

Étude comparative de la collection orientaliste du musée des Beaux-Arts de Pau

Émeline Caule

▶ **To cite this version:**

Émeline Caule. Étude comparative de la collection orientaliste du musée des Beaux-Arts de Pau. Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01092282

HAL Id: dumas-01092282

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01092282

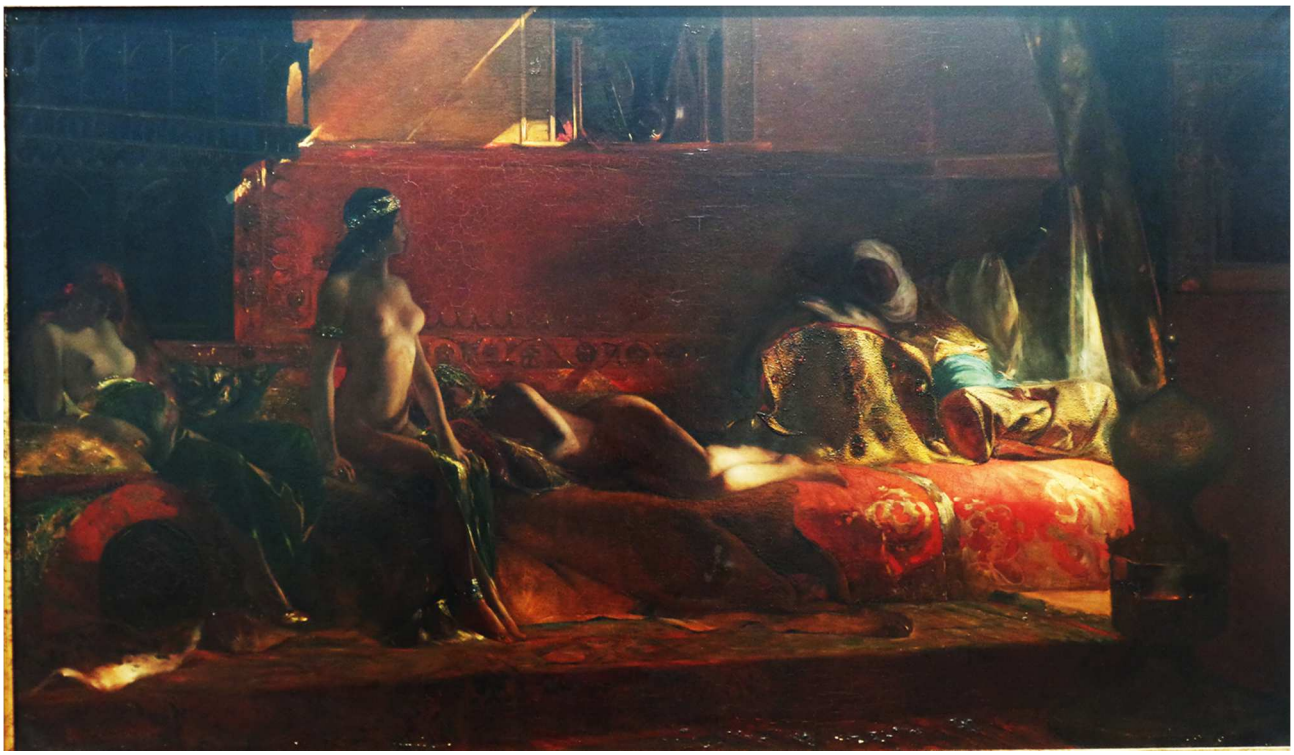
Submitted on 8 Dec 2014

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

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

Université de Pau et des pays de l'Adour
UFR Lettres, Langues et Sciences humaines
Département d'Histoire de l'Art et Archéologie

Etude comparative de la collection orientaliste du musée des Beaux-Arts de Pau



Mémoire de recherche 1ère année
Master Arts: Histoire, Théories, Pratiques
Tome 1

CAULLE Emeline

Sous la direction de M. Dominique Dussol
Soutenance le 2 juillet 2014

Illustration de la page de garde:

Constant Jean Joseph Benjamin, Benjamin-Constant (dit), *Les Chérifas*, huile sur toile, 114 x 195 cm, 1884, Musée des Beaux-Arts, Pau.
Photographie : Emeline Caulle

Université de Pau et des pays de l'Adour
UFR Lettres, Langues et Sciences humaines
Département d'Histoire de l'Art et Archéologie

Etude comparative de la collection orientaliste du musée des Beaux-Arts de Pau

Mémoire de recherche 1ère année
Master Arts: Histoire, Théories, Pratiques
Tome 1

CAULLE Emeline

Sous la direction de M. Dominique Dussol
Soutenance le 2 juillet 2014

Avant-Propos

Le sujet que nous allons présenter concerne la collection des œuvres orientalistes du musée des Beaux-Arts de Pau. Elle n'a encore jamais fait l'objet d'une étude approfondie, nous chercherons donc ici à compléter les connaissances dont nous disposons sur ces œuvres. Notre travail aura donc pour but d'analyser cette collection afin de mettre en lumière des artistes peu connus à la fois à destination d'un public amateur et d'un public plus averti. Pour cela, afin de présenter le mouvement orientaliste, j'ai tenté de choisir des œuvres qui bien qu'elles fassent partie de ce style, sont rarement utilisées pour l'illustrer. Cela nous permet donc de présenter l'Orientalisme sinon sous un jour nouveau, du moins d'une façon moins courante.

Le choix du sujet m'a été proposé par mon directeur de mémoire M. Dominique Dussol, cette collection n'ayant encore jamais fait l'objet d'une étude universitaire. Il a retenu mon attention car l'Orientalisme est un mouvement que j'avais peu abordé au cours de mes études. Il me paraissait intéressant d'étendre mes connaissances sur cette période. De plus, c'est une collection hétéroclite d'une part par les thèmes abordés qui sont très divers et d'autre part le fait que les artistes soient peu étudiés. A cela vient se rajouter la diversité des pays représentés, caractérisés par leur exotisme et des modes de vie qui s'éloignent fortement de celui auquel nous sommes habitués. Qui plus est, la collection étant conservée au musée des Beaux-Arts de Pau, les tableaux étaient par conséquent facilement accessibles et il était possible de les étudier sur place ce qui facilite l'observation de certains détails non visibles sur des photographies, ainsi que des couleurs dont on distingue plus facilement les nuances.

Le choix a été fait de séparer le mémoire en deux tomes pour plus de clarté et de facilité de lecture, le premier contenant le texte ainsi que les images intégrées dans ce dernier et ne se rapportant pas à la collection paloise (elles seront nommées Figures). Le second tome quand à lui, présente les œuvres faisant l'objet de notre étude ainsi que les tableaux ayant servi de comparaison (ils seront appelés Illustrations).

Les limites de mon travail sont inhérentes au mouvement abordé, étant donné que j'aborde des œuvres bien précises au cours de ma seconde partie, les limites chronologiques concernent essentiellement la première partie. J'ai cherché à ne pas me cantonner à la période habituellement retenue à savoir du XIX^{e} siècle jusqu'au début XX^{e} mais dans mon cas elle s'étend bien au-delà puisque j'ai décidé d'aborder les prémices des relations entre l'Orient et l'Occident jusqu'à aujourd'hui. En effet bien que l'on fait habituellement débuter l'engouement pour cet art au XIX^{e} siècle, il est l'héritier de plusieurs siècles de contacts entre ces deux parties du monde qui ont contribué à sa formation. J'ai également décidé de poursuivre après le XX^{e} siècle car l'on peut observer depuis les années 1970 un intérêt nouveau et une inversion de tendance. C'est à dire que les pays Orientaux à

l'image des Occidentaux du XIX^{e} siècle, sont épris d'art orientaliste mais également curieux d'art européen jusqu'au point de constituer de grandes collections d'œuvres réalisées par des artistes qui ont fait la gloire des pays occidentaux.

En ce qui concerne la deuxième partie, les limites sont surtout géographiques et font partie d'un choix personnel d'inclure certains pays qui peuvent parfois faire l'objet de controverses. Pour traiter au mieux la collection, j'ai décidé d'y inclure l'Afrique Noire et l'Inde que beaucoup d'auteurs choisissent d'écarter alors qu'une minorité les ajoutent dans leurs études. Cela permet d'avoir une plus grande diversité de sujets tout en restant cohérent et fidèle aux caractéristiques du mouvement orientaliste. On a ainsi des tableaux plus originaux que l'on associe mois souvent à ce style.

L'Orientalisme est un sujet très prisé dans les publications scientifiques (ouvrages généraux, monographies d'artistes ou sur des thèmes plus précis) et pour les expositions qui se tiennent partout dans le monde. Néanmoins, ce sont surtout les artistes les plus célèbres qui font partie de ces publications, les moins connus sont restés dans l'ombre. Mais aujourd'hui, la tendance commence à s'inverser avec la redécouverte d'artistes secondaires. Mon mémoire cherche donc à se situer dans cette lignée en mettant la lumière sur une collection peu connue.

Lors de mes travaux, je ne pense pas avoir rencontré beaucoup de difficultés, en effet l'Orientalisme est un sujet qui a fait l'objet de beaucoup d'études, il n'a donc pas été trop difficile pour moi de trouver des sources. Mais en contrepartie, il m'a fallu rester critique devant l'opulence des sources proposées et ne pas tout utiliser en sélectionnant des écrits qui me paraissaient fiables. La masse importante des informations disponibles sur le mouvement a rendu plus difficile la tâche de sélectionner des informations pertinentes. Il a donc été compliqué lors de la première partie de se limiter aux données utiles à notre travail. En revanche, il a été plus difficile d'obtenir des informations pour la collection du musée, en général peu de renseignements sont disponibles sur les œuvres voir sur certains artistes étant donné que les dossiers d'œuvres sont parfois succincts. Enfin, l'obstacle le plus difficile a peut-être été de produire une seconde partie inédite avec peu d'informations, étant donné que c'est la première fois que je m'essaye à ce genre d'exercice.

Remerciements

Je souhaite remercier avant tout mon directeur de mémoire M. Dominique Dussol, professeur à l'université de Pau et des Pays de l'Adour, pour ses conseils et l'aide qu'il a pu apporter quand à la rédaction du présent travail.

Je suis également reconnaissante envers le personnel du musée des Beaux-Arts de Pau, en particulier M. Dominique Vazquez, assistant qualifié de conservation, et M. Patrick Ségura, chargé de documentation, pour leur disponibilité et pour la liberté d'accès dont j'ai pu bénéficier pour accéder à la documentation ainsi qu'aux œuvres conservées dans les réserves.

Introduction

Commencée en 1867, la collection orientaliste du musée des Beaux-Arts de Pau n'a cessé de s'enrichir depuis cette date et compte aujourd'hui une trentaine de tableaux, selon les critères retenus dans cette étude. Variée, elle est constituée en grande partie d'huiles sur toile, mais quelques dessins, quelques aquarelles et une sculpture viennent la compléter. La plupart ont été réalisées par des artistes qui sont aujourd'hui méconnus du grand public même si quelques-uns d'entre eux ont pu connaître un certain succès à leur époque. C'est cette collection que nous chercherons à étudier au cours de notre travail.

Il faut tout d'abord rappeler que le terme d'orientaliste peut s'appliquer à des domaines autres que la peinture. Un orientaliste est une personne qui s'intéresse à la culture des peuples orientaux, c'est à dire tout ce qui concerne la religion, les langues, les coutumes, l'histoire et les arts (peinture, sculpture, architecture, objets d'arts, littérature). La plupart de ces personnes sont des Occidentaux, mais il arrive que des Orientaux en reprennent eux-mêmes les codes pour leurs propres œuvres. L'aire géographique désignée sous le nom d'Orient n'a cessé d'évoluer et peut varier suivant les personnes, au départ le terme concerne surtout la zone du Levant (Syrie, Liban, Palestine, Jordanie) puis s'est étendu à l'Egypte, la Turquie et les pays d'Afrique du Nord et du Moyen-Orient. Suite à l'occupation Maure pendant plusieurs siècles d'une partie de l'Espagne et des relations commerciales que l'Italie entretient avec Constantinople, ces deux pays sont considérés comme les portes de l'Orient. Selon certains, des pays faisant partie de l'Afrique Noire (Sénégal, Guinée) ou l'Inde peuvent être compris dans cet ensemble. Pour cette étude, il a été décidé d'adopter une vision large de l'Orient en y incluant l'Afrique Noire, l'Inde et les sujets espagnols où l'on retrouve des éléments rappelant la culture Maure. En revanche, certains thèmes n'ont pas été retenus en raison de l'absence d'éléments rappelant le monde oriental. La question s'est posée pour les scènes de tauromachie qui, bien qu'elles se déroulent en Espagne, sont typiques de la culture espagnole classique et ne contiennent rien qui rappelle la culture Mauresque. C'est pour la même raison que nous n'avons pas retenu les paysages du Nord et du centre de l'Espagne ainsi que les vues de Venise et de Capri.

Il est important de préciser que le mouvement orientaliste n'est pas une école, c'est l'iconographie qui permet de faire un lien entre les œuvres. En effet, les artistes ont utilisé des techniques très diverses sans cesse en évolution pour représenter des thèmes s'inspirant des mœurs orientales. En fonction des expériences de chacun des artistes, de la mode à l'époque, du goût et de la demande des collectionneurs et du public, les thèmes et techniques varient. L'orientalisme connaît un engouement sans précédent au XIX^{e} siècle qui touche tous les arts. En parallèle, de nombreux événements permettent la découverte de ces nouveaux pays. La campagne d'Egypte mené par Napoléon Bonaparte à partir de l'année 1798 a été l'un des déclencheurs de cette nouvelle orientation artistique. A sa suite,

de nombreux artistes découvrent un nouveau pays et reportent leurs impressions sur des toiles. Cette véritable flambée romantique est également possible grâce à la multiplication des voyages vers ces nouvelles destinations. Les artistes voyageurs se font de plus en plus nombreux enrichissant sans cesse l'iconographie orientaliste. Dans un premier temps, on assiste à la représentation d'un Orient imaginaire s'éloignant de la réalité pour privilégier l'aventure, l'enchantement et le rêve.

Petit à petit, grâce aux découvertes archéologiques, au déchiffrement des écritures et la découverte et l'approfondissement des textes anciens ont permis d'offrir aux artistes une nouvelle source d'inspiration pour dépeindre un Orient plus réaliste. L'écrivain Edgar Quinet parle même de «Renaissance orientale » pour qualifier ce phénomène de mode, expression qui devint vite célèbre et fût reprise par d'autres personnes. En 1842, Quinet déclare même que cette Renaissance sera porteuse d'un nouvel humanisme qui permettra l'enrichissement de notre héritage gréco-romain. Le voyage en Orient est alors considéré comme essentiel pour la formation de l'artiste, au même titre que celui réalisé en Italie par ces derniers pour s'inspirer des nombreux vestiges dans le but d'être le plus réaliste possible.

On assiste dans la deuxième moitié du XIX^{e} siècle à un changement, les peintres veulent être plus proches de la réalité. La tendance romantique décroît et laisse sa place à ce style plus réaliste qui apporte un renouvellement dans les techniques des artistes. L'invention de la photographie à la même époque contribue à ce changement de style. Eugène Fromentin parle d'une période romantique « toute d'imagination » qui laisse la place à une période « toute d'observation ». Les peintres préfèrent alors les témoignages précis et les reconstitutions fidèles de scènes authentiques. Les écrivains, dont le plus célèbre est certainement Pierre Loti s'inspirent également de ces images d'Orient. Au début du XX^{e} siècle, deux catégories d'artistes semblent s'opposer dans la représentation de ces thèmes: ceux qui se contentent de montrer un décor curieux et ceux qui cherchent à créer une esthétique différente, sans vraiment chercher à vouloir révolutionner l'art. Les artistes modernistes ne se préoccupent pas forcément des thèmes et d'être précis dans leurs représentations, ils sont surtout intéressés par le renouvellement des formes et des couleurs, l'Orient leur apportant une lumière très différente de celle qu'ils connaissent. L'Orient a été une terre pleine de sujets différents, de couleurs, de lumières que beaucoup de peintres tenteront, à leur manière d'exprimer à travers leurs propres œuvres. Ainsi, l'Orient a très tôt inspiré les artistes par son éloignement géographique et les différences culturelles qui ont suscité la curiosité d'un bon nombre de personnes. Cette mode se poursuit encore de nos jours à travers les expositions sur le sujet et la présence de collectionneurs passionnés de sujets orientalistes. On peut remarquer que les spécialistes d'aujourd'hui ne se contentent plus d'étudier seulement les œuvres orientalistes, mais également les arts Orientaux. On se préoccupe maintenant d'enrichir nos connaissances sur les différents arts de ces pays, notamment l'architecture et les objets d'arts au lieu de se concentrer exclusivement sur l'orientalisme, un genre qui peut paraître de nos jours un peu

superficiel en raison des nombreux stéréotypes véhiculés par ces œuvres.

Le présent travail constitue lui-même une preuve que l'intérêt porté à l'Orientalisme est toujours d'actualité. Nous axerons donc notre travail sur l'étude de la collection d'œuvres orientalistes du musée des Beaux-Arts de Pau et plus particulièrement de ces spécificités au sein du mouvement orientaliste européen. Pour cela, nous commencerons par exposer les éléments caractéristiques du mouvement orientaliste, tout d'abord en rappelant les événements historiques qui ont mené à la découverte de cette région du monde dans le but de comprendre les circonstances qui ont permis aux artistes d'aborder des thèmes nouveaux. Dans la suite logique de ces rappels, nous présenterons les principaux sujets traités par les artistes les plus renommés afin de servir de base de comparaison à notre étude des œuvres paloises. Puis nous traiterons de la réception de l'Orientalisme en général et plus précisément dans la région de Pau et ainsi comprendre l'engouement que suscite cette mode artistique. Dans un second temps, nous nous pencherons sur l'étude de la collection du musée en commençant par un historique de la constitution du fonds orientaliste. Enfin, la collection sera analysée en suivant une répartition des œuvres par thème favorisant ainsi les rapprochements entre les tableaux de la collection et avec ceux conservés dans les autres institutions.

I) Le mouvement orientaliste

1) A la découverte de l'Orient

a) Les débuts des échanges entre Orient et Occident

Les origines de l'Orientalisme sont multiples et remontent à très loin dans le temps. Avant le XIX^{e} siècle, siècle de l'Orientalisme par excellence, des liens existent déjà entre l'Occident et l'Orient à travers de nombreuses situations. Pendant les Croisades, on assiste à de fortes rivalités entre les Chrétiens d'Occident et les musulmans qui ont abouti aux nombreuses expéditions militaires pour délivrer les Lieux Saints occupés par l'ennemi. On appelle croisades des pèlerinages en armes (donc des campagnes militaires) organisés par l'Eglise pour délivrer le tombeau du Christ à Jérusalem (du moins dans leur intention première). Ce climat de vénération pour la Terre Sainte occupée par les infidèles est à l'avantage de l'Eglise qui décide de sanctifier cette guerre, puis stimule et soutient la reconquête chrétienne de la péninsule Ibérique sur les Maures qui s'accélère après la chute du califat de Cordoue en 1031. Ces événements décident l'Eglise à mener des offensives en Orient pour protéger et récupérer ses sites sacrés. S'ensuit alors des initiatives pour légitimer cette entreprise, des appels à la "guerre juste", des chevaliers endoctrinés et des hommes de guerre convaincus du bien-fondé de la guerre sainte, la Papauté n'a aucun mal à faire reconnaître la nécessité de ces interventions contre les ennemis de la religion. Les trois premières croisades entre le XI^{e} et le XII^{e} siècle sont réellement des expéditions rassemblant toute la chrétienté occidentale pour conquérir, défendre ou délivrer la Terre Sainte selon la volonté pontificale. Les conséquences sont nombreuses, surtout politiques. On assiste à la fondation d'états nouveaux: les Etats latins du Levant, territoires isolés et détachés de la chrétienté occidentale en terre d'Islam ou en terre byzantine. Tout ceci contribue à développer le commerce transméditerranéen et à assurer l'essor de grandes places marchandes italiennes (Gênes, Pise, Venise), provençales (Aix, Marseille), languedociennes (Montpellier) et catalanes (Barcelone) et à créer un lien entre Occident et Orient. On assiste à des échanges commerciaux de draps occidentaux contre des épices, des soieries et du coton d'Orient. Cela a une incidence sur la modification des habitudes alimentaires et vestimentaires des Orientaux et des Occidentaux, la multiplication des contacts entre civilisations qui se matérialise par la diffusion en terre chrétienne des thèmes littéraires et artistiques des Byzantins et des Arabes, ainsi que par l'adoption en Orient de l'art religieux et de l'art militaire de l'Occident comme par exemple le fameuse forteresse du krak des Chevaliers édifiée pour contrôler les voies d'accès orientales à Tripoli. Ces croisades peuvent être considérées comme la première forme de contact entre deux mondes bien distincts que la religion et les mœurs opposent. Cette séparation bien nette entre deux mondes différents se retrouvera pendant longtemps dans les

nombreux conflits (culturels ou militaires) que ces deux régions vont connaître par la suite

Les liens commerciaux entre Venise et la Turquie se sont également particulièrement développés ce qui a permis de rapprocher l'Orient et l'Occident au niveau commercial mais aussi culturel comme en témoigne en peinture par exemple, le portrait de Mehmet II réalisé par Gentile Bellini à la fin du XV^{e} siècle. L'inspiration exotique de la Turquie se ressent chez beaucoup de peintres Vénitiens comme Carpaccio ou Véronèse dont Paul Signac notera pour ce dernier qu'il a été « initié aux secrets et à la magie de la couleur orientale, probablement par les Asiatiques et les Africains qui, de son temps, apportaient à Venise les richesses de leur art et de leur industrie »[1]. L'on assiste donc au XVIII^{e} siècle, à l'installation d'artistes de plus en plus nombreux à Constantinople ce qu'Auguste Boppe dans son ouvrage *Les Peintres du Bosphore au XVIII^{e} siècle*[2] a bien montré. Diplomate français ayant exercé à plusieurs reprises ses fonctions dans cette ville, il a aussi publié dès 1911 une série d'études détaillées sur des artistes qui ont travaillé là-bas s'inspirant des paysages et d'une nouvelle culture pour réaliser de très nombreux tableaux, dans un esprit différent des turqueries fantaisistes qui font fureur à l'époque. En effet, l'Orientalisme est aussi décoratif, avec la mode des turqueries, chinoiseries, japonaiseries particulièrement bien développées dans le domaine de la faïence, des meubles et de l'ensemble des arts décoratifs. Tout un répertoire de figures emprunté à ces pays orne nombre de ces pièces décoratives. On choisit même de s'inspirer de techniques venues de l'Est pour améliorer principalement la faïence. Les costumes et l'architecture sont également imprégnés de ces motifs exotiques.

L'Empire Ottoman a connu la grandeur lors de l'avènement de Mehmed II en 1451, puis son âge d'or avec le règne de Soliman le Magnifique de 1520 à 1566 et jusqu'à la fin du XVI^{e} siècle. La domination ottomane s'est étendue jusqu'en Europe balkanique, une partie de l'Europe centrale, sur le Proche-Orient et l'Afrique du Nord (sauf le Maroc). Il s'agit donc d'un territoire très étendu qui a sûrement dû contribuer au rapprochement qui s'est opéré très tôt avec l'Europe.

Une période a été particulièrement importante en ce qui concerne les relations entre ces deux parties du monde. Il s'agit de la période située à peu près, entre 1700 et 1774. En 1703 c'est Ahmed III qui monte sur le trône pour l'ère des Tulipes. Prenant conscience du retard économique et technique de l'empire, il décide d'envoyer des ambassades en Europe. Le motif officiel est d'informer le roi que les autorités ottomanes acceptent que l'église du Saint-Sépulcre à Jérusalem soit restaurée mais la véritable raison est d'observer l'organisation de la société française, visiter les châteaux et manufactures, de comprendre le système d'éducation, bref tout ce qui pourrait être imité et retranscrit pour être favorable au développement de son pays. D'ailleurs la visite de l'un des ambassadeurs de

[1]D'après Paul Signac, dans Peltre Christine, *Orientalisme*, Paris, Terrail, 2004, p.12
[2]Boppe Auguste, *Les peintres du Bosphore*, Courbevoie, ACR, 1989

Turquie, prénommé Mehmed Efendi, suscite la curiosité parmi les Français: « Les Français étaient si curieux de me voir que, lorsque j'étais sur le canal, il en venait de quatre ou cinq lieues à la ronde pour me regarder du rivage. Ils se pressaient quelquefois si fort par l'envie d'être les uns devant les autres qu'il en tombait dans l'eau »[3]. Son rôle a été surtout d'observer la civilisation européenne dans l'espoir de pouvoir en reproduire des aspects dans l'Empire et ainsi redresser et faire évoluer le pays.

Quand Mehmed Efendi revient à Constantinople en 1721, il essaye de diffuser au mieux la culture française. Le sultan Ahmed III, très intéressé et captivé par tout ce que son ambassadeur lui raconte, décide d'imposer un nouveau style de vie à la cour. Le palais de Saadâbad est ainsi construit à l'imitation de ceux de Versailles et de Fontainebleau, le diplomate en ayant rapporté les plans. Le sultan favorise la création de jardins comme ceux des « Eaux douces d'Europe », souverains et dignitaires de l'Empire organisent aussi de somptueuses réceptions à l'image de celles organisées par les rois français. On assiste à une véritable éclosion de projets intellectuels, artistiques et littéraires prenant exemple sur la France et tentaient même de les concurrencer. On peut citer l'exemple de la création d'une imprimerie en caractères arabes à Istanbul en 1727 afin de favoriser la diffusion d'ouvrages turcs, arabes ou persans, mais aussi l'impression de livres d'histoire, de géographie ou de sciences traduits du Français ou de l'Anglais ; ce qui constitue une véritable nouveauté dans ce domaine car la plupart des livres en circulation avant cette initiative concernaient surtout la religion. C'est une nouvelle ère d'ouverture au monde extérieur et à de nouvelles connaissances qui peuvent maintenant se diffuser à un large public. Une nouvelle catégorie sociale voit le jour, composée de grands négociants en relation avec les étrangers et participant au commerce international. Constantinople est transformée, car on veut désormais montrer la nouvelle puissance et richesse de la ville en construisant de nombreuses fontaines, mosquées et des maisons de plaisance sur les rives du Bosphore. Mais cette période faste ne durera pas, en effet, la guerre contre l'Iran met fin à l'ère des Tulipes. Ahmed III abdique et laisse la place à Mahmud Ier. Son sultanat sera marqué par cette guerre contre l'Iran et la Russie, mais il fait tout de même appel à un Français, Claude Alexandre de Bonneval (comte de Bonneval) pour qu'il réorganise l'armée. Mahmud Ier, tout comme son prédécesseur, est attiré par la culture occidentale, et se fait construire, lui aussi, un palais.

Mais cette forte influence étrangère n'est pas du goût des autorités religieuses, qui ne voient pas d'un très bon œil le fait que des Occidentaux, ayant un mode de vie et une religion différente, interviennent dans les affaires de l'Empire ottoman. L'imprimerie dont nous avons parlé précédemment ainsi que l'école d'ingénieurs créée par le comte de Bonneval ferment.

[3]Mehmed Efendi, *Le paradis des infidèles*, Paris, F. Maspero, 1981, p.76

Quand Mustapha III monte sur le trône en 1757, on assiste au même phénomène qui a eu lieu sous Ahmed III, deux ambassadeurs, l'un français, l'autre anglais, s'efforceront de renforcer les liens existants entre l'Empire et l'Europe. En 1764, la guerre éclate de nouveau et les Turcs subissent plusieurs défaites, l'une des conséquences sera la perte de la Crimée.

Sélim III arrive au pouvoir en 1789 et essaye à son tour de mener une politique de rénovation consistant elle aussi à moderniser l'armée. Comme il y a quelques années, cette réforme entraîne la colère des janissaires soutenus par les conservateurs religieux. L'Empire fait face à plusieurs révoltes au sein de son royaume qui aura pour conséquences son démantèlement quelques années plus tard.

Le XVIII^{e} siècle est donc un siècle d'échanges entre Orient qui s'inspire du modèle européen et l'Occident, qui découvre le pays du Levant. Ces liens qui se développent peu à peu incitent un nombre de peintres de plus en plus grand à s'installer à Constantinople, favorisant la création d'un véritable foyer européen, attaché à la célébration de cette ville et de sa culture. L'Empire ottoman est ainsi partagé en plusieurs parties, l'une asiatique occupée majoritairement par les Musulmans et les deux autres européennes, séparées l'une de l'autre par la Corne d'Or. Le vieux quartier du Sérail, celui du Bazar, faisant face à Péra et Galata, ou les résidences des ambassades et des marchands stimulent les artistes qui produisent les premières images d'un Orient authentique loin des visions idéalisées ou fantastiques que l'on verra se multiplier au siècle suivant, à partir du XIX^{e}. Une nouvelle iconographie se met en place restituant la vie du Sultan et de sa suite, des portraits de femmes (plus rares par la suite en raison de la difficulté de reproduire des modèles féminins dans les pays africains) ou des vues de sites exceptionnels : paysages et monuments archéologiques. Certains noms parmi ces peintres du XVIII^{e} siècle sont restés célèbres comme Jean-Baptiste van Mour (1671–1737) ou Jean-Etienne Liotard (1702-1789) parmi tant d'autres. Ce dernier arrive à Constantinople en 1738 où il peint avec un grand souci du détail les notables de l'Empire ottoman ou ceux du milieu franc, vêtus à l'orientale. Cette aventure turque sera prolongée par le romantisme et les premiers voyageurs à l'instar des autres pays d'Orient, lord Byron faisant figure de précurseur parti pour un grand voyage, il visite plusieurs pays dont l'Espagne, l'Albanie, la Grèce et la partie orientale de l'Empire ottoman qui lui inspirent les *Turkish Tales (Contes turcs)*, qui ont connu un grand succès. D'autres livres ont suivi comme *Le Giaour* (*L'Infidèle*) et *La Fiancée d'Abydos* qui paraissent en 1813, *Le Corsaire et Lara* en 1814 qui inspirera Delacroix.

La Turquie peut alors être considérée comme le territoire fondateur de l'Orientalisme qui attire, des années avant la mode du voyage en Egypte et des pays nord-africains, de nombreux artistes s'inspirant des modèles présents sur place pour composer des récits, des tableaux et/ou des objets décoratifs ou des livres mettant en scène des personnages fictifs ou bien réels issus de la culture de ce pays. La Turquie tiendra une place importante au XIX^{e} siècle mais elle sera fortement concurrencée

par d'autres destinations considérées comme plus lointaines, plus exotiques, mais aussi moins connues que l'Empire ottoman. Le goût de la nouveauté poussant toujours davantage les artistes à voyager plus loin que les frontières du monde connu pour s'aventurer dans des contrées peu fréquentées. On peut aussi avancer comme autre raison de la perte de vitesse de Constantinople auprès des artistes, le phénomène d'occidentalisation ; les mœurs européennes se faisant de plus en plus présente dans la société ottomane. Cela se vérifie en ce qui concerne les habits, en effet, le sultan Mahmud II imposera la modernisation du costume comme en témoigne son portrait réalisé par Henri Guillaume Schlesinger qui le représente devant une vue de Constantinople, habillé d'une tenue occidentale et portant le fez, imposé en remplacement du turban dès 1828. La revue *L'Artiste* publie en 1836, dans un article intitulé « Les Turcs et leur nouveau costume », l'impression des Marseillais à la vue, de ce nouvel accoutrement. Ce type de costume sera même porté par Théophile Gautier lors de ses visites sur les rives du Bosphore « coiffé d'un fez, vêtu d'une redingote boutonnée », ayant l'« air d'un Turc de la réforme »[4]. Cette modernité des costumes n'est pas du goût de tout le monde, beaucoup trouvant regrettable cette occidentalisation d'une partie du monde, effaçant les caractéristiques d'une culture différente de celle des Européens. On retrouvera un problème identique beaucoup plus tard, lors de la colonisation des pays Africains, conduisant parfois à la transformation de certaines cités ou quartiers en véritables villes à l'européenne.

Malgré la concurrence d’autres terres plus lointaines, la Turquie reste un pays attractif comme en témoigne les nombreux témoignages qu’en rapporteront par exemple les peintres Fabius Brest[5], Charles de Tournemine, Jules Laurens ou Félix Ziem. Constantinople sert aussi de décor au premier roman de Pierre Loti, *Aziyadé* (1879) riche en images inédites d'une ville hivernale et nocturne. Cette vision peut-être contrebalancée par d'autres artistes qui montrent en revanche une ville radieuse. Constantinople qui peut s'ouvrir à des interprétations différentes. Les peintres s'essayeront à de nombreuses reprises à traduire sur la toile, ce qu'ils ressentent en admirant ces nouveaux paysages. Par exemple, Paul Signac en voyant la Corne d'Or est saisi par « la lumière enveloppée du Nord sur une couleur d'Orient »[6].

La Turquie est un pays ayant une histoire chargée, faite de nombreuses conquêtes, puis de déclin et d'initiatives pour se rapprocher de l'Europe. Marqués par de nombreuses difficultés tant à l'extérieur du royaume qu'à l'intérieur, les XVII^{e} et XVIII^{e} siècles ont été particulièrement troublés et semblent dessiner ce que sera l'Orientalisme au siècle suivant avec l'indépendance de la Grèce (qui conduit à sa découverte et son succès artistique), le conflit avec l'Egypte (pays qui sera lui aussi très à la mode) et la prise d'Alger par les Français en 1830 qui rapprochera ces deux pays avec de nombreux échanges

[4]Peltre Christine, 2004, p.23
[5]Nous parlerons plus en détail de cet artiste dans la seconde partie consacrée à l'étude des tableaux de la collection du musée des Beaux-arts de Pau
[6]Peltre Christine, 2004, p.26

militaires, administratifs et culturels. Les parties du monde peu à peu perdues par la Turquie deviendront en quelque sorte les premières patries de l'Orientalisme.

En parallèle de cet intérêt pour la Turquie, un véritable engouement pour les contes orientaux se manifeste notamment grâce à la traduction en français des fameux contes des *Mille et Une Nuits* par Antoine Galland (1646-1715) publié de 1704 à 1717. Voyageur et savant orientaliste avant l'heure, Galland a été nommé professeur d'arabe au Collège Royal en 1709. C'est un recueil anonyme de contes populaires en arabe, d'origine persane et indienne qui narre l'histoire du roi Schahriar, trompé par son épouse, qui décide de se venger en faisant étrangler toutes les vierges du royaume après avoir passé une nuit avec elles. Pour mettre fin à tout ceci, Schéhérazade épouse le roi et, pour être épargnée, use d'un stratagème consistant à lui raconter une histoire passionnante qu'elle laisse en suspens et arrivant ainsi à obtenir du sursis. Apparaissent alors, au fil des contes, d'autres figures imaginaires qui aujourd'hui encore sont connues de tous, comme Aladin, Ali Baba et Sinbad le marin. La multiplication de ces figures orientales contribuent à nourrir la vogue de l'exotisme sans aucun souci d'exactitude. Les Occidentaux se font l'idée d'un monde onirique, totalement décalé par rapport à ce qu'ils connaissent, un monde enchanté même si Galland prétend que les Orientaux s'y montrent « tels qu'ils sont ». A l'époque, les Occidentaux ont donc une image mystifiée de cette partie du monde, en dehors de toute réalité. Ces œuvres littéraires ont alors eu au XVIII^{e} siècle un immense succès, accru par la création d'écoles d'études orientales qui ont contribué à la multiplication des apprentissages des langues orientales ainsi qu'à la traduction de nombreux ouvrages orientaux. Ces ouvrages littéraires seront source d'inspiration pour beaucoup d'artistes qui découvrent l'Orient au siècle suivant. Les héros des contes orientaux inspirent nombre de textes, de peintures ou de pièces musicales. Par exemple, en 1833, Cherubini a connu le succès à Paris avec *Ali Baba ou les Quarante Voleurs*. Les ambiances lascives des *Mille et Une Nuits* se retrouveront bien souvent dans les peintures orientalistes pendant tout le XIX^{e} siècle. Ainsi, c'est souvent la sensualité et les charmes troublants de Schéhérazade que préfèrent retenir les artistes, plutôt que son courage et sa diplomatie. Les récits de voyage d'écrivains et de poètes sont aussi très populaires comme ceux de François-René de Chateaubriand, Alexandre Dumas père, Gérard de Nerval, Alphonse de Lamartine avec la parution de son *Voyage en Orient* en 1835 et Théophile Gautier. Certains peintres prennent également la plume pendant leurs voyages pour y écrire leurs souvenirs, noter des impressions diverses comme l'a fait Eugène Fromentin qui publie deux livres : *Un été dans le Sahara* en 1854 et *Une année dans le Sahel* en 1858.

b) Un épisode fondateur de la naissance de l'orientalisme : la campagne d'Egypte

Tout commence en août 1797 quand la France, sur conseil de Napoléon Bonaparte, décide pour vaincre l'Angleterre, son ennemie héréditaire, de bloquer la route des Indes en s'empararant de l'Egypte, afin de porter un coup fatal au commerce maritime anglais. Pour cacher la vraie raison de cette expédition si controversée, l'armée se donne comme objectif une mission civilisatrice, qui doit mener à la libération de l'Egypte de la domination des Mamelouks. Couvert de gloire depuis la campagne d'Italie, Bonaparte est choisi pour diriger et mener à bien cette expédition de grande envergure. C'est le 19 mai 1798[7] que Bonaparte s'embarque à Toulon sur un bateau portant le nom « L'Orient » accompagné d'une grande armée. Les militaires ne sont pas les seules personnes à faire partie du voyage, on compte pas moins de cent-soixante-dix scientifiques, tous domaines confondus, des astronomes, des ingénieurs, des médecins, des chirurgiens, des pharmaciens, des naturalistes, des architectes, des dessinateurs, des économistes, des imprimeurs... ; la grande partie de ces savants sont membres de la Commission des sciences et des arts de l'armée d'Orient créée le 16 mars 1798, certains représentant des institutions scientifiques alors très en vogue à l'époque comme l'Ecole polytechnique, le Muséum, l'Observatoire de Paris...

La troupe arrive le 25 mai[8] à Alexandrie, sans obstacles particuliers, puis la ville tombe entre les mains de Bonaparte le 2 juillet[9]. A la suite de cet événement, il prend la parole en s'adressant aux musulmans en se présentant comme le libérateur de l'Egypte : « On dira que je viens détruire votre religion: ne le croyez pas! Répondez que je viens vous restituer vos droits, punir les usurpateurs et que je respecte plus que les Mamelouks, Dieu et son prophète. Dites-leur que tous les hommes sont égaux devant Dieu; la sagesse, les talents et les vertus mettent seuls la différence entre eux. Tous les Egyptiens seront appelés à gérer toutes les places; les plus sages, les plus instruits, les plus vertueux, gouverneront, et le peuple sera heureux! »[10]. Sa qualité d'orateur lui sera très utile pour mener à bien son projet. Bonaparte se dirige maintenant sur Le Caire, ce qui donnera lieu à la fameuse bataille des Pyramides. C'est durant ces combats que ce dernier prononce ces mots devenus célèbres: « Soldats! Songez que du haut de ces pyramides, quarante siècles vous contemplent »[11]. Ce triomphe lui permet de s'assurer le contrôle du delta du Nil. Mais le succès est de courte durée, puisque la défaite navale d'Aboukir le 13 août 1798 détruit la flotte française et coupe Bonaparte de le France. C'est à ce moment que Sélim III déclare la guerre avec le soutien des russes. La bataille de Sédiman est

[7]Casali Dimitri, Caron-Lanfranc de Panthou Caroline, *L'Egypte antique par les peintres*, Paris, Seuil, 2011, p.122
[8]Garnier-Pelle Nicole, Pomarède Vincent (dir.), *Delacroix et l'aube de l'Orientalisme: de Decamps à Frometin, peintures et dessins*, Chantilly, Jeu de Paume et du domaine de Chantilly, 30 septembre 2012 – 7 janvier 2013, Paris, Somogy, 2012
[9]Casali Dimitri, Caron-Lanfranc de Panthou Caroline, 2011, p.122
[10]Ibid. p.122
[11]Ibid. p. 123

remportée par les Français le 7 octobre ce qui permet à Bonaparte d'organiser le gouvernement égyptien libéré des Mamelouks. Mais tout ceci ne dure pas, quelques semaines après, la révolte gronde au Caire, rapidement maîtrisée. Les flottes russes et ottomanes, dans une coalition menée contre les Français, finissent par attaquer Alexandrie, en essayant de prendre le contrôle du fort d'Aboukir, point stratégique concernant la communication extérieure. Alors que les combats font rage, les défaites et victoires se succèdent mais pour l'instant, aucun des deux camps ne semble prendre l'avantage.

L'expédition présente aussi un caractère scientifique en aboutissant à la création de l'Institut pour les sciences et les arts d'Egypte, en ouvrant un musée qui accueillera l'année suivante la fameuse pierre de Rosette. Bonaparte profite d'être en Egypte pour visiter les pyramides en compagnie d'archéologues, mais il engage aussi une politique de grands travaux et prépare la jonction entre le Nil et la mer Rouge. Monge étudie le phénomène des mirages, des géographes et topographes s'occupent quand à eux, de réaliser des plans d'urbanisme du Caire et de sa région, Nicolas-Jacques Conté chargé de développer l'armement et les instruments scientifiques, fait construire des moulins à farines, des citernes, des pompes à incendie… Certains savants s'occupent de recenser la population égyptienne, les médecins étudient les maladies locales, les botanistes classent et dessinent les plantes. De plus, on observe l'apparition de la presse égyptienne francophone comme le journal « Le Courrier de l'Egypte » qui commence sa publication dès le 29 août. Des travaux seront entrepris afin de remettre en état les canaux dans le delta du Nil. L'architecte Charles-Louis Balzac étudie les monuments antiques d'Alexandrie et de Philae, le naturaliste Geoffroy Saint-Hilaire découvre les animaux embaumés de Karnak. Des relevés et des fouilles ont lieu sur plusieurs sites, notamment à Thèbes, Karnak, Dendérah, Louxor dans le but de révéler au grand jour les temples des anciens égyptiens. On pourrait citer beaucoup d'autres exemples, mais la liste serait trop longue. Parmi tous ces scientifiques occupés à des taches extrêmement diverses et stimulés par un pays dont ils connaissent finalement si peu de choses, Dominique Vivant Denon (1747-1825), le directeur général des musées, est peut-être le plus célèbre de tous. A la fois écrivain, graveur, dessinateur et diplomate, il n'aura de cesse de dessiner toute sorte de monuments, parfois dans des conditions difficiles : « Occupé de mes dessins et de mon journal, je ne soignais qu'eux: je n'ai jamais quitté mon portefeuille, je le portais partout, et la nuit il me servait d'oreiller sur la fin du voyage son poids avait considérablement augmenté...»[12]. Il participe également à des fouilles archéologiques. Suite à toutes ces expériences, à tout ce savoir engendré, Denon a l'intention de diffuser ses recherches au plus grand nombre en écrivant un livre qui sera publié en 1802 s'intitulant *Voyage dans la Haute-Egypte et la Basse-Egypte* qui renouvelle toutes les connaissances acquises jusque ici sur ce pays. Les

[12]Peltre Christine, 2004, p. 32

nombreuses planches gravées sont consacrées aux vestiges archéologiques, mais elles sont aussi riches en scènes de genre et en portraits : « J'ai pensé qu'une suite de têtes des différentes nations qui habitent l'Egypte pouvait intéresser la curiosité des observateurs. »[13] Ce livre deviendra une référence incontournable pour tous ceux souhaitant s'instruire sur l'Egypte. Denon s'attachera aussi à défendre son goût pour l'orientalisme et à essayer de propager cet art en France grâce aux nombreux travaux qu'il a ramené d'Egypte, grâce à ses publications, mais aussi grâce à ses fonctions, car il est nommé en 1802 directeur général du Musée central des Arts, bientôt appelé musée Napoléon, avant de devenir le Louvre (il en démissionnera en 1815, à la chute de l'Empire), Denon essaye de faire de ce musée une institution prestigieuse et joue, en quelque sorte, le rôle d'un ministre des Beaux-Arts tentant d'imposer le goût des pays d'Orient. En ce qui concerne l'Egypte, Vivant Denon s'improvise conseiller technique, lui qui connaît si bien ce pays, il aide les artistes qui s'essayent aux reconstitutions d'Egypte en les guidant pour qu'ils puissent réaliser une toile paraissant vraie, authentique comme en témoigne une lettre d'Antoine-Jean Gros envoyée en 1805 adressée à Denon, alors qu'il travaille sur *La bataille d'Aboukir* : « J'ai très grand besoin d'avoir dans mon atelier les étoffes, les housses et les armes d'Orient que vous avez offerts de me prêter avec tant d'obligeance [...]. Un artiste a un avantage incalculable à peindre, le plus possible, d'après nature. »[14].

En parallèle de cette formidable émulation scientifique, Bonaparte continue son expédition militaire, beaucoup moins glorieuse que les actions décrites précédemment, en se dirigeant vers la Syrie en décembre 1798. Le militaire réussit à prendre Jaffa et assiège Saint-Jean d'Acre sans succès. Les affaires le rappelant en France, Bonaparte quitte l'Egypte fin août, un an après y avoir débarqué, et laisse son armée sous le commandement de Kléber qui sera assassiné peu de temps après, en 1800. Son successeur ne parvient pas à stopper les Anglais, l'armée française quitte alors l'Egypte en 1801, tout en laissant derrière elle le musée contenant la pierre de Rosette.

La campagne militaire a donc été un échec puisque l'Egypte retombe sous la domination de l'Empire ottoman lui-même sous contrôle anglais. Mais cette aventure a eu de nombreuses retombées scientifiques et culturelles qui culminent avec la publication de la *Description de l'Egypte* commencée en 1803, et dont la publication s'échelonne de l'année 1809 jusqu'en 1826. Composée de vingt-trois volumes qui se répartissent entre l'Antiquité, l'Egypte moderne et les sciences naturelles, complétée de treize volumes de planches, cette encyclopédie très complète et bien documentée inspirera nombre d'amateurs, et même les artistes voyageurs des années 1830. Cette œuvre comprend plus de trois-mille dessins[15] réalisés par deux cents artistes. Pour ce faire, Vivant Denon et son équipe ont pris des croquis de la plupart des monuments et sites égyptiens, certains sont aujourd'hui disparus d'où leur

[13]Ibid. p.32
[14]Peltre Christine, 2004, p.32
[15]Casali Dimitri, Caron-Lanfranc de Panthou Caroline, 2011, p. 125

importance, permettant d'en garder des traces. Elle a sûrement contribué à faire découvrir ce pays à de jeunes artistes, en leur donnant envie de voyager et découvrir par eux-mêmes les monuments majestueux et si mystérieux de l'Egypte. La campagne a ainsi permis de découvrir un pays mythique. Le fait que cette mission militaire soit secondée par une expédition scientifique soutenue par le pouvoir politique et militaire, est une nouveauté. Plus tard, on assistera à plusieurs expéditions militaires ou missions d'ambassadeurs qui comme l'a été la campagne d'Egypte, seront accompagnées des personnalités civiles (on remarque parmi eux beaucoup d'artistes, peintres ou dessinateurs). Certains auront une mission bien définie, consistant à accompagner l'expédition militaire ou diplomatique pour témoigner, à la façon des chroniqueurs, des événements destinés à être transmis aux générations suivantes. Les cas ne manquent pas, ainsi Alexandre- Gabriel Decamps est parti en 1828 avec Garneray pour peindre la bataille navale de Navarin, Delacroix accompagne l'ambassade française du comte de Mornay au Maroc en 1832, Adrien Dauzats suit en 1839 l'expédition des Portes de Fer en Algérie dirigée par le duc d'Orléans, pour ne citer que les exemples les plus célèbres.

Ces épopées égyptiennes fourniront une abondante source iconographique qui stimulera les artistes, les incitant parfois à entreprendre le voyage, d'abord en Egypte puis dans d'autres pays orientaux ; ce qui donnera donc naissance au futur mouvement orientaliste dont le peintre Delacroix sera un des principaux instigateurs. La littérature s'imprègne également de l'Egypte. A la manière des tableaux, les romans mettant en scène des personnages égyptiens se multiplient. Les exemples ne manquent pas, le *Roman de la momie* (1857) de Théophile Gautier précède la mode de ce qu'il appelle lui-même des "résurrections" antiques, Lecomte du Nouy est aussi présent dans ce registre avec *Porteurs de mauvaises nouvelles* (1872) et *Ramsès dans son harem* (1885). On peut aussi remarquer que Méhémet-Ali, officiellement proclamé pacha d'Egypte en 1805, s'ouvre au monde occidental ce qui favorise grandement la présence des artistes. Ils seront nombreux quelques années après à regretter que le pays attire autant d'occidentaux, certains ayant l'impression que l'Egypte perd de son charme comme cela s'est passé pour l'Empire ottoman et qui se fera aussi pour presque tous les pays de l'Orient qui deviendront une destination prisée des Occidentaux. Après la chute de l'Empire, la campagne d'Egypte continuera à faire l'objet de commandes comme en témoigne le décor de la salle des Papyrus du Louvre réalisé par Léon Cogniet. Celui-ci réalise également d'après une commande de 1828, un plafond mettant en scène une fouille contemporaine. On y voit Bonaparte dirigeant les travaux de savants et d'artistes. L'Egypte s'est donc imposée tant par son histoire que par son patrimoine ; l'archéologie étant alors une discipline en plein essor. Mais cette époque de l'égyptomanie n'est que le début de l'Orientalisme.

c) Les Orientalistes, peintres voyageurs

Le point qui a contribué le plus fortement à l'expansion de l'Orientalisme a été le nombre croissant d'artistes se rendant dans les pays d'Orient pour découvrir de leurs propres yeux une nouvelle culture et s'imprégner d'images inédites pour les intégrer à leurs œuvres. Cependant, l'ouverture de l'Orient au reste du monde n'a pas été chose aisée, car certains pays sont restés fermés aux étrangers. Exceptés les diplomates envoyés auprès du sultan et quelques négociants qui sont autorisés à pénétrer à l'intérieur des terres du Maroc, les autres personnes n'ont pas l'autorisation d'y circuler librement jusqu'à l'instauration du protectorat français en 1912. Très peu de voyageurs se sont rendus en Algérie avant la prise d'Alger de 1830, de plus, rare sont les habitants qui ont pu quitter le pays sans l'autorisation du dey. Sous le gouvernement français, c'est un pays très apprécié et une destination très prisée des Européens, grâce à la création d'un réseau de transport et d'hébergement à l'occidentale. Il en est de même pour la Tunisie jusqu'à l'établissement du protectorat français en 1883. Auparavant, l'insécurité et les difficultés d'hébergement n'incitent guère à entreprendre seul ces expéditions. Ce n'est qu'à la fin du XIX^{e} siècle, que le voyage hivernal en Tunisie devient à la mode.

Damas reste hostile aux infidèles malgré un relâchement durant la période de souveraineté égyptienne dans les années 1830. Mais la plupart des sites ne sont pas aussi dangereux que les exemples évoqués ci-dessus. Constantinople, Smyrne, Alexandrie, Le Caire, Jaffa et Beyrouth sont ouvertes aux étrangers de toutes confessions. Les voyages deviennent relativement bien organisés, on trouve même au Caire des ateliers permettant aux Européens de travailler comme à Alexandrie, Constantinople, Alger. La région autour du Nil rencontre un fort succès depuis la campagne d'Egypte et la redécouverte des temples pharaoniques, très prisés des touristes. A Suez, une compagnie de transport anglaise y édifie dans les années 1850 un grand hôtel pour accueillir les voyageurs de plus en plus nombreux. Mais la grande avancée a été l'ouverture du canal de Suez en 1869 avec la possibilité de se rendre en Inde en un temps record. Quand à Bagdad, célèbre pour ses califes, elle est rarement visitée par simple curiosité car très difficile d'accès. Peu de voyageurs se rendent en Perse (Iran), mis à part quelques diplomates et scientifiques. Il est évident que les guerres et révolutions ont un impact fort sur les destinations et les itinéraires : campagne d'Egypte, guerres entre la Russie et la Turquie, lutte d'indépendance de la Grèce, guerre coloniale français en Algérie, révolte indienne en 1857-1858. Par ailleurs, les caprices de la nature tels que les sécheresses, les cyclones ou les vagues de froid compliquent les déplacements. Les maladies affectent aussi les voyageurs à une époque où la peste et le choléra continuent de faire des ravages chez les populations autochtones. Les Européens doivent respecter les conditions de la quarantaine et modifier leurs voyages en fonction.

Progressivement, les pays Orientaux s'ouvrent au monde occidental, grandement aidés par le développement des liaisons maritimes à vapeur et des réseaux ferrés, les peintres sont de plus en plus

nombreux à tenter l'aventure. En revanche, les premiers d'entre eux (par exemple la génération des Decamps, Delacroix ou Chassériau), se sont satisfait d'un unique voyage jusqu'à la fin de leur vie. Dans ce cas, ils ont puisé dans leurs souvenirs et dans les nombreux croquis et esquisses qu'ils ont rapportés pour réaliser leurs toiles. Certains ont consigné leurs expériences dans des carnets de voyages dans lesquels ils notent leurs émotions, leur ressenti. D'autres relèvent des petites anecdotes comme le fait Narcisse Berchère, Eugène Flandin, David Roberts ou Edward Lear soit pour les publier (comme l'a fait Eugène Fromentin) soit par pur plaisir. Quelques artistes ont vécu leur premier voyage comme une véritable révélation, ce qui a amené un certain nombre d'entre eux à entreprendre plusieurs voyages, d'autres préfèrent retourner au même endroit et s'y installer. Par exemple, Etienne Dinet s'achète une maison à Bou-Saâda en Algérie. Quelques peintres, bien qu'étant installés dans ces pays, ont connu le succès comme John Frédérick Lewis qui a vécu comme un aristocrate ottoman au Caire, Jan-Baptiste Vanmour qui a été à Constantinople le peintre officiel du sultan Ahmed III.

Mais d'une façon générale, il est difficile pour un peintre d'y exercer son métier, la figuration humaine étant considérée comme dangereuse par les Musulmans. En effet, selon certaines croyances, un portrait endommagé peut porter préjudice à la personne représentée. De plus, les hommes ne voient pas d'un bon œil que des étrangers se permettent de prendre pour modèles leurs femmes. C'est pour cela que l'on conseillait aux artistes se promenant seul de s'habiller à l'orientale, pour passer inaperçu. Certains guides touristiques le préconisent, seulement si la personne parle arabe, au risque de paraître offensant. Peindre sur place n'est donc pas de tout repos, à l'hostilité des populations locales, s'ajoutent les risques d'attaques de brigands ou de la température excessive faisant couler les couleurs à l'huile. C'est pour cela que la plupart des artistes réalisent souvent de rapides esquisses au crayon, à l'encre ou à l'aquarelle afin de les retravailler plus tard au calme de l'atelier. Le développement de la photographie, dans ce cas précis, a été d'une grande aide, comme témoignage. Dès 1839, Horace Vernet et Frédéric Goupil-Fesquet prennent des daguerréotypes en Egypte et à Jérusalem, et plus tard, d'autres artistes commencent à prendre leurs propres photos grâce au développement des appareils Kodak ou se font accompagner par un opérateur. De retour en Europe, les artistes se mettent au travail dans leur atelier pour réaliser des œuvres plus abouties que les esquisses préparatoires réalisées sur le vif en Orient. Certains artistes ont recours à des objets d'art musulman et des costumes orientaux, ramenés comme accessoires pour être intégrés dans leurs tableaux. Certains les utilisent même pour récréer une véritable ambiance orientale au sein de leur maison comme Pierre Loti le fait pour sa maison à Rochefort dans laquelle toute sorte d'objets venant de plusieurs pays contribuent à donner un aspect oriental à ces pièces. Théodore Chassériau fait de même en transformant complètement son intérieur en des « fêtes de couleur » décrites ainsi par Gautier: « Les yatagans, les kandjars, les poignards persans, les pistolets circassiens, les fusils arabes, les vieilles lames de Damas niellées de versets du Coran, les armes à feu enjolivées d'argent et de corail, tout ce charmant luxe barbare se

groupait encore en trophées le long des murs; négligemment accrochés, les gandouras, les haïks, les burnous, les caftans, les vestes brodées d'argent et d'or... »[16]. Vers la fin du siècle, les artistes qui en ont les moyens, pour la plupart installés à Paris dans le quartier autour du parc Montceau récréent l'atmosphère des maisons orientales à l'aide de toute sorte d'objets. Les peintres spécialisés dans les scènes militaires s'entourent d'innombrables armes, armures et de chevaux empaillés alors que les peintres orientalistes préférent les tapis, tissus et objets d'art divers. Mais la plupart ne connaissent ni leur date, ni leur provenance ce qui donne lieu à quelques anachronismes. Ce goût des décors extravagants très populaire en France, l'est beaucoup moins en Angleterre. On peut toutefois citer quelques exemples, John Frédérick Lewis rapporte de son voyage en Egypte des costumes, des burnous, des instruments de musique et des armes. Frédérick lord Leighton, membre de la Royal Academy qui a fait plusieurs voyages en Orient, a été tellement émerveillé de ce nouveau monde qu'il transforme sa maison (aujourd'hui devenue un musée) pour y incorporer le décor d'un hall arabe. Il se constitue avec l'aide de l'explorateur Richard Burton, une collection de céramiques et de tissus des pays d'Islam. Fredrick Goodall va encore plus loin, et ramène des moutons et chèvres indigènes pour garantir l'authenticité de ses scènes bibliques.

Les touristes ne sont pas en reste. Beaucoup prennent également part aux voyages par simple envie de dépaysement, pour éprouver des sensations fortes ou pour retrouver l'origine de leur foi en Terre Sainte. D'autres viennent sur place dans un but professionnel, qu'ils soient archéologues, botanistes, linguistes, entrepreneurs, commerçants ou diplomates... Les Européens déjà installés en Orient depuis quelques temps occupent des postes officiels tout en continuant à vivre à la mode occidentale, tandis que d'autres cherchent à s'intégrer à leur nouvelle communauté. Ce sont surtout de riches négociants établis depuis longtemps dans les comptoirs commerciaux très présents le long de la côte méditerranéenne. Des boutiquiers européens tiennent de petits commerces dans tout l'Orient, et à partir de la seconde moitié du XIX^{e} siècle, on peut y trouver fréquemment de la marchandise européenne. On trouve même des officiers occidentaux dans les armées orientales afin de les aider à se réorganiser. Quelques personnalités qui résident en Orient pour des raisons professionnelles sont des conseillers et des spécialistes de toute origine, proches de Méhémet Ali en Egypte et participent aux réformes du vice-roi. Les destinations les plus prisées sont ce qu'on appelle les Etats barbaresques qui correspondent aux régions côtières du Maroc, Algérie, Tunisie, Libye, pays longtemps associés dans l'esprit des Européens aux pirates. La piraterie a été éradiquée au début du XIX^{e} siècle, un peu avant la fermeture des marchés aux esclaves mais ces côtes demeurent longtemps synonyme de grand péril. Certains pays sont restés fermé pendant longtemps aux étrangers.

On note cependant que les artistes français et anglais sont les mieux représentés, probablement en

[16]Thornton Lynne, *Les orientalistes, Peintres voyageurs 1828 – 1908*, Courbevoie, ACR, 1983, p.19

raison des ambitions politiques et militaires de ces deux pays. Les Anglais sont très présents en Egypte et en Palestine. La guerre de Crimée en 1854-1855 et l'ouverture du canal de Suez en 1869 contribuent à rapprocher encore plus l'Orient de l'Europe. Des artistes sont envoyés pour peindre et immortaliser ces événements. Les touristes deviennent de plus en plus nombreux avec le développement des compagnies de voyage comme celle de Thomas Cook. Avant d'oeuvrer en Orient, la compagnie a déjà organisé des excursions en train à travers l'Europe. En 1874, elle a déjà organisé neufs expéditions et réussi l'exploit d'ouvrir des bureaux aux Etats-Unis pour attirer une clientèle nouvelle et toujours plus nombreuse. En 1890, le fils John Mason Cook prend le relais et l'on compte près de 2000 employés, dont la moitié est d'origine arabe. Le voyage a commencé à se développer pour être désormais accessible à presque toutes les classes sociales. A la fin du siècle, d'autres organisateurs de voyage en Orient s'établissent à Londres, Paris, Hambourg. Les appareils photographiques Kodak permettent à chacun de rapporter un souvenir de son voyage. Dès 1870, les artistes anglais et français ne sont plus les seuls à se lancer dans les voyages. Les autres artistes européens et américains viennent se former à Paris soit à l'école des Beaux-Arts soit en s'inscrivant dans certains ateliers réputés comme celui du peintre Jean-Léon Gérôme. L'Ecole nationale des Beaux-Arts attire bien plus d'artistes que son homologue anglaise la Royal Academy de Londres parce que cette dernière n'a pas la même organisation d'ateliers dirigés par un maître connu qui fait son succès en France, mais aussi parce qu'il n'y a ni système de récompenses, ni perspective de débouchés officiels. Mais avec la mode du voyage, tous ne se contentent pas de peindre à Paris et à Londres, beaucoup se rendent dans les pays de l'Orient pour découvrir par eux-mêmes cette nouvelle culture. Bientôt des artistes suisses, allemands, belges, scandinaves commencent à voyager et exposent leurs œuvres dans leur pays respectif.

Après la multiplication des artistes voyageurs et le développement spectaculaire du tourisme, la plupart des pays d'Orient comptent une population fluctuante d'Européens qui choisissent d'y voyager ou d'y résider pour diverses raisons. La plupart des Occidentaux expatriés vivent au sein de petites communautés partageant tout. Pour toutes ces raisons, l'Orient a bien changé et comme l'a dit André Chevillon quand il visite Jaffa en 1892: « Le plus étrange, en Orient, c'est quelquefois l'Europe. En Terre Sainte, à côté des ingénieurs, des commerçants et des promeneurs, à côté des moines qui se font concurrence, des pappas grecs et des Franciscains, des protestants anglais qui opèrent des conversions d'âmes à coups de livres sterling, à côté des Juifs qui viennent baiser les murs du temple et y mourir à Sion, il y a des visionnaires et les illuminés que le mirage du pays sacré a hantés dans les longues nuits du nord et qui sont venus s'éblouir ici, à côté des cactus torrides »[17]. Se rendre en Orient est maintenant bien ancré dans les mœurs et aussi banal qu'a pu être le voyage en Italie pour les artistes à l'époque de la Renaissance.

[17]Thornton Lynne, *Du Maroc aux Indes : voyages en Orient aux XVIII^e^ et XIX^e^ siècles*, Courbevoie, ACR, 1998, p. 18

2) Le mouvement orientaliste

a) Le paysage

Aux débuts du mouvement orientaliste, les peintres se concentrent beaucoup sur les hommes. Les scènes des premières campagnes militaires connaissent beaucoup de succès. Delacroix et Decamps en sont de bons exemples, ces deux peintres se sont fait connaître grâce au pittoresque de leurs figures et de leurs scènes de genre. Au milieu du XIX^{e} siècle sous l'effet de l'évolution du goût, le paysage s'impose comme sujet à part entière. Parmi les orientalistes ayant reçu une formation de paysagiste, certains artistes se mettent à contester l'utilité de la figuration humaine.



Figure 1 : Marilhat Prosper, *Place de l'Esbekieh et le quartier copte au Caire*, eau-forte, 17,2 x 22,9 cm, 1834, Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa, © Musée des Beaux-Arts du Canada

Les premiers paysages d'Orient apportent une iconographie nouvelle qui permet de renouveler les sujets exposés aux Salons même si le paysage historique, récompensé par le prix de Rome, s'impose encore largement. L'un des premiers artistes à vouloir innover en exposant un paysage orientaliste est Prosper Marilhat (1811-1847) lors de l'exposition au Salon de 1834 où il présente *La place de l'Esbekieh au Caire et le quartier copte au Caire* (Fig.1), dont il ne reste plus qu'aujourd'hui une eau-forte. Une étrange végétation, de nouveaux motifs et une lumière inconnue en Occident apparaissent pour la première fois et vont donner l'exemple à d'autres artistes. Selon Théophile Gautier, ce tableau annonce la rupture avec les compositions historiques idéales et empreintes de romantisme inspirées de la Grèce révolutionnaire.

De 1831 à 1833, Marilhat se rend en Orient en tant que dessinateur, pour accompagner le botaniste von Hügel dans une mission qui les conduit en Grèce, en Egypte et même en Palestine et en Syrie. Il a même séjourné à Alexandrie et au Caire, vivant de commandes de portraits. Comme beaucoup d'autres, il rapporte en France de nombreux albums remplis de dessins qui vont servir de souvenirs pour réaliser ses tableaux. On peut noter l'intérêt et la minutie de l'artiste à représenter un paysage avec une précision quasi mimétique, aidé par l'observation directe qu'il a pu faire lors de son voyage en Orient. Le Salon de 1844 a été son plus grand succès, il y présente pas moins de huit tableaux et

se voit récompensé par une médaille d'or. Mort très jeune, son talent a été reconnu par les mots d'Eugène Fromentin dans *Une année dans le Sahel* (1859) où il décrit ce qu'il restera de lui en ses termes: « Deux notes générales, une impression de mélancolie nocturne, la terreur des chaudes solitudes, voilà peut-être ce qu'il aura laissé ».[18]

De tous les artistes ayant réalisés des paysages orientaux, Eugène Fromentin (1820-1876) est sûrement l'un des plus connus. Encore aujourd'hui, il fait partie des grands noms de l'Orientalisme. Bien plus qu'un simple peintre, il est aussi critique d'art et écrivain. Au cours de sa vie, il a effectué trois voyages en Algérie, en 1846, en 1847-1848 et en 1852-1853, puis il découvre l'Egypte en 1869 lors de l'inauguration du canal de Suez. Formé par le paysagiste Louis Cabat, la végétation particulière de l'Orient et les déserts l'attirent particulièrement. Sa quête de l'authenticité l'a mené à des succès considérables aux Salon de 1857 puis en 1859, de même que pour ses deux livres *Un été dans le Sahara* publié en 1857 et *Une année dans le Sahel* publié en 1859 dans lesquels il révèle sa manière de voyager et sa vision de l'Algérie. Pour Fromentin, l'observation de la nature est primordiale pour réaliser des sujets réalistes, il s'est montré très critique envers certains artistes qui selon lui ont tendance à prendre trop de liberté comme le fait Decamps : « Il n'est ni vrai ni vraisemblable [...]. Il invente encore plus qu'il ne se souvient ». Fromentin n’est pas contre le fait que les artistes fassent preuve d'un peu d'imagination, mais il préfère que le sujet soit le plus réaliste possible, avec si il le faut quelques détails imaginaires. Quelquefois, il s'est inspiré de la peinture d'histoire comme il l'a fait dans *Le pays de la soif* (Fig.2), où l'on retrouve des similitudes avec *Le radeau de la Méduse* (Fig.3) de Géricault. Dans ce tableau, le désert, que Paul Marie Lenoir surnomme les « séances d’immensité », occupe une place importante et l'on peut presque sentir grâce à l'ingéniosité du peintre: « le soleil direct [qui] vous transperce le crâne, comme avec des vrilles ardentes »[19] tel une « douche de feu »[20]. Ici, l'artiste s'est inspiré de son expérience personnelle pour composer ce tableau. C'est dans son livre *Un été dans le Sahara* que Fromentin raconte l'histoire qui lui a inspiré ce tableau, un drame survenu à cause d'une tempête de sirocco qui a entrainé la mort de plusieurs personnes d'un groupe d'hommes marchant à travers le désert. Dans le tableau, le nombre de personnages réduit permet de mettre en avant l'immensité du désert. L'un des réfugiés, allongé sur le rocher, fait un signe désespéré de la main qui rappelle le geste de la figure du Noir dans le Radeau de la Méduse. Fromentin établit un parallèle entre l'immensité de l'Atlantique et cette région du Sahel appelée Bled-el-Ateuch par les Maures, qui peut se traduire par « pays de la soif».

[18]Peltre Christine, *Dictionnaire culturel de l'Orientalisme*, Paris, Hazan, 2008, p.208
[19]Fromentin Eugène, *Un été dans le Sahara*, Paris, Alphonse Lemerre, 1874, p.379
[20]Ibid. p.379



Figure 2: Fromentin Eugène, *Le pays de la soif*, huile sur toile, 103 x 143,2 cm, entre 1820 et 1876, musée d'Orsay, Paris. © Musée d'Orsay/rmn



Figure 3: Géricault Théodore, *Le radeau de la Méduse*, huile sur toile, 491 x 716 cm, 1819, Musée du Louvre, Paris. ©2010 Musée du Louvre

Fromentin est un artiste ouvert à son époque, mais il refuse l'anecdote de la scène de genre. Il est de plus très réservé pour la représentation du pittoresque car comme il le juge lui-même : « Pénétrer plus avant qu'il n'est permis dans la vie arabe me semble d'une curiosité mal entendue. 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 »[21]. Il est rare que des artistes se montrent aussi respectueux des indigènes, beaucoup n'ont pas hésité à transgresser les interdits pour peindre des intérieurs de mosquée ou autre sujets délicats.

Comme dans beaucoup de domaines concernant l'Orientalisme, l'expédition de Bonaparte en Egypte a ouvert la voie. Dans la publication du livre *Description de l'Egypte*, le désert apparaît régulièrement comme décor. Les images ayant eu le plus de succès sont celles montrant des vestiges de temples pharaoniques enfouis dans le sable. Jusqu'au dégagement des grands sites archéologiques, ces images ont servi de modèles à une grande partie des vues de l'Egypte. Dans ces immenses étendues désertiques, seule la nudité des terrains s'offre aux yeux des artistes qui n'ont jamais été préparés à la nouveauté de ce motif. C'est pour eux une grande difficulté que la représentation des déserts, il n'y a presque rien hormis la chaleur écrasante, quelques arbres et quelques hommes traversant ces étendues stériles. A cause de la difficulté de représenter ces étendues vides, on pourrait penser que ce thème serait peu traité mais en dépit des difficultés, le désert a réussi à s'imposer comme un sujet incontournable. Le sable lui-même a été un sujet d'étude intéressant. Les *wadis* ou *ouaddis* du mont Sinaï ont réservé quelques surprises aux peintres, décrites par Lenoir, Gérôme, Dauzats ou Belly. Selon eux, les montagnes y offrent un spectacle étonnant : « Sur leurs flancs déchirés, diverses couches géologiques vertes, bleues et violettes décrivaient des arabesques impossibles à rendre vraisemblables »[22], enflammant ainsi l'imagination des peintres et leur donnant la possibilité d'utiliser une palette de couleurs variées. En 1856, Léon Belly visite en compagnie de Narcisse Berchère le mont Sinaï. A cette occasion, Belly écrit à sa mère sur cet endroit qui semble l'avoir beaucoup inspiré: « Ce vaste paysage, aride et abandonné, est toujours de la couleur la plus suave; 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 »[23]. Les accessoires traditionnels ayant disparu, ce sont surtout la lumière et la texture du sol qui ont intéressé les artistes.

La lumière si caractéristique du désert a également été une des préoccupations des artistes. Les choix entrepris par les artistes de la première génération ont été jugés trop artificiels et ont fini par être rejetés. Selon Maxime du Camp en 1864, « le désert abstrait c'est une ligne rose et une ligne

[21]Ibid. p.366
[22]Peltre Christine, *L'atelier du voyage : les peintres en Orient au XIX^e siècle*, Paris, Gallimard, 1995, p.77
[23]Ibid. p.77

bleue, le sable et le ciel »[24]. Au contraire, Ary Renan a reproché à Decamps et Marilhat d'avoir « représenté l'Orient comme un bloc de cuivre rouge placé sous une coupole d'acier bleui »[25]. De nombreux artistes ont ainsi préféré représenter le désert dans des couleurs pas toujours réalistes, privilégiant les vagabondages de leur imagination.

En dépit des nouveautés, les paysages orientalistes n'ont pas échappé à cette normalisation du thème du désert, inévitable quand le succès est au rendez-vous lors des Salons. Un portrait type de ce genre a vite été défini lors de ces manifestations artistiques. Deux détails reviennent très souvent : le ciel et les palmiers, éléments typiques de ces pays. Théophile Gautier baptise la « maladie du bleu» cette tendance que les peintres ont de vouloir représenter un ciel immense et d'une couleur bleu saturé qui a très vite lassé. En effet, dans l'esprit de la plupart des gens, le désert à cause de la chaleur et du soleil toujours brillant se doit d'avoir un ciel gigantesque d'un bleu azur sans aucun défaut. Le critique pourtant très enthousiaste, se méfie du ciel que propose Marilhat dans certaines de ses toiles. Quelques années plus tard, Gauthier affirme grâce au voyage qu'il entreprend en Orient que le ciel est « d'un azur léger qui ne ressemble nullement au ciel d'indigo de Marilhat »[26]. Ici encore, certaines critiques semblent assez sceptiques et partisanes du réalisme dans les tableaux. Le palmier constitue une sorte d'emblème exotique rappellant immédiatement l'Orient tout en donnant un effet décoratif à la toile. Il permet une identification facile du sujet et apporte une authenticité à la scène dans certains cas. En effet, à l'instar du ciel bleu, le palmier a lui aussi été utilisé avec excès par certains artistes pour des scènes prenant place dans des pays comme la Syrie ou la Palestine, où cet arbre n'est pas si courant. L'ignorance de certaines personnes n'ayant jamais fait le voyage en Orient contribue à des erreurs grossières comme celles-ci. De plus, l'enthousiasme de certains critiques a contribué à cette utilisation excessive des mêmes motifs, contribuant à rendre les paysages orientalistes trop semblables entre eux du point de vue des détails.

La difficulté de représenter le désert comme un simple paysage a amené quelques peintres à faire preuve d'imagination afin de remplir leur tableau. Très vite, c'est la caravane de chameaux accompagnée d'hommes qui va s'imposer comme motif principal pendant un certain temps, présent dans des scènes pittoresques de Decamps des années 1840 jusqu'aux peintures quasi ethnographiques d'Eugène-Alexis Girardet ou de Paul Lazergues à la fin du siècle. Le tableau de Léon Belly s'intitulant *Pèlerins allant à la Mecque* (Fig.4) est sûrement la plus célèbre des toiles représentant une caravane. Présenté au Salon de 1861, on y voit une longue caravane de fidèles partant pour le pèlerinage. Le cadrage ingénieux permet de donner l'impression que le convoi s'étire démesurément,

[24]Depelchin Davy, Diedren Roger (dir.), *L'Orientalisme en Europe : de Delacroix à Matisse*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 15 octobre 2010 – 9 janvier 2011, Munich, Kunsthalle der Hypo – Kulturstiftung, 28 janvier – 1er mai 2011, Marseille, Centre la Vieille Charité, 27 mai – 28 août 2011, Paris, RMN – Grand Palais, Marseille, Ville de Marseille, 2011, p.190

[25]Ibid. p.190

[26]Gautier Théophile, *Voyage pittoresque en Algérie (1845)*, Genève, Paris, Droz, 1973, p.8

les chameliers que l'on voit au premier plan paraissent monumentaux. La lumière est traitée de façon à nous faire ressentir la chaleur écrasante de ce désert, tout en dessinant de courtes ombres pour les personnages se trouvant au premier plan. Le tableau a fait sensation car il représente exactement l'idée que l'on se fait du désert d'Orient. Quelques années plus tard, Belly expose *La mer morte* (Fig.5) au Salon de 1866. Ici aussi, l'artiste a parfaitement réussi à rendre l'atmosphère accablante et la chaleur écrasante du désert aidé par un choix de couleurs déroutantes. Ce tableau a été composé à partir des souvenirs de son premier voyage en Orient qu'il a accompli en 1850. Il accompagne alors la mission scientifique de Félix Caignart de Saulcy, chargée d'étudier la géographie historique de la mer Morte. Paysage désert, seule la fumée des campements permet d'évoquer la présence de l'homme.



Figure 4: Belly Léon, *Pélerins allant à La Mecque*, huile sur toile, 160 x 242 cm, 1861, Musée d'Orsay, Paris. © Musée d'Orsay / rmn

Cette fascination pour le désert tient aussi à ses dangers. *Le Sahara* (Fig.6) de Gustave Guillaumet présenté au Salon de 1868 nous le montre bien, vision d'une tragédie oubliée dont témoigne le squelette d'un chameau au premier plan. Dans une vaste étendue morne et vide, on aperçoit au loin le passage d'une caravane qui paraît bien étranger aux dangers du désert. La véracité de ce paysage a été apprécié par une partie de la critique qui y voit « Une toile d'un grand effet; chaude, colorée, baignée dans des lueurs d'incendie, elle donne une idée exacte du désert. On le voit le on le comprend, on l'aime on le redoute on le sent terrible comme un péril et attirant comme un abîme »[27]. Le contraire du thème des caravanes, le cavalier arabe solitaire est apparu plus tard et a connu un grand succès à partir des années 1880.

[27]Depelchin Davy, Diederen Roger (dir.), 2011, p.196

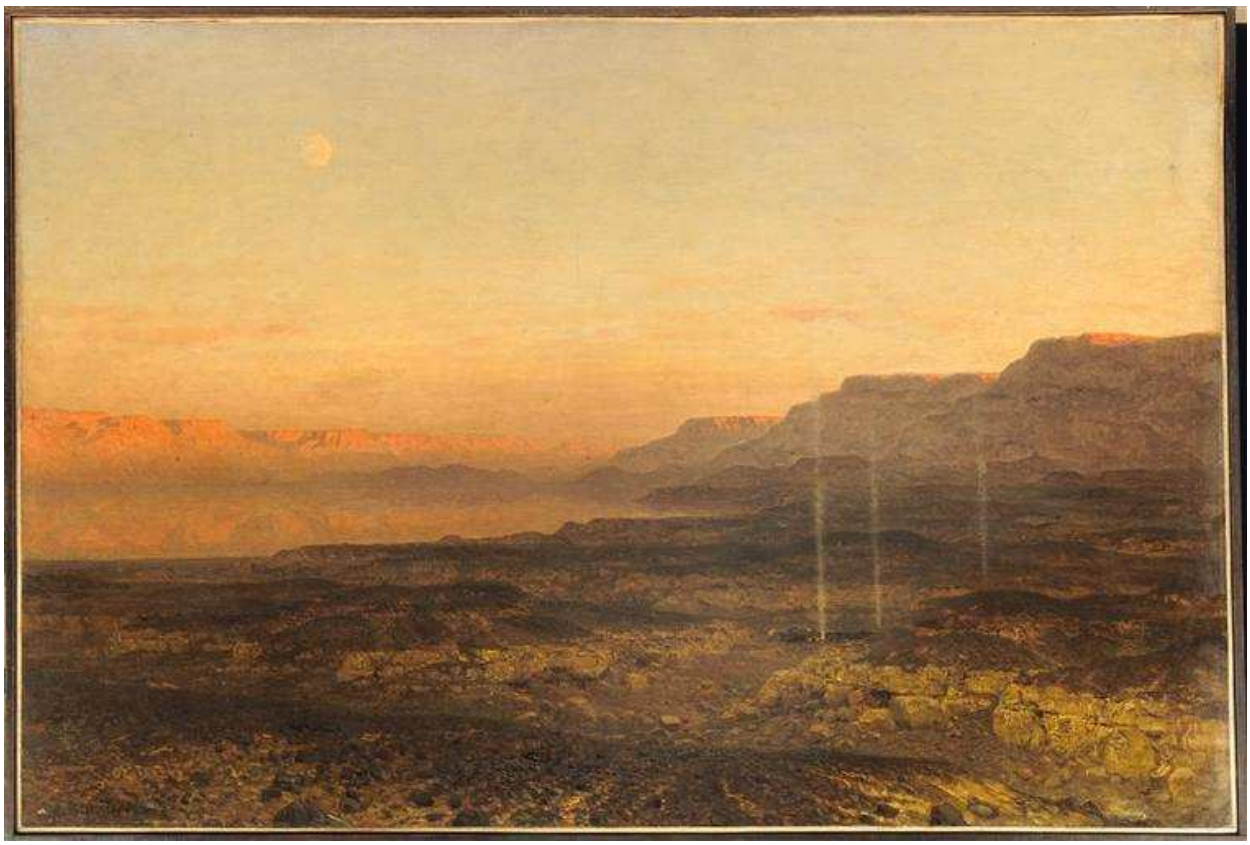


Figure 5: Belly Léon, *La Mer morte*, , huile sur toile, 650 x 950, 1866, musée du quai Branly, Paris, © RMN-Grand Palais / Daniel Arnaudet



Figure 6: Guillaumet Gustave, *Le Sahara*, huile sur toile, 110 x 200 cm, 1867, Musée d'Orsay, Paris © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

Malgré tout, peu d'œuvres ont vraiment été abouties, la plupart reprenant trop souvent des motifs familiers, à l'exemple des palmiers que l'on voie sans cesse dans ces paysages orientaux. Peu d'œuvres ont réellement contribué à renouveler le paysage oriental même si les conventions de la composition historique ont été un peu bousculées. De plus, ce thème du paysage oriental ne peut pas refléter ce qu'il est vraiment puisque soumis aux exigences d'un certain classicisme excluant le rare et le particulier, en résumé donc tous les éléments qui permettent de différencier les paysages orientaux des paysages de nos terre occidentales. Beaucoup de peintres qui se sont essayés au genre du paysage ont presque tous reçu une formation de paysagiste historique, ce qui explique en partie leur difficulté à créer de nouveaux paysages. Mis à part quelques innovations et quelques audaces, le paysage oriental reste tout de même assez classique, ce qui peut paraître étonnant quand on songe aux possibilités infinies de détails et de motifs nouveaux que l'on ne retrouve pas en Occident et qui auraient très bien pu trouver leur place sur un tableau.

b) Les femmes

La représentation de la femme a été l'un des thèmes les plus récurrents qui a fait l'objet de nombreuses interprétations, pas toujours très juste sur le quotidien des femmes en Orient.

A partir de la seconde moitié du siècle, le thème du harem devient à la mode sous le pinceau des plus grands comme Ingres, Delacroix ou Gérôme. Lieu du fantasme occidental, c'est un prétexte à la liberté, à l'invention et à la poésie. Rares sont les artistes à avoir pu accéder à un harem. Grâce à son statut officiel, Eugène Delacroix a eu le privilège de pouvoir le faire lors de son séjour au Maroc. Enthousiasmé par la beauté des visages, des velours et des soieries, il fait un récit de ses impressions à son ami et critique Philippe Burty tout en racontant précisément le déroulement de sa visite. L'organisation et les activités des femmes dans le harem lui rappellent l'Antiquité: « 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 »[28]. Selon Delacroix, l'Orient est le lieu préservé de la beauté antique. De cette visite si marquante, Delacroix a réalisé quelques aquarelles (Fig.7), peut-être prises sur le vif qui ont servi à la composition d'un tableau plus abouti intitulé *Femmes d'Alger dans leur appartement* (Fig.8) exposé au Salon de 1834.

[28] Amiot-Saulnier Emmanuelle, « Le harem, représenter l'interdit », *Dossier de l'art*, n°185, mai 2011, p.31



Figure 7: Delacroix Eugène, *Quatre études pour les femmes d'Alger*, aquarelle, mine de plomb, 107 x 138 cm, 1832, musée du Louvre, Paris. © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Gérard Blot



Figure 8: Delacroix Eugène, *Femme d'Alger dans leur appartement*, huile sur toile, 180 x 229 cm, 1834, musée du Louvre, Paris. © Musée du Louvre / A. Dequier – M. Bard



Figure 9: Eugène Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur intérieur*, huile sur papier marouflé sur toile, 27.5 x 22 cm, 1847, Musée des Beaux-Arts, Rouen. © C. Lancien, C.

L'Orient a été pour l'artiste une sorte d'apaisement et la possibilité de réconcilier la grandeur des anciens avec la vie, de montrer au grand jour la beauté de modèles qui lui rappellent l'Antiquité. Ce thème des femmes dans le harem a été repris dans *Femmes d'Alger dans leur intérieur* (Fig.9) en 1847 dans lequel la servante noire soulevant le rideau nous fait face, nous introduisant ainsi plus facilement dans un lieu intime.

L'interdit du harem n'a donc pas perdu de son attrait même après l'expérience de la réalité, que très peu de peintres feront. Par exemple, Ingres a réalisé beaucoup de tableaux représentant des femmes. Bien qu'il ne soit jamais allé en Orient, l'artiste a fait appel à son imagination pour réussir à représenter ce thème. Dans *La petite baigneuse* (Fig.10) de 1826, reprise de la *Baigneuse de Valpinçon* (Fig.11), on y voit un ensemble de nus dans un paysage qui rappelle Giorgione, mais l'odalisque de dos qui a laissé ses vêtements à ses côtés paraît inconvenante au regard de la tradition, le thème autorise peut-être cette entorse à la convenance. *L'Odalisque à l'esclave* (Fig.12) est sûrement le tableau le plus connu d'Ingres sur ce thème. La sensualité y est très présente à travers les costumes exotiques, accentuée par l'opposition des couleurs des différents types physiques. La femme blanche et la femme brune offrent un superbe contraste de chairs accentué par la présence de l'esclave noire. Toutes trois reçoivent une lumière différente, la femme blanche se trouvant irradiée d'un rayon de lumière puissant la rendant comme irréelle, la femme brune recevant une lumière beaucoup plus modérée, paraissant plus réaliste. La femme à l'arrière-plan, située dans la pénombre est mise à l'écart. On ne devine pas les traits de son visage plongé dans le noir qui permet de rehausser de son éclat sombre la beauté du duo féminin. Tentures, carreaux et tapis sont couverts de motifs abstraits. La vraisemblance de la scène n'est pas l'élément le plus important, ce qui est proposé ici, c'est une réflexion sur la beauté.



Figure 10: Ingres Jean-Auguste-Dominique,
La petite baigneuse,
huile sur toile, 32.7 x 25.1 cm, 1826,
Philips Collection, Washington DC.
© Photographie / Edward Owen 032789

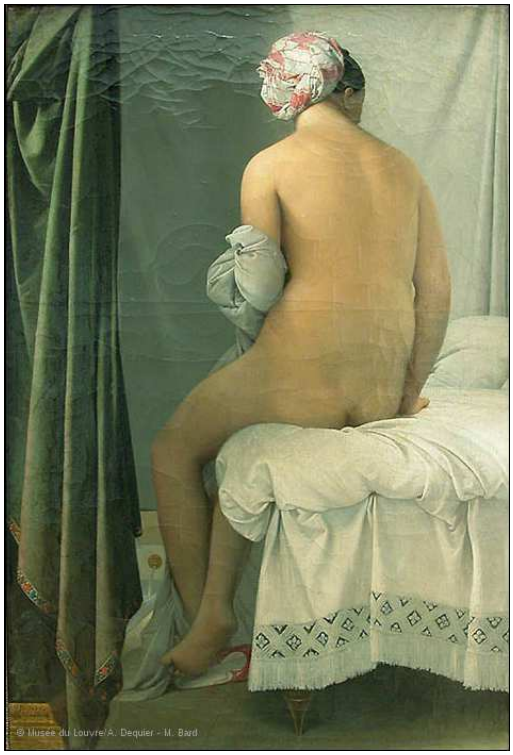


Figure 11: Ingres Jean-Auguste-Dominique,
La baigneuse de Valpinçon, huile sur toile,
146 x 97 cm, 1808, musée du Louvre, Paris
© Musée du Louvre / A.Dequier – M. Bard



Figure 12: Ingres Jean-Auguste Dominique, *L'Odalisque à l'esclave*, huile sur toile,
72 x 100 cm, 1839, Fogg Art Museum, Cambridge



Figure 13: Ingres Jean-Auguste-Dominique, *Le Bain Turc*, huile sur bois, 108 x 108 cm, 1862, musée du Louvre, Paris. © 2007 Musée du Louvre / Angèle Dequier

Quelques années plus tard dans le *Bain Turc* (Fig.13) réalisé en 1862, Ingres continue dans cette recherche de la beauté féminine. Pour cela, il s'est inspiré d'une source très connue du XIX^{e} siècle, les lettres de Lady Wortley Montagu, épouse d'ambassadeur, qui a réussi à entrer dans un harem et en a profité pour noter tout ce qu'elle a vu dans des lettres. Elle y parle notamment de 200 femmes alanguies dans les vapeurs du bain et les plaisirs de la conversation.

Théodore Chassériau, élève d'Ingres, s'est également essayé à ce thème, en tentant de rendre crédible des scènes de harem qu'il n'a jamais vu de ses propres yeux mais à travers des œuvres d'artistes. Bien qu'il ait effectué un voyage en Algérie en 1846, la vision qu'il restitue dans *Femme mauresque sortant du bain au sérail* (Fig.14) daté de 1854 représente une scène imaginaire. La femme essorant ses cheveux rappelle l'iconographie de son maître Ingres. Ce thème des Odalisques est pour Chassériau un prétexte pour insister sur la beauté des courbes féminines, de la lumière, des couleurs éclatantes des tissus et d'une architecture grandiose qui reste dans ce tableau assez discrète car étant située à l'arrière-plan. Nous rappelons ici qu'on appelle odalisque une femme située au premier échelon des servantes du harem, affectée à un service particulier (*oda*)[29].



Figure 14: Chassériau Théodore, *Femme mauresque sortant du bain au séra*il, huile sur toile, 67 x 54 cm, 1854, Musée des Beaux Arts, Strasbourg. © Musées de la Ville de Strasbourg

[29]Peyraube Emmanuelle, *Le harem des lumières: l'image de la femme dans la peinture orientaliste du XVIII^{e} siècle*, Paris, Edition du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2008, p.120



Figure 15: Renoir, *Intérieur de harem à Montmartre (Parisiennes habillés en Algérienne*), huile sur toile, 156 x 128.8 cm, 1872, National Museum of Western Art, Tokyo

Un peintre plus moderne comme Renoir s'est également essayé à ce thème dans un tableau intitulé *Intérieur de harem à Montmartre (Parisiennes habillées en Algériennes)* (Fig.15) en 1872. L'originalité de cette scène consiste en la transposition de modèles parisiennes dans un harem, même le titre suggère ce mélange entre femmes françaises dans un lieu rappelant les harems orientaux. Un rapprochement est ainsi fait entre les deux parties du monde à travers une coutume orientale reprise par des modèles occidentales. Pourtant, les habits des femmes trahissent leur origine européenne même si Renoir a essayé d'être réaliste en représentant un tapis, des babouches et quelques bijoux exotiques. Le harem est ainsi l'occasion et le prétexte de peindre la beauté féminine, dans des scènes plus audacieuses permises par la distance du sujet oriental.

Certains ont préféré représenter l'entrée du harem, ne dévoilant pas ce qui se passe à l'intérieur comme a pu le faire Georges Clairin dans *Entrée au harem* (Fig.16) datant de 1870. Les spectateurs du tableau sont laissés à la porte, ne pouvant pas pénétrer dans ce lieu interdit aux simples visiteurs. Notre curiosité est exacerbée par ce procédé, renforcé par la présence du sultan sur le point d'entrer, nous ne pouvons que faire appel à notre imagination pour se faire une idée de ce qui va apparaître aux yeux de l'homme une fois la porte franchie.

Malgré une discipline picturale très prisée des hommes, quelques femmes occidentales se sont essayées à ce thème, avec un regard sensiblement différent. Henriette Browne, épouse d'un diplomate, a été remarqué au Salon de 1861 où elle a exposé deux tableaux d'intérieurs de harems. Dans l'un, on peut y voir une joueuse de flûte et dans l'autre, le déroulement d'une visite dans une atmosphère de convivialité, très différente de la vision que les peintres hommes se font du harem. Les peintres ottomans du XIX^{e} siècle ont aussi réalisé leur propre image de la femme orientale, là aussi très différente en comparaison des odalisques. Par exemple, *La femme couchée* de Halil Pecha réalisée en 1917 témoigne de la variété des représentations que l'on peut avoir de la femme. Le costume et le

regard du modèle excluent toute provocation, la présence de l'éventail ajoute une touche d'exotisme à la scène sans pour autant basculer dans la caricature de la femme orientale allongée de façon lascive, chère aux Occidentaux[30]. Les œuvres du prince Abdülmecid contrastent avec les œuvres occidentales. En effet, dans des œuvres comme *Goethe au harem* ou *Beethoven au harem*, les femmes sont associées à la pratique de la lecture et de la musique contrairement aux scènes habituelles de harem où les femmes ne semblent pas avoir d'autres activités que de rester inactive, allongée sur un sofa ou de discuter entre elles. De plus, des hommes sont présents dans ces tableaux ce qui permet de se rendre compte que la société n'exclut pas totalement les femmes comme on pourrait le penser en regardant des scènes de harem. D'ailleurs, on remarque que cet intérieur ressemble plus à une maison de personnages aisés vivant à l'occidentale que dans un harem. La décoration s'inspire fortement de celle qu'on peut retrouver à l'époque dans beaucoup de maisons bourgeoises. Il est intéressant de se rendre compte que cette artiste turque s'inspire de la vie occidentale pour réaliser cette scène de harem, le contraire étant vrai pour les artistes occidentaux qui préférent s'inspirer de l'Orient pour réaliser leurs scènes de harems.

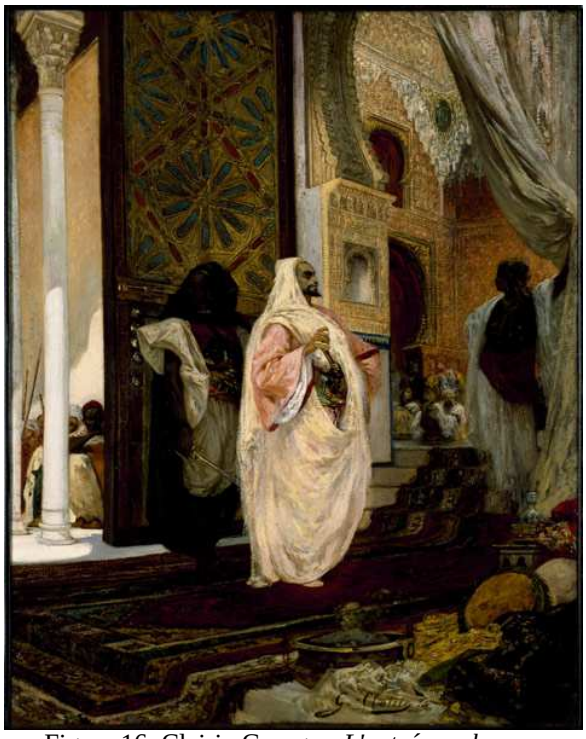


Figure 16: Clairin Georges, *L'entrée au harem*, huile sur toile, 81.9 x 65 cm, 1870, The Walters Art Museum, Baltimore. © The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland



Figure 17: Sehzade (fils du sultan) Abdülmecid, *Beethoven au harem*, huile sur toile, 154 x 221 cm, vers 1918, Musée de Peinture et de Sculpture, Istanbul

[30]Depelchin Davy, Diederen Roger (dir.), 2011, p.164

Les exemples de ces scènes réalisées par des femmes ou des peintres ottomans permettent de se rendre compte que le thème des femmes a fasciné beaucoup d'artistes. Ainsi, plusieurs points de vue de la condition féminine se côtoient à travers des œuvres très différentes. On remarque que les hommes Occidentaux ont tendance à se laisser aller à la fantaisie et à l'imaginaire, préférant projeter leurs propres fantasmes sur leurs toiles plutôt que de chercher à vraiment comprendre comment ces lieux, qui leur sont interdits, fonctionnent.

c) Un nouveau bestiaire

Le bestiaire exotique a lui aussi eu beaucoup de succès, peut-être influencé par les relations que les Orientaux entretiennent avec leurs animaux que l'on peut illustrer grâce à une citation de Théophile Gauthier: « Au pays de l'Islam, les animaux vivent avec l'homme dans une familiarité amicale et confiante »[31]. Des animaux inconnus ou très peu observés en Occident sont apparus dans les tableaux participant à une restitution plus fidèle de la nature. L'animal d'Orient est associé à l'énergie primitive, la sauvagerie que le mouvement romantique affectionne particulièrement. L'artiste le plus connu pour ses sculptures d'animaux est sans conteste Antoine-Louis Barye. Il a réalisé un grand nombre de sculptures représentant des jaguars ou des tigres, la plupart en plein combat. Des postures énergiques et une musculature très développée permettant de faire comprendre toute l'intensité du combat accentué par une bonne maîtrise de la trois-dimension. Pour réaliser ces travaux, il s'est inspiré des animaux du Jardin des Plantes de Paris, tout comme le fera quelques années plus tard Paul Jouve. Le plus grand succès de Barye a été le *Lion au serpent* réalisé vers 1832-1835 représentant un « vrai lion de l'Atlas, majestueusement fauve » d'après les mots de Théophile Gautier. Le bronze est le matériau préféré des sculpteurs romantiques grâce à cette capacité de modelage qui permet d'être très précis dans les détails. On pourrait citer beaucoup d'exemples, en effet, Barye a réalisé beaucoup de sculptures d'animaux exotiques tous de grands succès qui ont permis à l'artiste de se faire un nom en tant que sculpteur spécialisé dans la représentation d'animaux. Même si cet artiste n'est pas classé dans la catégorie orientaliste, cette tendance est présente chez Barye grâce aux animaux exotiques employés dans ces sculptures.

Très souvent, les animaux présents sur les tableaux ne sont pas là par hasard, ils sont chargés d'une fonction symbolique. Dans le harem par exemple, les oiseaux, gazelles ou léopards tenus en laisse symbolisent la liberté perdue, à l'image des femmes cloîtrées à l'intérieur.

[31]Peltre Christine, 2004, p.100



Figure 18: Barye, Antoine-Louis, *Lion au serpent*, bronze, 135 x 178 x 96 cm, 1835, Musée du Louvre, Paris. © 2010 Musée du Louvre / Thierry Olivier

Pour finir, l'Orientalisme a permis d'accroître la connaissance des Occidentaux de certains animaux familiers, c'est particulièrement vrai en ce qui concerne les chevaux arabes. Jusqu'au XIX^{e} siècle, la perception que l'on se fait des coursiers est restée très proche de la statuaire classique connue pour idéaliser ses sujets. Cette sorte d'amitié fusionnelle entre le cavalier et sa monture chez les Orientaux est évoquée dès le début du siècle par le poème de Charles Hubert Millevoye intitulé *L'Arabe au tombeau de son coursier* illustré en image grâce à des œuvres comme le tableau de Jean-Baptiste Mauzaisse ou la sculpture de Marochetti, *La Mort d'un ami*[32]. Dans le tableau, la nudité est étroitement associée à la perfection du cheval rappelant les modèles antiques, quand aux couleurs, harnachements et la teinture de henné, ils permettent de situer le sujet en Orient.

Le courant orientaliste a permis de faire découvrir des animaux inconnus en Occident par le biais de l'art. Les artistes ont pu s'essayer à la représentation d'animaux exotiques et montrer leur talent et leur inventivité dans un nouveau thème qui connait un certain succès.

[32]Nous parlerons de cette oeuvre plus en détail dans la deuxième partie de notre étude. Il est à noter qu'il existe trois répliques de cette oeuvre, une se trouve aux Etats-Unis, une au musée Girodet de Montargis et une autre au musée des Beaux-arts de Pau.



Figure 19: Mauzaisse Jean-Baptiste, *Arabe pleurant son coursier*, huile sur toile, 262 x 391 cm, 1812, Musée des Beaux-Arts, Angers.

d) Scènes de genre

L'Orientalisme a été très souvent associé aux scènes de genre, spécialité qui s'est imposée au XIX^{e} siècle et très appréciée des amateurs bourgeois. L'exotisme de l'Orient a apporté un nouveau souffle à ce thème grâce à de nouveaux sujets rendus possible par une observation attentive des différents types humains, des activités des rues, de la variété des décors. Au Salon de Paris en 1831, Decamps fait partie des premiers à s'essayer à la scène de genre en exposant des images de la rue turque dont le sujet et la facture inspireront les artistes voyageurs des années suivantes. Mais les critiques reprochent la facilité de peindre ces scènes d'Orient, sortes de caricature où les objets les plus représentatifs d'Orient sont présents « pêle-mêle » sur la toile. « Dans les tableaux de genre, les fantaisies turques et mauresques tiennent toujours la première place. [...] Avec un narghilé, quelques pipes en santour et son pan d'étoffe algérienne plus ou moins authentiques, chacun s'est mis dans son coin à faire de l'Orient et de la couleur. Il est d'ailleurs si commode de chiffonner en deux coups de brosse un de ces costumes fantastiques dont l'ampleur absorbe toute espèce de forme appréciable! »[33]. Cette citation résume bien les critiques faites à l'encontre des scènes de genre orientales. Certains peintres choisissent la facilité en préférant représenter des objets orientaux connus de tous,

[33]F. de Lagenevais, *La Revue des Deux Mondes*, 15 août 1849

fonctionnant comme des sortes de symboles permettant très vite de comprendre où la scène se situe, mais en négligeant la cohérence du récit. Cette production exotique, toutes œuvres confondues, est rendue plus intéressante et plus digne d'intérêt grâce aux costumes et aux objets colorés qui dénotent un souci de séduction superficielle et sans vraisemblance. Mais certains artistes ont cherché très tôt à découvrir quelque chose de plus authentique. L'aptitude à « l'abstraction ou la généralisation »[34] qui a été définie par Narcisse Berchère apparaît chez Delacroix. Ce dernier ne veut pas réaliser de simple transcription ni de juxtaposition exacte d'objets, il préfère retenir une vision plus synthétique, visuellement plus cohérente. Cette recherche sera menée à bien par les orientalistes modernes comme Emile Bernard et Henri Matisse.

Le voyage est important pour la découverte de nouveaux motifs et renouveler l'inspiration des peintres. Pour le peintre voyageur, la scène de genre est vite devenue incontournable, justifiant le voyage afin de trouver de l'inspiration pour ses tableaux. Le report sur toile des observations faites lors des voyages est alors le principal moyen de réaliser des scènes de genre authentiques. Les artistes aiment observer les peuples de ces contrées tout en réalisant des croquis qui pourront servir plus tard à l'élaboration de tableaux plus aboutis. Jusqu'à la fin du siècle, cette quête de l'exotisme a été en quelque sorte conventionnelle. Les albums de dessins réalisés par les artistes pendant leurs voyages sont remplis de ces scènes de genre, très populaires en Occident car elles montrent des modes de vies complétement différents de ce qu'ils connaissent. On peut y trouver des marchands d'oranges, des bazars, des derviches tourneurs[35], des caravanes, des scènes impossibles à peindre avec des modèles Occidentaux car jugés trop banals. A travers le filtre de l'Orient, le quotidien est devenu digne d'intérêt, popularisé grâce au travail de ces artistes.

L'aquarelle et le croquis descriptifs sont les instruments favoris de ces artistes en voyage car ils permettent une grande rapidité d'exécution. En revanche, certains artistes comme Delacroix déclarent très tôt qu'ils éprouvent une certaine lassitude pour les scènes pittoresques : « Lorsque le pittoresque crève tellement les yeux à chaque pas, on finit par y être insensible »[36]. De même quand Charles Gleyre a découvert l'Orient à Jannina, capitale de l'Epire en 1834, sa réaction a été bien différente de celles qu'on a l'habitude de voir. Dans l'un de ces carnets de notes où il raconte ses impressions, il a noté à propos de cet endroit que c'est une « Ville accablante de pittoresque ». Il écrit aussi qu'il souhaite y revenir pour revoir les « ciels merveilleux » et la « belle race »[37]. Contrairement à la plupart des artistes qui découvrent cette ville, Gleyre ne s'est pas laissé charmer par les vestiges de l'une des cours les plus brillantes de l'Empire ottoman, ne les trouvant pas de bon goût. Gleyre préfère la sobriété et l'exprime dans des dessins et aquarelles aux teintes assourdies et dépouillés d'accessoires.

---

[34]Berchère Narcisse, *Le désert de Suez: cinq mois dans l'isthme*, Paris, 1867, p.137
[35] Religieux d'une confrérie mystique musulmane
[36]Alazard Jean, *L'Orient et la peinture française au XIXe siècle, de Delacroix à Renoir*, Paris, 1930, p.45
[37] Peltre Christine, 1995, p.54

C'est grâce à une observation aiguë et donc par le moyen d'une description précise que les artistes souhaitent fuir le pittoresque superficiel. Vers le milieu du siècle une esthétique plus réaliste en parallèle du développement de la science ethnographique apparait. Comme le remarque judicieusement Christine Peltre: « l'enquête vient aussi relayer la quête romantique, dans une démarche que l'on veut plus authentique »[38].

C'est ainsi qu'autour des années 1850, une démarche plus scientifique de l'Orientalisme apparaît, encouragé par la multiplication des missions militaires ou expéditions savantes et diplomatiques encourageant les artistes à faire preuve d'exactitude et de précision. Cette tendance est déjà présente au début du XVIII[e] siècle grâce à Charles Ferriol, ambassadeur de France auprès de la Sublime Porte qui est à l'origine d'un *Recueil de cent estampes représentant différentes nations du Levant,* réalisé d'après des tableaux de Van Mour. Cette initiative s'apparente à une vaste enquête sur les populations de l'Empire ottoman. Parmi les *Voyages Pittoresques* qui sont publiés, celui de Marie-Gabriel Choiseul-Gouffier contient un certain nombre d'informations écrites et figurées sur les habitants et le mode de vie dans le Péloponnèse et dans l'archipel. La technique de la lithographie a permis la diffusion rapide de ces sortes d'inventaires du patrimoine naturel, archéologique et architectural, très populaires dans la première moitié du XIX[e] siècle. Les planches de ces ouvrages s'inspirent des croquis au crayon et des aquarelles réalisés sur place. *Le voyage dans le Levant en 1817 et 1818* réalisé par le comte Louis Nicolas Philippe Auguste de Forbin est l'un des plus célèbres. Quatre-vingts planches lithographiées composent cet ouvrage dont le but est de montrer en couleur des illustrations du voyage, raconté par Forbin dans un récit que complète une « Explication des planches ». On pourrait citer également l'essai documentaire écrit par Edward Lane s'intitulant *An account of the manners and customs of the modern Egyptians* publié en 1836. Cet ouvrage ne fait pas partie des *Voyages Pittoresques* mais il s'en approche grâce à cette méthode utilisée visant à décrire l'Orient au quotidien, secondé par le dessin. Cette étude permet de réévaluer l'Egypte contemporaine, trop souvent considérée du point de vue archéologique. Avec le temps, les *Voyages Pittoresques* ont perdu de leur importance, supplantés par l'apparition de la photographie. Malgré tout, l'illustration est toujours présente dans des revues consacrées à l'exploration géographique comme le *Magasin Pittoresqu*e ou *Le tour du Monde, nouveau journal des voyages* créé en 1860, auxquels collaborent de nombreux orientalistes à l'image d'Amable Crapelet, Narcisse Berchère et Alexandre Bida.

Au début du XIX[e] siècle, de grandes expéditions scientifiques sont menées en Egypte, en Morée, en Algérie pour construire un savoir sur la Méditerranée, développant ainsi ce goût de l'enquête associée à un inventaire iconographique. Certaines de ces missions engagent des artistes pour fixer

[38]Peltre Christine, 1995, p.56

sur la toile les principaux événements. D'autres missions à caractère plus géographiques ou archéologiques font appel à des dessinateurs, appréciés pour leurs qualités d'observateurs habiles et précis, avant que la photographie ne prenne le relais. Des savants soutiennent des initiatives, comme le géographe Alexandre de Humboldt qui incite Théodore Valerio à « Fixe[r] pour nous, pour l'avenir, ces types en train de disparaître...Tous ces restes curieux de barbarie antique, ces infiltrations de l'Orient dans nos Etats européens»[39]. Cet esprit descriptif semble se propager au détriment de la vision romantique de l'Orientalisme. Les portraits de types ethniques se multiplient avec le désir de les réaliser le plus juste possible. Ainsi, des Mamelucks sont venus en France pour servir de modèles à des artistes comme Girodet ou Géricault. Jean-Léon Gérôme est emblématique de ce nouveau goût, sacré « peintre ethnographe » il est très apprécié par la critique. Cette approche ethnographique donne à la scène de genre un côté moins superficiel. A côté des sujets traditionnels est apparu le résultat d'enquêtes plus poussées dans des régions moins connues. Cet engouement a peut-être été favorisé par la vogue de la peinture réaliste en France décrivant la vie des champs. On a pu découvrir le labeur des paysans du Nil ou des oasis du Maghreb, bien loin de ces images de palais grandioses, de ruines romantiques et de la splendeur d'une lumière et de couleurs nouvelles. Lorsqu'Edmond About a publié *Le fellah*[40] dédicacé à Gérôme en 1869, les figures de paysans prennent de plus en plus d'importance au même titre que nos paysans français mis en lumière grâce à des artistes tel que Courbet et Millet. Son costume simple, qui n'a rien d'exotique, l'éloigne du pittoresque. Plusieurs artistes se sont intéressés à ce motif vers la fin des années 1860 dont Félix-Auguste Clément qui semble en faire l'un de ses sujets favoris. Dans son *Chariot égyptien* (Fig.20), on y voit une famille fellah et l'attelage qui la transporte, présenté au Salon de 1866, ce tableau a été apprécié d'Edmond About qui en a fait une critique très élogieuse dans son *Petit Journal* de la même année : « Le dessin est puissant et simple, la couleur forte et vraie, sans tricherie, sans effet de mauvais aloi. Le soleil brutal de l'Egypte enveloppe les figures et les animaux d'une atmosphère surchauffée; l'intensité du jour est telle que les ombres en sont pénétrées. Les grands bœufs, le fellah, les femmes et les enfants modelés en pleine lumière, attestent la vigueur et la science d'un artiste consommé »[41]. Inhabituelles, le réalisme exacerbé de ces toiles permet d'en faire une belle scène de genre sans artifices. Habillé en habits de tous les jours, nous avons du mal à croire que ce sont des *fellahs*.

[39]L. de Ronchaud, «Les eaux-fortes de Th. Valerio», *Gazette des Beaux-Arts*, 1867, p.300
[40]Paysan arabe
[41]http://www.projekte.kunstgeschichte.uni-muenchen.de/zola/about.html



Figure 20: Félix-Auguste Clément, *Pendant les fêtes du Bairam au Caire* dit aussi *Le chariot égyptien*, , huile sur toile, 38.2 x 69.5 cm, 1866, Musée de Tessé, Le Mans

Toujours au Salon de 1866, *La femme fellah* de Charles Landelle (Fig.21), choisie parmi des modèles originaires d'Afrique du Nord, triomphe également. L'original de cette œuvre a été détruit lors d'un incendie mais il existe une réplique exacte conservée au musée du Vieux-Château donnée par l'artiste à la ville de Laval. Entre 1866 et 1885, Landelle réalise vingt-trois variantes de ce portrait. Cette œuvre n'est pas authentique, elle semble avoir été créée en atelier et le traitement du visage rappelle plutôt la Renaissance italienne. C'est à la suite de cette œuvre qu'on le surnommera le "peintre des fellahs".



Figure 21: Charles Landelle, *Femme Fellah*, huile sur toile, 131 x 84 cm, après 1866, Musée du Vieux Château, Laval

Si la peinture ethnographique se veut rigoureuse, plus soucieuse d'exactitude révélant des motifs inédits et renonçant au mélange d'éléments factices, ce genre n'a jamais renié le pittoresque, rendant parfois certains tableaux approximatifs peut-être pour les rendre plus attractif, plus distrayant aux yeux des spectateurs. Certains ont dénoncé la liberté prise par quelques artistes. Ainsi Gérôme donnerait de l'Islam une image fantaisiste comme en témoigne son tableau de *La prière*

publique dans une mosquée réalisé en 1870 (Fig.22). On y voit d'improbables fakirs[42] dénudés mélangés avec des militaires armés.

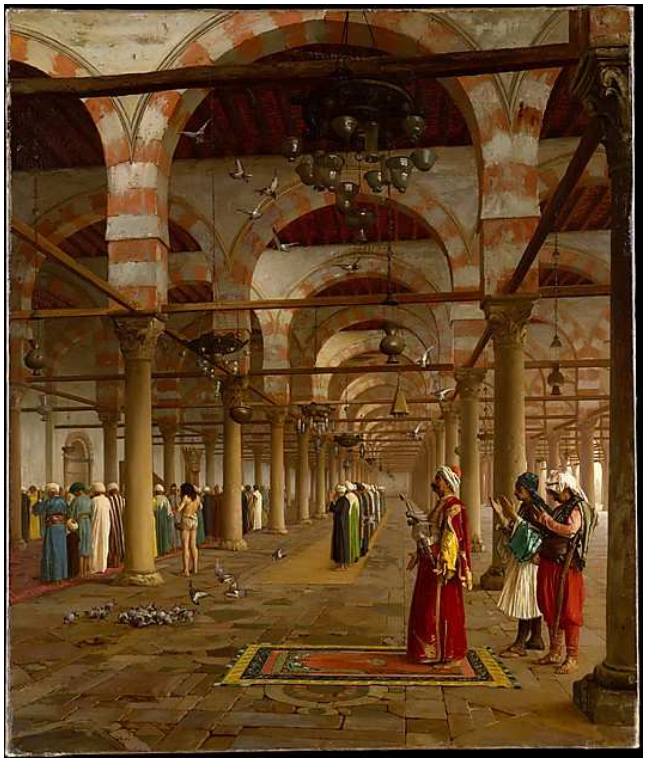


Figure 22: Jean-Léon Gérôme, *La prière publique dans une mosquée*, huile sur toile, 74.9 x 88.9 cm, 1871, Metropolitan Museum of Art, New York

Cet Orientalisme scientifique reste évidemment superficiel. Tout éloigne les artistes de leur sujet, à commencer par vouloir reproduire ce qu'ils voient sur la toile.

Les Orientalistes modernistes ont un avis plus tranché sur ces questions de savoir si la scène de genre permet vraiment de restituer en détail et dans le souci de vraisemblance, les habitudes et la vie des peuples Orientaux. Matisse refuse ce qu'il appelle le « côté danse du ventre »[43] car il considère cela comme de mauvaise qualité. D'autres artistes, moins connus ont tenu des propos assez semblables à ce sujet à l'image de Victor Prouvé, qui en découvrant la Tunisie en 1889 a déclaré vouloir fuir les turqueries, tout en dénonçant dans ses lettres les facilités auxquelles certains peintres ont l'habitude de céder. Il ne veut pas faire de « bonhommes ni bonnes femmes multicolores »[44]. Prouvé préfère également renoncer à la copie exacte des sujets à l'aide du dessin, afin de se concentrer sur les études de couleur qui expriment de manière plus profonde l'intensité des atmosphères. Matisse et Macke ont eu une approche semblable, indifférents à la curiosité ethnographique, ils préfèrent réaliser des recherches plastiques. Ces artistes que l'on considère comme moderniste s'intéressent surtout à leur évolution personnelle permise grâce à l'art. Une phrase très célèbre de Klee, écrite dans son journal en date du 16 avril 1914, près de Tunis atteste de cette tendance: « La couleur me possède. Je suis peintre »[45]. Au temps de Gérôme ou de Laurens, avant la multiplication de scènes de genre, l'intérêt pour l'étrangeté et la volonté de saisir l'intimité des pays visités sont bien présents. Par la recherche de la couleur et en rejetant l'aspect ethnographique, les artistes modernes ont peut-être l'intention de se détacher de toutes les œuvres faites précédemment pour proposer quelque chose de nouveau.

[42] Artiste spécialisé dans des démonstrations d'insensibilité physique
[43] Peltre Christine, 1995, p.53
[44]Gabès, 1er août 1890, lettre à Wiener, Nancy, Musée historique lorrain
[45]Peltre Christine, 1995, p.55

3) La réception de l'Orientalisme

a) Importance des Salons

Mouvement de peinture complexe aux sujets variés et techniques extrêmement différente, l'Orientalisme a connu un grand succès. C'est justement sa variété de sujets qui a fait son succès, il y en a pour tous les goûts, du paysage à la scène de genre en passant par les scènes militaires ou des harems. De plus, la curiosité de ces pays lointains pousse certains à acheter des tableaux représentant des peuples qu'ils n'ont jamais vus ou connaissent très mal. La nouveauté et l'exotisme de ces populations et terres lointaines ont permis pendant longtemps à l'Orientalisme de se propager et d'être en faveur dans le goût artistique français.

C'est donc surtout grâce aux Salons parisiens que les artistes trouvent des acheteurs, en particulier pendant les trois premiers quarts du XIX^{e} siècle au moment où cette institution officielle domine le monde de l'art français. On retrouve la même chose en Angleterre avec la Royal Academy. Au cours du XIX^{e} siècle, la révolution industrielle a engendré une nouvelle classe de bourgeois riches qui ne passent plus commande aux artistes, mais achètent leurs œuvres terminées, d'où l'importance des Salons permettant ainsi aux futurs acheteurs de pouvoir acquérir des œuvres qu'ils ont vu terminé. Il est beaucoup plus rassurant d'acheter des œuvres de peintres ayant fait suffisamment ses preuves pour figurer aux Salons, synonyme de prestige pour les exposants. Il peut arriver qu'une toile soit tellement demandée que l'artiste se voit obligé d'en réaliser des copies pour satisfaire le plus grand nombre possible d'acheteurs. Decamps, Vernet, Marilhat sont très appréciés par le marquis de Hertford et le duc d'Aumale. Des œuvres de la grande majorité des orientalistes ont été achetés par des industriels, des armateurs, des financiers venant surtout des Middlands anglaises et d'Amérique du Nord. Ces nouveaux acheteurs préfèrent acheter de la peinture moderne. De plus, l'Orientalisme leur permet de s'évader mentalement d'un monde où la société est rigide, le travail et le devoir sont des vertus très appréciées. Grâce à des scènes mettant en avant le côté fastueux, exotique, cruel et sensuel voire carrément érotique, il est possible d'oublier pendant le moment de la contemplation du tableau, les contraintes des conventions établis par cette société. On peut aussi remarquer que les tableaux ne sont pas toujours achetés par les amateurs eux-mêmes mais par l'intermédiaire de marchands d'art. Ernest Gambart à Londres et Adolphe Goupil à Paris proposent des gravures reproduisant des tableaux passés entre leurs mains. On est en présence d'une diffusion plus modeste, donnant ainsi la possibilité à ceux qui n'ont pas les moyens de s'acheter des originaux du peintre lui-même de pouvoir posséder des œuvres célèbres, même si ce ne sont que des copies. De plus, la gravure permet de faire connaître les plus grands artistes aux personnes modestes et de faire découvrir des artistes moins sollicités grâce

à la rapidité et au coût moindre de la fabrication d'une gravure.

Durant l'Empire, les tableaux orientalistes racontant un épisode de la campagne d'Egypte ou montrant une vue de ce pays et de ses monuments sont très répandus. Le but étant bien sûr de magnifier l'intervention française et de faire oublier son échec militaire en exposant des batailles gagnées par les Français. Quelques artistes préfèrent déformer la réalité pour présenter Bonaparte ou sa mission sous des traits plus glorieux. Comme le dit Victor Hugo dans la préface de *Les Orientales* en 1829, l'Orient est devenu une « préoccupation générale »[46] dans le domaine de la science et des arts. Dans ces années, c'est l'impulsion romantique du soulèvement Grec contre les Turcs qui sont montrés au Salon. De nombreux artistes exposent des sujets inspirés de ces événements, rendant familier la figure de l'homme turc et préparant l'épanouissement orientaliste aux Salons des années suivantes. Les Salons ont donc une grande importance dans la diffusion de ce mouvement, une reconnaissance officielle telle que la possibilité de pouvoir présenter son œuvre à un événement comme celui-là assure d'avoir un certain succès et l'occasion de se faire connaître. Decamps va se faire un nom grâce à ses peintures inspirées de l'Orient et rendu possible grâce à ses nombreux succès à différents Salons. Il commence à exposer ses premiers tableaux orientalistes au Salon de 1831 inspiré de son séjour à Smyrne qui a duré un an. Après la parution des *Orientales* de Victor Hugo, le Salon de 1835 est décrit en ces termes: « L'Orient, l'Orient, voilà aujourd'hui la grande source de toute peinture comme de toute poésie. Lord Byron y est mort, M. De Chateaubriand y a laissé son nom, M. De Lamartine y était hier, M. Champmartin en revient, Marilhat en revient, Decamps en revient, Decamps y retourne, Roqueplan ira, et Léopold Robert est digne d'y aller »[47]. Ainsi à la lecture de cette citation, on peut remarquer qu'à cette époque, il semble presque indispensable de faire le voyage en Orient pour pouvoir espérer exposer au Salon.

Sous le Second Empire, les choses ne sont pas aussi simples. Si l'engouement orientaliste dans l'architecture connaît un grand succès, le milieu des Salons se trouve être plus critique envers la peinture, une critique qui semble être plus favorable aux peintures représentant la campagne et la société, des sujets plus réalistes et moins empreint de fantaisie qui ont fait son succès auparavant.

Jules-Antoine Castagnary (1830-1888) est l'auteur de nombreux textes critiques sur les Salons entre 1857 et 1879 comme l'a fait avant lui Théophile Thoré. Castagnary défend l'idée de « l'art pour l'homme » et rejette les inspirations exotiques comme il le dit dans une critique de 1868 : « Vos éléphants qui traversent des forêts de bambous, votre caravane de chameaux qui s'efface à l'horizon,

[46]Peltre Christine, 2004, p.84
[47]Ibid. p.86

peuvent un moment surprendre mon imagination et me frapper par leur étrangeté ; ils ne me donneront jamais l'émotion douce et profonde que me cause un troupeau de bœufs roux enfoncés dans l'herbe épaisse. Laissez donc là l'Adriatique, le Bosphore et le Nil et le Gange »[48]. Après la période du succès aux Salons, les critiques ne tardent pas à reprocher le manque de réalité aux peintres pour lesquels la fantaisie prend le dessus sur le désir de peindre des scènes justes et authentiques. Vers les années 1880, les Orientalistes envoient leurs œuvres dans des expositions organisées par des villes d'Europe et d'Amérique, et plus seulement à Londres et à Paris, qui sont restés pendant longtemps les « capitales de l'orientalisme ». A Paris, un salon dissident a été créé en 1890, nommé Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, auquel un grand nombre d'anciens orientalistes et de la génération suivante participent.

Dans les pays Orientaux, certains artistes ont réussi à se faire un nom et des commandes passées par des personnes tenant un rang assez haut dans la société. Quelques artistes qui résident souvent dans ces pays arrivent très bien à vivre de cette activité en vendant leurs tableaux. Prosper Marilhat a réussi à obtenir des commandes à Alexandrie tandis que Jules Laurens a été très demandé à Téhéran par des notables souhaitant se faire portraiturer. Ces peintures se vendent facilement en Egypte pour les Anglais, probablement grâce à leur occupation et au protectorat mis en place à partir de 1914.

Tout au long du XIX^{e} siècle, l'Orientalisme a connu un grand succès, les faveurs et critiques du public et des professionnels. Au tournant du siècle, ce succès semble s'étioler un peu sauf en Belgique (qui possède le Congo comme territoire) et la France avec son nombre important de possessions outre-mer. Les colonies semblent avoir été très importantes dans le goût que certains pays ont développé pour l'Orientalisme. En effet, on remarque que la France, l'Angleterre et la Belgique, ayant tous les trois un vaste empire colonial, ont été très friands de ce genre de peinture. Le rattachement des pays Orientaux aux pays Occidentaux a grandement aidé au rapprochement et aux déplacements entre deux peuples différents. L'Orientalisme français reste toujours en vogue grâce à la création de la Société des Peintres Orientalistes Français en 1893. Présidée par Léonce Bénédite, conservateur en chef du musée du Luxembourg, son but est de « faire mieux connaitre ces pays et ces races d'Orient et d'Extrême-Orient »[49] avec pour ambition « à diriger dans un sens critique l'étude des arts anciens de ces civilisations et à contribuer au relèvement de leurs industries locales »[50]. La société organise des expositions rétrospectives des premiers Orientalistes et compte parmi ses membres, des artistes reconnus pour leur talent tel que Emile Bernard, Charles Cottet, Etienne Dinet, Paul Leroy et même des Impressionnistes comme Albert Lebourg et Auguste Renoir qui ont tous deux séjourné à Alger. Son exposition inaugurale s’est tenue dans le cadre de l'une des premières manifestations d'art

[48]Ibid. p.217
[49]Thornton Lynne, 1983, p.21
[50]Ibid. p.21

musulman qui s’est déroulée au Grand Palais en 1893. Jusque-là, l'art islamique est resté très mal connu. C’est à partir de ce moment que l’on assiste à un véritable intérêt pour l'art islamique qui se traduit par son étude par des connaisseurs en relations étroites avec certains Orientalistes des jeunes générations. Ce renouveau a peut-être permis d'aller plus loin dans la découverte de l'art de ces pays ne se limitant plus aux œuvres des artistes occidentaux s’inspirant de thèmes orientaux.

Depuis environ une quarantaine d'années, nous assistons à un retour de cette mode orientaliste dans la publication de nombreux ouvrages traitant de ce sujet, ainsi que dans la multiplication des expositions sur ce mouvement, surtout en ce qui concerne la peinture. La grande exposition qui a permis ceci s'est déroulée à Marseille en 1975, ville fidèle à son destin de « porte de l'Orient » qui a rassemblé un grand nombre d'œuvres majeures. C'est alors que la Grande-Bretagne imagine l'organisation d'un grand événement dans l'espoir de faire découvrir aux anglais, la civilisation islamique. Pour mener à bien ce projet, trente-deux pays musulmans apportent leur soutien à ce projet. Intitulé *World of Islam Festival*, il s'est déroulé en 1976 en combinant des expositions (Six mille objets exposés provenant de deux cent cinquante collections publiques et privées) présentant les arts de l'Islam et de la création contemporaine. Des conférences publiques et des manifestations scientifiques ont complété le propos. A cette occasion, la galerie Mathaf (qui signifie littéralement le musée) voit le jour grâce Brian Mac Dermot en 1975. De plus en plus de galeries d'art se lancent dans l'aventure en se spécialisant dans l'art orientaliste. En 1976, Patrick et Viviane Berko ouvrent en Belgique une galerie spécialisée dans ce genre de peinture et qui fonctionne très bien. En 1984 a lieu l'exposition *The Orientalists : Delacroix to Matisse ; European Painters in North Africa and the Near East*, présentée à la Royal Academy of Arts de Londres et à la National gallery of art de Washington qui marque le début d'une longue série de manifestations. Les grandes expositions rétrospectives se sont ainsi succédées : aux Etats-Unis à Rochester en 1982, à Londres en 1984, à Berlin en 1989 à Salzbourg ou à Sydney en 1997. Le monde entier semble avoir été touché par un retour soudain de la mode de l'Orientalisme qui peut avoir été provoquée par le phénomène de décolonisation et d'indépendance des anciens pays sous autorité européenne. Ces événements majeurs ont peut-être une nouvelle fois portés l'attention vers une partie du monde que les Européens semblent avoir quelque peu oublié en raison de la colonisation. Les conflits militaires et politiques débouchant sur la décolonisation ont de nouveau réveillé un sentiment de curiosité pour ces contrées du monde qui se retrouvent au cœur de l'actualité politique.

b) Les collectionneurs

Les collectionneurs sont peut-être ceux qui ont le plus contribué à ce renouveau du goût de l'Orientalisme. Les premiers collectionneurs d'objets orientaux semblent avoir été les peintres voyageurs qui ont manifesté très tôt leur intérêt pour ces objets qu'ils ramènent de leur voyage en guise de souvenir. Que ce soit de l'art islamique ou des tableaux orientalistes, les collections rassemblées par des personnes passionnées sont à l'origine d'un certain nombre de fonds orientalistes que l'on retrouve dans les musées. Beaucoup de musées ont ainsi vu la création de cette collection se faire grâce à la générosité de quelques donateurs.

Le baron Lycklama, collectionneur d'origine hollandaise qui a parcouru l'Orient, a offert en 1877 à la ville de Cannes dans laquelle il possède une villa, un riche ensemble d'objets qui a permis la création de l'un des premiers musées d'ethnologie. En 1878 lors de l'Exposition Universelle au Champs-de-Mars, le pavillon de la Perse présente un grand nombre d'objets ainsi qu'une galerie orientale mettant en avant des collections privées. Cette manifestation coïncide à peu près, au moment où les musées commencent à acheter des objets d'art islamique associé à une multiplication des études scientifiques qui a eu pour conséquence le fait qu'aujourd'hui, cet art soit assez répandu dans nos musées même si l'on peut regretter leur absence dans les salles d'expositions permanentes. L'art islamique assure ainsi son rayonnement dans les collections européennes. Bien entendu, les collections particulières sont influencées par la mode des reproductions. Le 4^{e} marquis de Hertford a séjourné à Constantinople en 1829, lui donnant peut-être le goût de la peinture orientaliste puisqu'il a réussi à constituer un bel ensemble de ces peintures. Son installation parisienne au cœur d'une ville où l'activité artistique forte guide ses choix, probablement inspiré par ce qu'il voit lors des Salons et aidé par son fils Richard Wallace qui a donné son nom à la collection. Parmi les grands noms de la peinture orientaliste, on peut y retrouver de nombreux tableaux de Decamps, Marilhat ou Horace Vernet. Albert Aublet qui a travaillé durant de nombreuses années en Tunisie, a réussi à constituer une collection importante de grande diversité réunissant des tissus, des céramiques, des manuscrits et des miniatures, achetés non plus seulement pour leurs formes et leurs couleurs mais choisis avec compétence et goût.

L'histoire a fait que certains musées ont été privilégiés pour accueillir de telles collections, comme celui de Bagnères-de-Bigorre, l'un des musées français les plus riches en termes de collection orientaliste enrichi dès 1853 par le député Achille Jubinal qui connaît les ateliers parisiens et se fait à l'occasion critique d'art. On peut y trouver un certain nombre d'œuvres significatives de Théodore Frère, d'Alfred Dehodencq ou de Jules Laurens.

Les musées occidentaux ne sont pas les seuls à posséder ce genre de collection. Le musée Péra à Istanbul conserve de nombreuses œuvres d'artistes ottomans et européens évoquant la vie turque à

l'image d'artistes très célèbres comme Jean-Baptiste Van Mour ou Osman Hamdi Bey. L'exposition qui a lieu en 2005 s'intitulant *Portraits from the Empire* a présenté et étudié dans un catalogue une partie de ces richesses remettant à jour les informations sur ces œuvres. De même que certaines personnalités du monde oriental possèdent des collections comprenant des toiles orientalistes. En effet depuis déjà quelques années, on remarque que des acheteurs privés ou institutionnels à l'image de certains musées se font de plus en plus présents dans les salles des ventes. Après presque un demi-siècle d'indifférence pour ce genre de peinture, c'est à ces nouveaux clients que l'on doit l'envolée de la cote sur les marchés de l'Orientalisme. Pour ne citer qu'un seul exemple, celle d'Etienne Dinet dont nous verrons l'un de ses paysages lors de notre deuxième partie est particulièrement élevée, ses œuvres se vendent très vite et très cher. Cet engouement des collectionneurs du Moyen-Orient pour la peinture orientaliste n'est pas tout récent comme le montre l'exemple du diplomate Khalil-bey (1831-1879) qui a réussi à réunir une importante collection d'art ancien et moderne, constitué entre 1865 et 1868 à Paris puis dispersée en vente publique en 1868. Collection imposante car elle réunit des œuvres orientalistes de tout premier plan à l'instar du *Bain turc* d'Ingres. Pendant cette période du XIX^{e} siècle, il s'avère que les élites et dynasties régnantes de la méditerranée orientale se trouvent être de bons clients. Les palais Egyptiens sont également décorés de toiles appartenant à ce genre de peinture. Les collections nationales égyptiennes d'art français du XIX^{e} siècle ont été constituées à partir des années 1920 et réservent quelques surprises. Ces œuvres ont été redécouvertes à l'occasion de l'exposition *Aux oubliés du Caire* qui a eu lieu au musée d'Orsay en 1994. Des artistes tels que Gérôme, Regnault ou Fromentin sont présents permettant ainsi de donner un panorama le plus complet possible de la création artistique française. Les peintures sont accompagnées de sculptures et de dessins. Grâce à cette occasion, on a pu découvrir quelques œuvres inédites dont la trace a été perdue pendant de nombreuses années, notamment une version de la *Grande Odalisque* d'Ingres et des œuvres de Courbet, Degas, Millet, Monet pour ne citer que les artistes les plus importants. Cet événement a été l’opportunité de découvrir quelques toiles appartenant au prince régent Muhammad Ali Tawfiq (1875-1955), d'ordinaire accrochées dans son palais Manyal au Caire, aujourd'hui ouvert au public.

L'ouverture du Palais des arts du Caire en 1998, a permis de rassembler et d'exposer un aperçu des riches collections orientalistes à sujet égyptien assemblée par l'élite locale aux XIX^{e} et XX^{e} siècle avec des artistes très connus tels que Fromentin, Frère, Decamps, Berchère, Chassériau, Regnault... La plupart n’ont pas été montrées depuis longtemps, voire jamais. Quelques-unes de ces toiles proviennent de la collection formée par Muhammad Mahmud Khalîl (1877-1953), juriste et homme politique, à l'origine d'acquisitions importantes de peinture impressionniste et orientaliste faites sur le marché de l'art parisien et cairote à partir des années 1920. Léguée par sa femme à l'Etat Egyptien en 1960, la collection a été réunie au sein du musée de Mahmûd Khalîl et de son épouse qui a ouvert ses

portes en 1995. La grande majorité de ces toiles s'inspirent de thèmes Egyptiens. On peut remarquer cette tendance dans beaucoup de collections car les acheteurs recherchent très souvent des œuvres peintes par des artistes originaires de leur propre pays. Au Moyen-Orient, ce sont surtout les sujets représentés qui sont importants et qui donnent un sentiment d'appartenance à son pays. Ainsi, les Egyptiens préfèrent acheter des vues du Caire, les Turcs des images du Bosphore, les Algériens des baigneuses de Bou-Saâda peinte par Dinet. La peinture constitue alors un moyen de montrer des scènes valorisantes pour leur propre pays.

En ce qui concerne les acquisitions réalisées par des particuliers, les choses ont changé à la fin de la période troublée de la décolonisation. Pendant ces années particulièrement difficiles, le moment n'est pas très opportun pour faire des acquisitions de peinture. Des nationalisations ont dépossédé certaines familles de leurs fortunes. Le marché de l'art redémarre dans les années 1970 suite aux chocs pétroliers.

L'Orientalisme pictural se vend maintenant non plus comme une sous-catégorie de la peinture européenne mais comme un style à part entière, souvent accompagné d'un volet d'arts de l'islam. On assiste à l'ouverture de ce commerce dans les pays de la Méditerranée orientale et de la péninsule arabique avec l'ouverture d'une branche de Sotheby's en 2009 à Istanbul, avec l'organisation de sa première vente d'art islamique, contemporain et orientaliste la même année au Qatar. Les autres grands groupes ont pratiqué la même démarche puisque Christie's est présent à Dubaï depuis 2006, Bonhams depuis 2007. On voit aussi la création de MENASA (Moyen-Orient, Afrique du Nord, Asie du Sud) que des galeristes européens essayent de faire connaître à travers le monde, une première foire s'est déroulée à Beyrouth en juillet 2011.

Actuellement, la pratique de la collection a encore de beaux jours devant elle. En 2008, l'Egyptien Shafik Gabr fait publier le catalogue complet de sa collection qui se trouve dans une vaste résidence au Caire et constituée d'une centaine de pièces. Le catalogue renseigne des achats réalisés année après année et confirme l'importance du réalisme des œuvres comme critère d'acquisition. A l'occasion de la célébration en 2010 de Doha comme capitale arabe de la culture, au moment où Istanbul assume le rôle pour l'Europe, le projet de la création du musée orientaliste du Quatar est dévoilé. L'institution revendique être la seule au monde à avoir une telle vocation qui sera possible grâce à l'acquisition de près de 900 œuvres réalisées acquis en l'espace d'une décennie. Les œuvres sont datées du XVI^{e} au XXI^{e} siècle, dépassant ainsi largement les limites chronologiques admises par la plupart des études réalisées sur le thème. On y retrouve également des photographies, médium très peu étudié dans une perspective orientaliste qui permet de faire oublier les stéréotypes véhiculés en masse par la peinture orientaliste et de présenter un aspect peu connu de ce mouvement, permettant ainsi aux spectateurs d'être plus proche de ces peuples perçus le plus souvent comme une curiosité exotique. Ainsi, la peinture orientaliste est revenue en force de multiples manières grâce aux nombreux projets prévus.

Son actuelle réception au Moyen-Orient peut-être perçu comme un retour logique sur les terres qui ont vu sa création[51].

La peinture et les arts graphiques gardent ici un rôle essentiel dans la compréhension et la découverte d'une autre civilisation. En plus de ces manifestations artistiques, de ces achats, de ces collections, des études sur différents peintres orientalistes progressent aussi à l'image d'études monographiques apportant de nouveaux éléments. On pourrait citer celle réalisée sur Théodore Chassériau en 2002, celle sur Paul Jouve publiée en 2005, celle sur André Suréda publiée en 2006 permettant ainsi de renouveler nos connaissances sur ces peintres orientalistes. Grâce à ces publications, beaucoup de ces artistes moins connu aujourd'hui qu'à l'époque où ils peignent, retrouvent leur place au sein de l'histoire de l'art. Parfois, cela nous permet tout simplement de faire de belles découvertes. Cette enquête s'est prolongée dans d'autres domaines artistiques comme dans l'architecture et la photographie qui ont longtemps été écartés du mouvement orientaliste. Ce chantier de réhabilitation de l'Orientalisme n'est donc pas près de s'achever, vu l'ampleur de la tâche et le nombre d'études qu'il reste encore à réaliser sur certaines périodes de ce mouvement ou sur certains artistes. Cet engouement pour ce mouvement artistique n'est pas près non plus de disparaître avec les recherches en cours et les expositions futures qui se préparent. Deux exemples sont à citer ici, celle prévue du 4 octobre 2014 au 4 janvier 2015 au musée des Augustins de Toulouse s'intitulant *Benjamin Constant (1845-1902) et l'Orientalisme*, destinée à être présenter également au musée des Beaux-Arts de Montréal sous le titre *Merveilles et mirages de l'Orientalisme, Benjamin Constant en son temps*, qui sera la première grande exposition d'envergure sur l'Orientalisme au Canada. De plus, le musée des Beaux-arts de Pau projette également de réaliser une exposition sur ce thème. D'autres expositions sont probablement en projet ou en cours de réalisation à travers toute la France ou dans d'autres pays du monde.

[51] Volait Mercedes, « Collections moyen – orientales de peintures orientalistes à l'orée du XXIe siècle, Retournements paradoxaux ou malntendus tenaces?», *in* : Pouillon François, Vatin Jean-Claude, *Après l'Orientalisme, l'Orient créé par l'Orient*, Paris, IISMM, 2011, p.547 - 565

c) Réception de l'Orientalisme à Pau et dans la région

L'un des premiers contacts qui s'est établi entre Pau et l'Orient se fait quand le célèbre émir Abd-el-Kader (homme de foi, homme de guerre, poète, philosophe) est fait prisonnier au château entre le 28 avril et le 2 novembre 1848, logeant dans une chambre à laquelle il donnera son nom. Il est accompagné par sa famille, son oncle, ses femmes et même sa suite. Il est emprisonné en France malgré la promesse écrite qu'il lui a été faite d'être envoyé en exil en terre musulmane. La Monarchie de Juillet et la Seconde République n'ont pas su respecter cette parole puisque Abd-el-Kader a été tenu prisonnier en France à plusieurs endroits, d'abord à Toulon, quelques mois au château de Pau puis pour finir il est resté plusieurs années en détention au château d'Amboise. Ce n'est qu'à partir de l'année 1852 qu'il est retourné en terre musulmane. Son arrivée à Pau provoque beaucoup de méfiance, étant donné toutes les actions qu'il a mené contre la France au moment de la colonisation de l'Algérie. Les habitants ont peur également que ses nouveaux hôtes ne dégradent le château, fierté de la ville. La municipalité paloise adresse des protestations au ministre de l'Intérieur et des démarches sont entreprises pour transférer le prisonnier au château de Lourdes, projet qui n'a pas vu le jour.

Pendant sa détention, on traduit pour lui des textes religieux en arabe et il reçoit de nombreux visiteurs auprès desquels il manifeste une grande curiosité pour le christianisme. Ses visiteurs sont impressionnés par sa noblesse, sa sagesse et la douceur de son caractère, lisant, priant, méditant et rédigeant une importante correspondance. Il va également recevoir des ecclésiastiques et des hommes politiques. Après quelques temps, l'opinion publique demande sa libération, le voyant plutôt comme un hôte de marque injustement traité. Le Mémorial des Pyrénées traduit bien cette évolution : les articles publiés avant son arrivé lui sont hostiles, puis neutres pour devenir de plus en plus sympathiques pour finir par de véritables éloges à tel point que toute la ville regrette son départ. Selon Bascle de Lagrèze « L'histoire du château de Pau contiendra désormais un chapitre des mœurs arabes»[52].

En effet, à une époque où les relations entre les différents peuples et les différentes religions sont encore très marquées par l'ignorance et l'incompréhension comme en témoigne le peu d'enthousiasme des Palois à accueillir des prisonniers arabes, Abd-el-Kader est curieux et ouvert d'esprit et par conséquent, il se trouve très éloigné de toutes ces tensions. Grâce à lui, des préjugés ont été surmontés et un dialogue s'est progressivement ouvert entre la France et l'Algérie que tout semble opposer. L'amitié entre Abd-el-Kader et Monseigneur Dupuch, ancien évêque d'Alger, est l'illustration de cette réconciliation possible entre deux peuples. Plus tard, l'émir se trouvera être un bon allié pour la France

[52]Bascle de Lagrèze, *Le Château de Pau et le Béarn. Souvenirs historiques*, Paris, Hachette, 1862, p.283 - 294

lui attirant les sympathies de l'opinion publique française. Ses interventions en faveur des Chrétiens lors des massacres de Syrie en 1870 lui ont valu la Grand-croix de la Légion d'honneur par Louis Napoléon Bonaparte. L'émir est resté dans les mémoires comme l'un des plus illustres pensionnaires que le château de Pau reçut[53].

Mais le mouvement de l'Orientalisme est aussi présent à Pau grâce aux actions entreprises par la Société des Amis des Arts de cette même ville. Des statuts qui ont été adoptés en Assemblée générale lors de la séance du 29 avril 1863 précisent sa mission. Ainsi, il est dit dans l'article premier qu' « Une Société des Amis des Arts est fondée à Pau dans le but de propager le goût des Arts et d'en favoriser la culture et les progrès au moyen d'expositions publiques et d'acquisitions d'objets d'Art choisis parmi ceux exposés. »[54] On remarque qu'une grande majorité des tableaux orientalistes du musée des Beaux-Arts a ainsi été acquise au terme d'une exposition de la Société. De plus, lors de ces manifestations, l'Orientalisme est bien représenté grâce à quelques artistes qui exposent régulièrement leurs œuvres inspirées de l'Orient. Globalement, on remarque que ce sont les mêmes artistes qui sont présents. Ainsi en 1867, Fabius Brest expose deux œuvres inspirées de Constantinople tandis qu'Alfred Chataud montre également deux œuvres. Il en est de même sur une période de plusieurs années où l'Orientalisme est toujours présent au Salon de la Société des Amis des Arts de Pau avec plusieurs toiles en parallèle de l'engouement suscité par ce mouvement artistique au niveau national. C'est un courant de peinture qui semble donc bien apprécier des palois comme en témoigne la collection du musée des Beaux-Arts de Pau.

La région de l'Aquitaine n'échappe pas à la mode de l'Orientalisme à travers quelques constructions influencées par l'architecture orientale. Les villes balnéaires situées en bord de mer et les villes thermales semblent être celles les plus touchées par cette mode orientaliste dans l'architecture. Qualifié de style arabe, mauresque, hispano-mauresque ou exotique, les influences orientales sont multiples et s'inspirent de constructions de pays tel que l'Inde, l'Egypte, la Turquie, l'Espagne et l'Afrique du Nord. Biarritz et Arcachon sont de bons exemples de cette tendance puisque les établissements publics de ces villes se sont inspirés du style mauresque. A Biarritz, les Bains-Napoléon (Fig.23) sont conçus par l'architecte Alphonse Bertrand. La galerie-promenoir sert de lieu de promenade pour les personnes de passage, de style néo-mauresque elle se termine par deux petits pavillons en forme de minarets s'ouvrant sur la plage. Cette galerie peut se retrouver dans d'autres établissements en France.

[53] Mironneau Paul, Menges-Mironneau Claude, *A propos d'Abdelkader*, Pau, Pin à crochets, 1998

[54] « Extraits des statuts adoptés en Assemblée Générale dans la séance du 29 avril 1863 », *Livret explicatif des ouvrages d'Art admis à l'exposition de la Société des Amis des Arts de Pau* (extraits répétés sur plusieurs années)



Figure 23: Biarritz (Pyrénées-Atlantiques), les Bains de la Grande Plage, Photographie, 4e quart du XIX^{e} siècle

Dans les années 1881-1885, Bertrand reprends l'essentiel de ces principes décoratifs pour l'édification de bains-casino (Fig.24) à Hendaye. Cependant, la construction est plus massive et les éléments de style hispano-mauresque côtoient de l'architecture médiévale militaire. On remarque la même composition consistant en deux petits pavillons aux extrémités d'une galerie contenant en son centre un pavillon central beaucoup plus grand. La chapelle de Notre-Dame de Guadalupe construite dans ce même parc de la résidence impériale de Biarritz par Emile Boeswillwald s'inspire de traditions décoratives apportées par les Maures en Espagne. Originale pour une chapelle, la partie inférieure des murs est recouverte d'*azulejos*, ces carreaux de faïences reproduiraient ceux que l'on trouve à l'Alhambra de Grenade. De plus, deux frises représentant des étoiles de façon géométrique complètent la décoration, rappelant ainsi les caissons d'inspiration hispano-mauresque du plafond. Les frères Pereire, proches de Napoléon III investissent dans la construction d'une nouvelle station d'hiver pour Arcachon. Le casino inauguré en 1863 est sans doute l'édifice le plus marquant. De plan massé, construit par Jules Salesses, il ressemble à un mélange de «l'Alhambra de Grenade et de la mosquée de Cordoue» selon les contemporains.



Figure 24: Hendaye (Pyrénées-Atlantiques), le casino, Carte postale, 1er quart du XX^{e} siècle, collection privée

Mais la palme de l'originalité revient certainement au château d'Abbadia situé à Hendaye. Antoine d'Abbadie (1810-1897) a été son propriétaire et constructeur. Explorateur, il a séjourné en Ethiopie pendant douze ans. C'est à partir de 1865 qu'il confie la construction de son château à Edmond Duthoit. Véritable mélange des styles, le château possède plusieurs salons et un boudoir décorés à l'orientale, avec des arabesques et des décors polychromes ajourés en stuc, des carreaux de faïence à dessins géométriques, des coupoles et quelques sculptures à thèmes orientaux. Les murs du hall sont décorés de peintures murales figurant des scènes de la vie éthiopiennes, sûrement inspirés par le voyage que le propriétaire a réalisé dans ce pays. De nombreuses inscriptions dans diverses langues sont présentes sur les murs, rappelant ainsi les extraits de prières ou de proverbes arabes qu'on peut rencontrer dans les édifices orientaux.

L'apogée de cette mode orientaliste dans la région est marquée par la multiplication des constructions privées sur la côte méditerranéenne et atlantique. Vers la fin du XIX^{e} siècle, plusieurs bâtiments voient le jour comme la mosquée de Langon et la villa algérienne du Cap-Ferret. Le baron Jérôme David, maire de Langon entre 1860 et 1876, a réalisé un voyage en Algérie et les visites régulières de l'impératrice andalouse, passionnée d'orientalisme ont peut-être été des facteurs déterminants dans la construction de la mosquée de Langon qui a fait partie à l'origine d'un parc privé possédé par une famille de notables bordelais. Sa date de construction n'est pas connue avec certitude. Même si on l'appelle mosquée, ce n’est pas un lieu de culte. Contrairement aux autres mosquées

situées dans la région, celle de Langon ne possède aucun des éléments architecturaux que l'on retrouve d'habitude tels que les arcs outrepassés, les décors floraux ou géométriques et le croissant de lune. Au contraire, les caractéristiques liturgiques d'une véritable mosquée sont bien présentes avec un volume de base carrée, le mihrab[55] intérieur, le minaret à étage et les pavements extérieurs.

Sur la presqu'île du Cap Ferret, il ne reste plus que la petite chapelle Sainte-Marie-du-Cap (Fig.25) qui a fait partie à l'origine d'un ensemble néo-mauresque, dans un domaine de 27 hectares appelé la villa algérienne. Le domaine a été fondé par un certain Léon Lesca, qui a travaillé plusieurs années en Algérie. La construction de sa villa commence en 1864, à laquelle viendra s'ajouter une école. En ce qui concerne la villa, le premier niveau comporte une loggia, carrelée de faïences à décor géométrique avec 10 colonnes torses en façade. A l'étage sur le toit terrasse, s'élève le pavillon à coupole. L'escalier par lequel on y accède donne accès à une autre salle recouverte de trophées de chasse et de peaux de lions rapportées d'Algérie. Le portail d'entrée de la chapelle est décoré de faïences et possède un arc outrepassé surmonté d'une inscription arabe signifiant Bienvenue. Les modèles utilisés pour la construction de la villa semblent être d'inspiration algérienne. Par exemple, les colonnes torses qui soutiennent la véranda de sa villa se retrouvent en grand nombre en Algérie comme au palais d'été du gouverneur d'Alger.

Cette villa correspond à la mode naissante pour la bourgeoisie de s'installer à la périphérie des villes et de leur désir de se faire construire des maisons sortant de l'ordinaire, rendant ainsi l'architecture des villes plus pittoresque et exotique. En ce qui concerne la région Aquitaine, c'est l'architecture qui semble avoir été le plus inspiré par l'Orientalisme comme en témoigne de nombreuses constructions. Villas, mosquées, casinos ont emprunté à ce mouvement artistique des détails décoratifs ou des particularités architecturales[56].



Figure 25: Cap-Ferret (Gironde), Villa algérienne, La chapelle, Carte postale, 1er quart du XX^{e} siècle

[55] Niche à l'intérieur d'une mosquée qui indique la direction de La Mecque
[56] Toulier Bernard, « Un parfum d'Orient au coeur des villes d'eaux » *in : In Situ*, n°7, 2006, consulté en ligne le 14 avril 2014

II) La collection orientaliste du musée des Beaux-Arts de Pau

1) Origine et constitution de la collection

Le Salon de la Société des Amis de Pau a joué un grand rôle dans l'acquisition de ces tableaux orientalistes. Créée en 1863 à l'initiative de Charles Le Cœur, conseiller municipal de la ville entre 1862 et 1874, ce dernier a été immédiatement nommé comme le premier président de cette société, poste qu'il a occupé de 1863 à 1871, puis de 1878 à 1879. Cette société a pour but « de propager le goût des arts et d'en favoriser la culture et les progrès au moyen d'expositions publiques et d'acquisitions d'objets d'arts choisis parmi ceux exposés »[57]. Ainsi, elle s'est donnée deux missions principales : celle de l'exposition d'œuvres que ce soit des tableaux, des sculptures ou des objets d'arts et celle de l'achat d'œuvres, pour la plupart destinés au Musée et ainsi contribuer au rayonnement de la ville. Le musée voit le jour un an après la création de la Société, tous les deux étant étroitement associés pour l'achat et l'exposition d'œuvres. En effet, il a été décidé que les achats pour le musée se feraient seulement à partir d'œuvres exposées au Salon annuel de la Société. Pour mener à bien ces missions, Charles Le Cœur est nommé conservateur du musée dès sa création et le reste jusqu'à sa mort en 1897. Parallèlement aux expositions, il a essayé de trouver des solutions pour enrichir les collections, faisant appel au maire pour qu'il intervienne pour favoriser des dépôts de l'Etat. Il a convaincu la municipalité de lui attribuer un crédit pour réaliser des achats. Mais les moyens sont malgré tout trop faibles, au début des années 1870 c'est surtout grâce à la générosité de particuliers et de l'Etat que le musée enrichit ses collections.

La disparition d'Emile Noulibos en 1875, avocat et proche des milieux culturels va inverser la tendance. Il a hérité d'une importante fortune familiale et veut en faire profiter le musée sous forme d'un revenu annuel d'environ 8 000F. Il est aussi précisé dans son testament que « les fonds (...) seront consacrés en achats de l'école française dite moderne et autant que possible contemporaine, aux expositions de Pau ou de Paris »[58]. C'est notamment grâce à cette disposition que les achats d'œuvres contemporaines figurant au Salon de la Société des amis des arts de Pau sont prioritaires et constituent donc aujourd'hui la partie la plus importante en nombre de tableaux. Le musée a pu profiter de ce revenu dès 1878 suivi de plusieurs acquisitions chaque année. A la fin du XIX^{e} siècle, les relations entre ces deux institutions se dégradent, peut-être dû à la nomination d'Ernest Picot en tant que conservateur-adjoint qui a joué un rôle bien plus marqué que son poste ne l'exige. L'occupation des lieux et leur partage sont également sources de conflits entre les deux institutions et la multiplication

[57]« Extraits des statuts adoptés en Assemblée Générale dans la séance du 29 avril 1863 », *Livret explicatif des ouvrages d'art admis à l'exposition de la Société des Amis des Arts de Pau* (extraits répétés sur plusieurs années)
[58]Testament de Paul-Emile Noulibos, archives départementales des Pyrénées-Atlantiques, Ms-U1312/2

rapide des collections du musée n'arrange rien. Installés en premier lieu dans les locaux de l'ancien Parlement de Navarre, l'insalubrité et le manque d'éclairage empêchent une bonne présentation des œuvres. En 1881, le musée et la Société déménagent dans un ancien asile, mais la place vient à manquer. Chaque année, lors de l'exposition de la Société le déménagement temporaire des collections du musée est nécessaire et cette situation ne peut pas s'éterniser. La séparation est consommée en 1905 par délibération qui installe la Société des Amis des arts dans l'ancien casino, aujourd'hui le pavillon des Arts. Le Salon a ainsi été très prolifique et a permis de nombreuses acquisitions, pas seulement par achat mais aussi par don de certains artistes. C'est par ce moyen que le *Palier des exécutions à l'Alhambra de Grenade* (Ill.31) réalisé par Edmond de Boislecomte est entré dans les collections du musée. Après avoir exposé ce tableau au Salon de cette société en 1881, l'artiste en a fait don au Musée. C'est la seule œuvre orientaliste à être entrée de cette manière dans la collection.

Le Patio d'Henri Zo a été acheté par la ville à l'issue du Salon de la Société en 1908 pour la somme de 1 800 F. C'est également la seule œuvre à avoir été acheté au terme de ce Salon sans l'aide du legs Noulibos. En effet, tous les autres tableaux ont été acquis grâce à cette rente annuelle qui a permis de pouvoir faire entrer au musée un certain nombre d'œuvres orientalistes comme la *Rue de la Colonne-Brûlée à Constantinople* (Ill.34) de Fabius Brest acheté en 1885 et *Le cimetière de Monastir (Tunisie)* (Ill.19) par Henri Dabadie en 1923 ; le prix de ces deux œuvres ne nous est pas connu. En revanche, la toile représentant *L'Oued M'Sila après la pluie* (Ill.9) d'Etienne Dinet a été acheté pour la somme de 900 F, inférieure au prix demandé de 1 200 F, à l'issue du Salon de la Société des Amis des arts de Pau de 1886 grâce au legs Noulibos, l'esquisse des *Tirailleurs sénégalais en arrière-garde* (Ill.44) a été acheté au Salon de 1895 pour la somme de 550 F, inférieure au prix demandé de 650 F, toujours grâce au legs Noulibos. *Au jardin d'acclimatation : les éléphants* (Ill.42) de Paul-Michel Dupuy a été acquise pour 1 000 F, un prix moins élevé que celui demandé de 3 000 F au Salon de la Société paloise en 1902. *Femmes au cimetière le vendredi (Alger)* (Ill.28) d'André Suréda a été acquise en 1909 à la suite du Salon de cette même année demandé au prix de 1 600 F mais nous ne savons pas si elle a été achetée pour ce montant. La rente annuelle versée chaque année au musée grâce au testament d'Emile Noulibos a donc été la source de nombreux achats de tableaux. Il est sûr que sans cette aide, le musée n'aurait pas pu enrichir autant sa collection en acquérant toutes ces d'œuvres à l'issue des Salons de la Société des Amis des arts. Cette exposition à la vue du public palois permet de faire connaître l'artiste et son œuvre, avant son achat par la ville. Son succès auprès des visiteurs du Salon a peut-être un critère d'acquisition non négligeable

Depuis la deuxième moitié du XX^{e} et le début du XXI^{e} siècle, on remarque que le musée a essayé

d'adopter une politique d'achat d'œuvres assez efficace qui a permis quelques belles acquisitions. Le Salon des Antiquaires de Pau de 1985 a donné l'occasion de pouvoir acheter le *Patio du Meixuar à l'Alhambra* (Ill.33) d'Achille Zo tandis que le Salon des Antiquaires palois qui s'est tenu en 1986 a été l'occasion de l'achat de trois tableaux, notamment celui de Louis Abel-Truchet s'intitulant *Vue du cimetière Saïd-Ahmed-el-Kébir à Blida* (Ill.17) pour la somme de 5 000 F, le *Café de la fontaine au Jardin d'Essai à Alger* (Ill.36) d'Alfred Chataud également pour la somme de 5 000 F, le *Campement de Bohémiens au champ de manœuvre près d'Alger* (Ill.40) réalisé par le même artiste que précédemment, également pour la somme de 5 000 F.

Les achats de tableaux à des galeries d'art ont aussi permis d'agrandir considérablement la collection. C'est à la galerie Philippe Heim à Paris qu'a été achetée l'étude de *l'Attelage de zébus* (Ill.1) de Paul-Albert Besnard en 2002 ainsi que le *Tigre couché* (Ill.2) de Paul Jouve acquise la même année à la même galerie. En 2003, c'est à la galerie Eric Lhoste, situé à Biarritz et Pau que le *Paysage d'Algérie* (Ill.10) de Marius de Buzon est entré en possession du musée. L'un des plus beaux achats de cette collection a été celui des *Chérifas* (Ill.22) de Benjamin-Constant, acheté en 1980 à la galerie Pierre Ferran-Lacome de Pau pour la somme de 12 000 F.

Certaines œuvres ont été achetées à des collectionneurs ou ailleurs dans le commerce sans que l'on ait plus d'informations sur leur lieu de provenance. C'est le cas pour la sculpture de Charles Marochetti intitulé *Arabe pleurant son coursier*, (Ill.4) nous savons juste qu'elle a été acheté en 1981 mais le lieu de provenance reste inconnu. Il en est de même pour le *Campement de Bédouins* (Ill.39) de Charles Valfort acquis dans le commerce bordelais en 1982, nous n'en savons pas plus. On peut remarquer également que les deux œuvres citées précédemment sont assez peu connus, peu d'informations existent à la fois sur l'auteur et sur l'œuvre en elle-même. *Le marché de coton en Guinée, Kita* (Ill.41) par Henri Cayon a été acheté à un certain Alain Junqua-Lamarque en 2003.

Les hôtels des ventes ont également été un moyen d'achat d'œuvres à l'image du *Campement arabe* (Ill.11) de Charles Dufresne acquis en 2001 à l'hôtel des ventes de Lyon avec l'aide du FRAM[59] Aquitaine. *La belle Aminata* (Ill.25) de Roger Nivelt a été achetée en 2002 en vente publique à l'hôtel Drouot Richelieu, grâce à l'aide du FRAM Aquitaine qui a également permis l'obtention en 1991 de *Tobie et l'archange Raphaël allant à Ragès* (Ill.5) d'Adrien Guignet.

Le dernier moyen permettant d'acquérir des œuvres reste celui du don ou du legs. Le don existe sous trois formes : celle du don manuel qui consiste à remettre directement en main propre l'objet qui ne nécessite pas de formalités particulières, la donation réalisée devant notaire et qui peut comporter des conditions imposées par le donateur et la donation sous réserve d'usufruit, un donateur consent la donation tout en réservant à son profit ou au profit d'un autre l'usufruit du bien, c'est à dire qu'il en

[59]Fonds Régional d'Acquisition pour les Musées

conserve la jouissance, cette disposition est temporaire et prend fin à la mort de l'usufruitier. Le legs consiste en une disposition testamentaire prise par un particulier souhaitant à son décès donner une œuvre d'art à un musée. C'est par des dispositions comme celles-ci que sont entrées plusieurs œuvres. *Esther à l'odalisque* (Ill.20) de Léon Bénouville a été acquise par legs de Mme Bosque Reyes en 1946. *La Jeune Africaine* (Ill.24) de Fernand Cormon a été acquise par don du docteur Henri Meunier en 1931. Charles Le Cœur a été extrêmement prolifique pour le musée des Beaux-Arts de Pau à laquelle il aura œuvré pendant une grande partie de sa vie pour en faire un musée riche, il a laissé par legs en 1910 le tableau d'Achille Zo s'intitulant *Grenade* (Ill.13).

Le chef d'œuvre de Gustave Guillaumet, *Smala de Thiaret en Algérie* (Ill.26) est entré dans les collections d'une manière un peu particulière. C'est en 1867 qu'il rejoint le musée en tant qu'envoi de l'Etat. Sa situation a été régularisée en 2006 lors du transfert définitif de propriété à la ville de Pau par arrêté du ministère de la Culture du 21 décembre 2006. Grâce à cet envoi, ce tableau a été le premier de la collection orientaliste.

Le dernier tableau de la collection que nous n'avons pas encore cité, *L'entrée du bazar à Damas* (Ill.38) de Théodore Frère est plus énigmatique quand à sa provenance qui reste inconnue[60]. En effet, nous ne savons pas comment ce tableau est entré dans les collections du musée.

Pour finir, nous pouvons remarquer que la collection a été acquise progressivement au fil des années et par des moyens divers. Le legs d'Emile Noulibos et l'aide très précieuse du FRAM Aquitaine ont permis de belles acquisitions. La ville de Pau a aussi été très active puisque de nombreuses œuvres n'auraient pas pu être achetées sans son soutien au musée. Ainsi, le principal moyen d'acquisition des œuvres orientalistes a été l'achat à l'occasion de manifestations diverses, les dons et legs ne concernant qu'une petite partie de la collection.

[60]Ambroise Guillaume, Vazquez Dominique, Ségura Patrick, *Peintures du XIX^e siècle : Musée des Beaux-Arts de Pau*, Le Festin, Bordeaux, 2007, p.150

2) Analyse de la collection du musée des Beaux-Arts de Pau

a) Les animaux

Le voyage en Orient permit à de nombreux artistes d'enrichir leur connaissance sur les animaux, en ayant la possibilité de les observer sur place et non dans une cage comme en Occident. De plus, le voyage a permis la découverte de nouveaux animaux que certains ne connaissent pas. Paul-Albert Besnard en a fait l'expérience avec son voyage en Inde, fasciné par toutes sortes d'animaux qui vivaient en liberté et par les liens de proximité qu'ils entretiennent avec les peuples Indiens. Besnard part d'abord pour Londres en 1908 en compagnie de sa femme et de deux de ses amis. C'est sur place au zoo londonien, qu'il est attiré par la reconstitution d'un village cinghalais[61] qui l'enthousiasme. Après son retour de Paris, il a acheté l'ouvrage de Pierre Loti s'intitulant *l'Inde (sans les Anglais)* qu'il a l'habitude de lire à haute voix à ses enfants. Ce livre a embrasé son imagination à tel point qu'il a décidé d'entreprendre le voyage en Inde avec sa femme et ses deux fils. Charlotte Besnard s'est occupé de l'organisation du voyage en s'adressant à l'agence Cook. Avant de poser le pied en Inde, la petite famille a fait escale en Egypte, où Besnard en a profité pour visiter le musée archéologique du Caire, les grands temples et la Vallée des Rois mais il est plus sensible à la lumière tellement différente de l'Occident qu'à l'architecture locale. L'artiste n'est pas venu les mains vides, il a emporté avec lui toutes sortes de couleurs, de rouleaux de papier, de toiles enfermées dans des tubes de zinc et des carnets de croquis. Plutôt que de prendre pour modèles les innombrables temples égyptiens, Besnard préfère dessiner à la plume la vie des hommes qu'il a sous les yeux. La pause égyptienne prend fin lors de l'embarquement pour Colombo le 27 octobre 1910. Besnard a effectué plusieurs escales notamment à Djibouti où il est fasciné par la démarche des indigènes, la beauté des habitantes, les riches coloris de leurs pagnes décorés de grands animaux qui lui ont servis de modèles pour dessiner un premier carnet. Arrivé à Colombo, la capitale du Sri Lanka le fascine avec ces costumes bouddhiques, le jardin botanique de Peradeniya... A Madura où il reste deux semaines, il a entreprit de grandes détrempes sur des feuilles fixées aux murs de son bungalow. La ville de Bénarès l'a hanté « jusqu'à en désespérer »[62], il se mêle à la foule, navigue sur le Gange, visite de nombreux temples. Deux carnets de croquis ont été nécessaires pour exprimer sa vision de la ville sacrée. Le voyage en Inde aura duré sept mois pendant lesquels il ne cessera de dessiner ce qu'il a vu. Rentré à Paris, il s'est donné le défi de retravailler une quantité de projets seulement esquissés, de reprendre certains dessins puis d'écrire un livre. Pendant six mois, il s'est retiré dans sa maison de campagne où il va créer ou achever des œuvres qui vont être accrochées à la galerie Georges Petit à Paris du 23 avril au 27 mai

[61]Population constituant plus de 70% du peuplement de l'île du Sri Lanka à majorité bouddhiste
[62]Albert Besnard, *L'homme en rose – l'Inde couleur de sang*, Paris, Fasquelle, 1925, p.214

1912. L'exposition a été un véritable triomphe et les critiques ont été presque tous unanimes pour célébrer le talent de l'artiste. Le foisonnement de la vie animale ne l'a pas laissé indifférent, il a aimé rendre la force de l'éléphant dont il admire la fierté silencieuse, la fougue des chevaux montés par les cavaliers aux tenues bigarrées ou la marche pesante des zébus attelés à leur charrette[63].

C'est bien de cette marche pesante des zébus que Besnard veut nous faire partager à travers son étude d'*Attelage de zébus en Inde* (Ill.1). Cette huile sur toile réalisé vers 1910-1911 pendant son voyage indien n'est qu'une étude, mais elle n'en est pas moins intéressante. Prise sur le vif, elle représente deux zébus « le fiacre de l'endroit »[64] placé au premier plan dans un cadrage resserré sur les deux animaux et une perspective légèrement décalée. L'artiste est attiré par la description des travaux des champs mais peu de détails et de paysage autour des zébus laissent penser que ce sont surtout les animaux qui ont intéressé l'artiste. Il a essayé de rendre ce simple attelage le plus justement possible et à même réussit à nous faire ressentir la placidité de la démarche des animaux, tout en suggérant leur force grâce à leurs silhouettes emplissant une majeure partie de la toile et semblant se diriger vers nous. L'une des bêtes fixe le spectateur accentuant cette idée de mouvement. On remarque que les animaux dans ces pays-là sont peints en divers coloris, les éléphants peuvent être couverts de motifs floraux ou avoir une trompe colorée de rouge à rayures dorées et des oreilles bleues, les chevaux gris ont sur leurs flancs des rayures en diagonale ou en zigzag, une queue et une crinière écarlates et des jambes oranges. Même les cornes des zébus peuvent être peintes. C'est peut-être cette coutume de peindre les animaux, attisant la curiosité de l'artiste qui l'a incité à dessiner des animaux de cette façon. On sait que Besnard aime beaucoup représenter toute sorte d'animaux décorés ainsi, d'ailleurs on remarque des pompons de couleur rouge vif flottant sur la tête des deux bêtes de notre œuvre paloise. Ces zébus sont peut-être une esquisse destinée à devenir une toile représentant un attelage peint de toutes les couleurs, les nombreux repentirs au niveau des cornes, de l'arrière-train et du museau de la bête située à droite ainsi que pour les pattes de la bête de gauche corroborent cette hypothèse. L'artiste a très bien réussi à traduire sur la toile la beauté de ces bêtes qui l'ont fasciné.

Cette œuvre n'étant qu'une étude, il est difficile de la comparer à d'autres puisque nous ne pouvons pas savoir avec certitude si cette esquisse a abouti à un tableau plus élaboré. Nous pourrions la comparer avec les œuvres de Paul Jouve qui s'efforce lui aussi de rendre avec exactitude la morphologie des animaux qu'il dessine d'après nature. En effet, Paul Jouve a fréquenté très jeune le jardin des plantes et d'acclimatation où il découvre pour la première fois des fauves, les visites régulières des musées qu'il fait avec son père lui ont également donné le goût du dessin et de la sculpture. N'ayant pas l'âge requis pour y être admis, il s'inscrit à l'Ecole des Beaux-Arts en tant

[63] Dossier d'oeuvre de l'artiste Paul Albert Besnard, Musée des Beaux-Arts de Pau, consulté le 05/03/2014
[64] Alexandre Arsène, *Exposition Albert Besnard, Voyage aux Indes*, Galerie Georges Petit, Paris, 23 avril – 13 mai 1912, [s.l.], [s.n.], p.13

qu'élève libre où il suit régulièrement les cours d'anatomie, lui permettant plus tard de représenter fidèlement la morphologie des animaux. Mais Jouve préfère observer et dessiner les animaux sur place dans les zoos. Progressivement, ces derniers deviennent ses sujets favoris. C'est en mai 1894 qu'il participe pour la première fois au 112e Salon de la Société des Artistes français à seulement 16 ans présentant plusieurs dessins, dont des lions. En parallèle, il n'a de cesse de se rendre au jardin des plantes et d'acclimatation pour étudier et dessiner des fauves. En 1907, grâce à une récompense de la Société des Artistes orientalistes, il est l'un des premiers boursiers de la fameuse villa Abd-el-Tif à Alger. Son parcours artistique a été un grand succès, accumulant les récompenses, les critiques élogieuses et ses participations à divers Salons pratiquement chaque année. Son goût pour les animaux lui donne la réputation de maître animalier. Il illustre également des livres comme le *Livre de la Jungle* et la *Chasse de Kaa* de Rudyard Kipling, *Pèlerin d'Angkor* de Pierre Loti et des *Fables* de La Fontaine. Les animaux et surtout les fauves ont été ses sujets favoris. Tout au long sa carrière, il ne cesse de les étudier, de les dessiner, d'en faire des tableaux, des gravures, des sculptures réalisant ainsi un nombre spectaculaire d'œuvres[65].

Le *Tigre couché* du musée des Beaux-Arts de Pau (Ill.2) est un bon exemple de la production artistique de Paul Jouve. Le tigre est le seul élément du tableau, il n'y pas de détails supplémentaires autre que la puissante présence de ce tigre. L'attention des spectateurs est alors uniquement concentrée sur l'animal et rien dans la toile ne vient troubler notre observation. Le fond uni de couleur marron clair accentue la présence de l'animal et permet de mettre en valeur sa robe qui a une teinte semblable à celle du fond. L'harmonie et la douceur des couleurs peut aussi être un moyen de représenter l'animal de manière plus calme, de le rendre moins féroce, impression renforcée par la posture de l'animal qui se veut plus rassurante. L'auteur n'en oublie pas pour autant de décrire avec exactitude le tigre dans une posture plus vraie que nature et une physionomie vraisemblable, quoique un peu maladroite dans le rendu des pattes avant qui paraissent légèrement disproportionnées par rapport au reste du corps. Un repentir présent sur le côté gauche de la toile suggère que l'artiste a modifié la place de l'arrière-train de l'animal donnant ainsi l'impression d'un animal plus petit. « Sa peinture est d'une grande sobriété et l'impression de puissance qui s'en dégage est plutôt due à un dessin savant réalisant le caractère de l'animal dans une savante synthèse qu'à des effets faciles »[66], cette citation résume parfaitement bien l'atmosphère du tableau et le talent de l'artiste pour la restitution physique de l'animal. Jouve a réalisé énormément de dessins et de peintures de tigres, il serait trop fastidieux de tous les citer pour en faire des comparaisons. Néanmoins, on peut remarquer que dans toutes ses représentations de tigres, la force de l'animal est bien présente. Il a essayé d'être juste dans les attitudes et l'anatomie. L'une de ces œuvres intitulée également *Tigre couché* (Ill.3) réalisée en 1925 montre

[65] Marcilhac Félix, *Paul Jouve: peintre sculpteur animalier: 1878 - 1973*, Paris, Editions de L'amateur, 2005
[66]Ibid. p.166

l'animal dans une posture un peu différente, surélevé par une pierre donnant un caractère plus spectaculaire au fauve. Là aussi, le parti pris de laisser vide l'arrière-plan attire notre regard sur le seul être vivant présent dans ce dessin, tout semble fait pour faire converger notre attention sur ce tigre. Les précurseurs de genre animalier avaient l'habitude de représenter l'animal comme une sorte de personnage idéalisé intervenant dans un environnement auquel on accorde la même importance picturale. Jouve procède d'une façon totalement différente, il préfère peindre les animaux pour eux-mêmes, pratiquement en dehors de tout contexte naturel ce qui fait la force de ces animaux. Là où certains dissimulent leurs animaux dans un décor naturel foisonnant de détails, Jouve ne se préoccupe que du dessin de l'animal, ainsi aucun détail ne vient effacer la présence de l'animal. De temps en temps, Jouve peint un décor naturel principalement pour des grandes compositions décoratives, mais ce décor est surtout symbolique et ne s'impose pas comme seul sujet du tableau, rôle donné aux animaux présents sur la toile. On peut dire que les représentations d'animaux de Jouve sont traités à la manière de portraits, même lorsqu'ils sont montrés participant à une action donnée.

Concentrant tout d'abord son intérêt sur le regard, il renforce cette impression de présence et de force en dessinant les bêtes grâce à sa connaissance de leur anatomie « avant de les revêtir de sa connaissance de leur forme extérieure »[67]. Selon Charles Terrasse, historien de l'art et fervent défenseur de l'art de Jouve : « C'est l'artiste qui a choisi l'attitude et l'expression et qui les magnifie en les amplifiant, s'élevant de l'individu au type, du particulier au général, à l'universel, dont il est le créateur »[68]. Beaucoup de critiques sont presque unanimes quand à la réussite de ces portraits d'animaux qui paraissent très réalistes grâce à une technique rigoureuse et la simplification dans la conception des volumes et des plans. Il peint à l'aide de larges touches, d'un pinceau puissant, ne craignant ni les épaisseurs, ni la pleine pâte, ni les superpositions de matière. Les couleurs sont celles de ses modèles, rehaussées parfois de quelques touches de couleur. C'est cette simplification dans l'organisation du tableau et cette spontanéité qui fait justement la force des créations de Jouve.

Le tigre couché et l'attelage de zébus sont assez similaires dans le traitement. Les corps des animaux sont rendus avec précision, on devine la force des modèles et la fascination des peintres devant ces animaux, présents dans des parcs ou zoos en France mais pas dans leur habitat naturel. La volonté de faire partager aux spectateurs l'exotisme et la curiosité de ces animaux semble être un point commun aux deux artistes. A travers des œuvres comme celle-ci, on assiste à un souhait des artistes de faire découvrir un nouveau pays et de renouveler le bestiaire des animaux connus.

[67]Ibid. p.203
[68]Ibid. p.203

Passons maintenant à la dernière œuvre de cette thématique *L'Arabe pleurant son coursier* de Charles Marochetti (Ill.4). Sculpteur peu connu, Carlo (parfois appelé Charles en français) Marochetti est originaire de Turin mais a été élevé à Paris et obtient la nationalité française en 1814. Admis à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, il s'entraîne à la sculpture sous la direction de François Joseph Bosio comme maître. C'est dans les années 1820 qu'il a commencé à se faire connaître en exposant ses travaux au Salon. Son premier grand succès a été une statue de *Jeune fille jouant avec un chien* avec laquelle il remporte une médaille au Salon de 1829. D'autres réalisations lui ont permis de s'imposer comme un sculpteur brillant en participant aux décorations de l'Arc de Triomphe avec un bas-relief représentant la bataille de Jemappes, il a orné l'autel de l'église de la Madeleine et la tombe de Vincenzo Bellini dans le cimetière du Père-Lachaise à Paris. Il réalise également plusieurs statues équestres dont la plus célèbre est celle du monument à Emmanuel Philibert, duc de Savoie qui se trouve sur la Piazza San Carlo à Turin. Pendant la révolution de 1848, il s'exile en Angleterre et s'établit à Londres où il réalise sa sculpture la plus célèbre représentant le roi d'Angleterre « Richard Cœur de Lion » représenté brandissant son épée, érigée en 1860. Nommé baron par le roi de Sardaigne Charles-Albert de Savoie puis chevalier de la Légion d'honneur, son travail reste aujourd'hui presque méconnu. Durant toute sa carrière artistique, on remarque qu'il se plait à réaliser des sculptures équestres de grands hommes.

La petite sculpture du musée des Beaux-Arts de Pau fait donc figure d'exception dans sa production artistique, autant dans le sujet représenté que dans la taille des figures. Sur un rocher escarpé rappelant ceux que l'on peut trouver dans le désert, un homme est assis aux côtés de son cheval allongé. Les deux protagonistes sont disposés sous un palmier, achevant de planter le décor de cette scène terrible. La disposition des jambes semblent suggérer que le drame s'est produit il y a peu de temps. L'homme habillé d'un turban et portant un habit spécifique pour le protéger de la chaleur écrasante du désert, tient la tête de l'animal entre ses bras, dans un geste de résignation et à la fois de profond respect pour l'animal. Leurs yeux se croisent pour un dernier adieu. Cette œuvre émouvante permet de comprendre les différences entre l'Orient et l'Occident en ce qui concerne les chevaux. En effet en Orient, les chevaux sont considérés comme un membre de la famille qui pouvait aider lors des voyages dans le désert. Les Orientaux ont un rapport différent face aux animaux comme le constate Théophile Gautier en 1855 : « Au pays de l'Islam, les animaux vivent avec l'homme dans une familiarité amicale et confiante »[69]. Ce qui est particulièrement vrai pour les chevaux. Notre petite sculpture du musée des Beaux-Arts de Pau nous montre bien l'attitude fusionnelle du cavalier et de sa monture, même dans l'épreuve difficile de la mort.

[69]Peltre Christine, 2004, p.100

b) Le Paysage

Pour cette série de paysages, nous allons traiter de toiles très différentes. Deux représentent des déserts, *Tobie et l'archange Raphaël allant à Ragès* (Ill.5) d'Adrien Guignet et *L'Oued M'Sila après la pluie* (Ill.9) d'Etienne Dinet ; deux autres (Ill.10 et 11) nous montrent des paysages ponctués de maisons ou d'un campement mais où la végétation exotique éclipse ces détails pour devenir le sujet principal; enfin la dernière toile (Ill.13) nous montre un paysage pauvre et désolé à l'image des deux troglodytes au premier plan et dans le fond, une superbe vue de la ville de Grenade dont le point culminant est le palais de l'Alhambra.

Commençons par parler des paysages désertiques avec l'huile sur toile représentant *Tobie et l'archange Raphaël allant à Ragès* d'Adrien Guignet réalisé en 1843 (Ill.5). Adrien Guignet est fils d'un ébéniste, il a été l'élève de son frère portraitiste et de Merry-Joseph Blondel aux Beaux-Arts de 1832 à 1839. Lors de ses débuts, il fréquente l'école de Fontainebleau et expose chaque année au Salon de 1840 à 1848 en présentant des compositions historiques ou orientalistes dans lesquelles il accumule tous les accessoires du genre tel que les sphinx, pyramides, éléphants dans une mise en page très élaborée et une lumière bien répartie. Il a toujours été fasciné par des scènes étranges et cruelles doublé d'un goût pour l'Egypte. En 1849, il reçoit une importante commande du duc de Luynes pour une salle à manger du château de Dampierre, il réalise à cette occasion quatre peintures décoratives d'histoire mais sa mort prématurée en 1854 l'empêche de mener à bien ce projet[70].

Notre tableau à sujet biblique se prête bien au mouvement orientaliste grâce à la beauté et au traitement de son paysage désertique, si bien que l'histoire religieuse s'efface devant l'importance accordée au paysage par le peintre. L'argument biblique sert l'authenticité de ce panorama décrivant les terres d'Orient que traverse Tobie. Les personnages présents sur la toile semblent perdus dans l'immensité du paysage, accentué par leur petite taille et placés sur un chemin qui constitue l'une des lignes de force horizontale du tableau mais interrompu par les aspérités du paysage. Le tableau est construit par des lignes horizontales mises à mal par les caprices du désert rocheux. Le pan de ciel bleu couvert en grande partie d'un voile blanc nuageux est lui aussi soumis aux aléas de la nature puisque l'on remarque d'autres grands rochers se dessiner entre les nuages. Les couleurs sont chaudes virant du marron à l'ocre, typiques de la lumière dans le désert et de ce que l'on retrouve sur d'autres tableaux du même sujet. Le personnage de l'archange Raphaël apporte une touche de blanc qui paraît presque irréelle, contrastant avec le paysage alentour. Les touches de rouge et de bleu utilisées pour peindre Tobie le font se confondre avec les rochers, tandis que le chien, à cause de sa couleur et de sa

[70] Dossier d'oeuvre de l'artiste Adrien Guignet, Musée des Beaux-Arts de Pau, consulté le 03/03/2014

taille plus petite encore que les deux personnages cités précédemment, a du mal à se détacher vraiment des rochers ayant une teinte à peu près semblable. Par la couleur et la disposition des personnages, l'archange est mis en valeur dans cette contrée désolée où rien ne réussit à survivre, comme en témoigne l'absence de végétaux.

Malgré la véracité de cette représentation orientale, l'artiste n'est jamais allé en Orient. C'est son imagination qui le guide dans la réalisation de ses tableaux et dans le cas présent, ce sont les falaises du Jura qu'il a longuement sillonné qui lui ont servi de modèle. Cette habileté lui permettant de composer des paysages exotiques sans les avoir vu de ses propres yeux a émerveillé les plus grands peintres de son temps comme Gérôme qui s'est exclamé devant l'un de ses dessins: « Ce diable de Guignet a rapporté tout l'Orient sans y être allé »[71]. Cette même année 1843 a été prolifique, il expose au Salon un *Episode de la retraite des Dix Mille* (Ill.6) inspiré par *l'Anabase* de Xénophon. Cette toile se différencie par son sujet à l'opposé de notre thème biblique conservé à Pau, par la représentation de combats et la surcharge de personnages armés, mais on remarque que cette œuvre développe de façon parallèle un vaste panorama désertique où s'étalent des pans de rochers et d'amples plateaux fermant l'horizon. La similitude entre les deux paysages laisse penser que le peintre s'est inspiré des mêmes modèles. Cependant le désert dans lequel Tobie évolue paraît beaucoup plus lisse et plus ordonné se prêtant ainsi mieux au sujet biblique.

Des critiques ont comparé Guignet à Decamps (grand peintre de scènes de combats orientales) surtout en ce qui concerne la technique car tous deux aiment les épaisseurs et les empâtements. Ce goût de la matière est néanmoins moins présent chez Guignet.

Guignet a consacré trois tableaux sur l'histoire de Tobie, celui présent au musée des Beaux-Arts de Pau semble être celui exposé au Salon des Amis des Arts d'Amiens en 1843 sous le numéro 100 ; un second a été peint en 1846 sur un panneau de porte du café de Mars à Autun et acquis par Jacques-Gabriel Bulliot, son premier biographe ; le troisième une *Pêche de Tobie*. Le second tableau s'intitule *Tobie et l'ange* (Ill.7) et pourrait très bien faire partie d'une série incluant notre tableau palois. En effet, les deux toiles sont similaires en beaucoup de points. Tout d'abord, les personnages sont les mêmes, on retrouve l'archange Raphaël, toujours vêtu de son habit blanc qui contraste avec les couleurs ocres du désert, Tobie également habillé de la même façon ainsi que son chien. Les déserts sont faits des mêmes aspérités, des mêmes caprices de la nature désertique et on retrouve toujours ce même ciel d'un bleu clair et limpide, occupant presque la moitié horizontale du tableau traversé par seulement quelques nuages. Dans le tableau conservé à Autun, le personnage de Tobie semble marcher plus difficilement, courbé par l'effort du voyage. Le paysage n'est pas aussi désolé et désertique puisque on aperçoit de la végétation sur le côté droit et au fond, ce qui permet de casser le

[71]Bulliot Jacques-Gabriel, *Le peintre Adrien Guignet, sa vie et son oeuvre*, Autun, Deujussieu Père et Fils, 1878, p.65

rythme des verticales du ciel et de la ligne d'horizon. Le cadrage resserré permet d'attirer l'attention sur les personnages, l'histoire biblique n'est alors plus qu'un prétexte à la représentation d'un paysage désertique. De plus, l'attitude de Tobie qui semble être en proie à la difficulté de la marche rend la scène un peu plus humaine et vraisemblable, permettant une fois de plus de concentrer le regard des spectateurs sur l'histoire biblique. Guignet a peint beaucoup de scènes bibliques ayant pour décor l'Orient. On retrouve le même genre de construction picturale que l'on a vu précédemment dans *Saint Jean-Baptiste prêchant dans le désert* réalisé en 1842 (Ill.8). Ce sujet de Saint Jean Baptiste prêchant dans le désert a lui aussi été repris plusieurs fois par Guignet. Saint Jean-Baptiste se tient à l'entrée d'une grotte, sa tournure et son aspect apparaissent quelque peu désordonné. La lumière permet de mettre en valeur les irrégularités des rochers. Sur la gauche dans des tons noirs, on voit des chameaux se reposer à l'ombre. Une foule s'est réunie autour de Saint Jean-Baptiste, bras levé en direction du ciel pour l'écouter malgré la chaleur matérialisée par la forte lumière claire. Certains sont assis, d'autres debout, quelques taches de couleur rouge, bleu ou blanche égayent un peu la toile couvert de ce jaune et ocre caractéristiques des teintes que Guignet a l'habitude d'employer pour peindre ses déserts. Ponctué de ruines antiques, peut-être inspiré de ceux que l'on peut observer à Autun où Guignet a habité pendant quelques temps, font de ce tableau très réaliste un coup de maître. En effet, Guignet n'étant jamais allé en Orient, il s'est inspiré des paysages français pour créer ses propres paysages exotiques réalistes et vraisemblables pour quelqu'un qui n'a jamais fait le voyage.

Contrairement à Adrien Guignet, Alphonse-Etienne Dinet (1861-1929) a beaucoup voyagé en Orient, principalement en Algérie. Il a fait ses études à Paris où il développe très tôt un goût prononcé pour le dessin. Après avoir effectué son service militaire, il décide de s'orienter vers la peinture. Entré en 1879 aux Beaux-Arts dans l'atelier Galland qui ferme un an plus tard, il s'inscrit alors à l'académie Julian, ouverte depuis peu. Pendant longtemps, ses compositions alternent entre des sujets français s'inspirant des environs de Fontainebleau et des sujets africains. C'est au Salon de 1884 qu'il reçoit une troisième médaille assortie d'une bourse de voyage qui le décide à partir pour l'Algérie. Ce voyage a été une véritable révélation, il se réjouit de pouvoir travailler sous une lumière constante. De retour à Paris, il décide de louer un atelier pour pouvoir vivre de sa passion. Depuis cette époque, Dinet part en Algérie l'été pour des séjours longs qui sont la source d'une documentation qu'il met à profit lors des hivers qu'il passe à Paris. Plus que tout autre peintre, il s'immerge dans la civilisation arabe en apprenant la langue à partir de l'année 1888. Cet apprentissage lui permet d'accéder à l'écriture et à la consultation de textes sur l'Islam. Il va encore plus loin en achetant en 1904 une maison à Bou-Saâda. Dans les toiles de sa première période, il s'intéresse beaucoup aux effets du soleil et de cette lumière de l'Orient si particulière. Par la suite, ce sont surtout les habitants et les scènes de genre qui constituent ses sujets de prédilection.

A Bou-Saâda en 1888, il fait la connaissance de Sliman Ben Ibrahim qu'il prend en sympathie et l'emmène dans tous ses voyages. Contemporain d'artistes tel que Georges Braque, Pablo Picasso, Henri Matisse, il se montre très critique envers l'art moderne comme il le dit en 1928 lors de l'exposition des artistes d'avant-garde à la Société Nationale des Beaux-Arts: « Quelle fumisterie! Rien n'est plus facile que de peindre des objets vulgaires, rien n'est plus difficile de peindre la beauté -je ne dis pas le joli- et le caractère (...). Le fait qu'au bout d'un an d'atelier, tous les élèves sont passés maîtres en art moderne suffit à prouver que jamais art ne fut plus facile »[72]. Dans ses tableaux décrivant les mœurs des habitants, il va à l'essentiel dans un but ethnographique de fixer sur la toile les caractéristiques de cette population vouée à disparaître à cause de l'occidentalisation progressive du pays rendue possible à cause de la colonisation. Dinet se convertit à l'Islam en 1913 et va même jusqu'à changer son nom pour Nasreddine Dinet. Il accomplit son pèlerinage pour La Mecque en 1929, peu de temps avant sa mort. Il est enterré à Bou-Saâda dans la kouba funéraire qu'il a fait construire pour lui. Une rétrospective posthume a lieu lors de l'Exposition coloniale à Paris en 1931. Malgré son talent et les nombreux écrits sur Dinet, il reste un peintre assez méconnu, peut-être à cause du fait que ses œuvres ont été achetées de son vivant par des notables algériens et des collectionneurs français qui habitent l'Algérie. La plupart de ses œuvres se trouvent donc toujours dans des collections privées et très peu exposées au grand public. Néanmoins, de nos jours c'est un artiste qui obtient un certain succès lors des ventes publiques.

L'Oued M'Sila après la pluie[73] est une huile sur toile réalisé en 1884 (Ill.9). On y voit un paysage, typique des déserts orientalistes juste après une pluie, moment rarement représenté dans la peinture orientaliste. Dinet suggère ici l'oscillation lumineuse provoquée par l'averse. La rivière gonflée par les eaux de pluie sépare le tableau en deux parties inégales, accentuées par la différence de teintes. La première partie située à droite, très restreinte, est composée de falaises où un seul personnage se tient debout, regardant la ville devant lui. La deuxième partie sur la gauche est constituée des maisons de la ville qui paraissent se confondre étrangement avec le sol désertique, donnant l'impression que les maisons ne font qu'un avec le sable. Les falaises projettent leurs ombres sur le rivage accentué par la touche plus épaisse et plus assombrie virant au rouge très sombre. Des palmiers au loin complètent ce paysage oriental typique. Malgré la présence de plusieurs maisons, le paysage paraît très désolé, épuré. La seule présence humaine est le personnage debout sur les falaises, qui paraît bien petit comparé à toute l'immensité du désert.

---

[72]Pouillon François, *Les deux vies d'Etienne Dinet, peintre en Islam: l'Algérie et l'héritage colonial*, Balland, Paris, 1997, p.147-148

[73]L'oued est un cours d'eau le plus souvent intermittent des régions sèches, où l'alimentaiton s'effectue presque uniquement par ruissellement et se terminant souvent dans une dépression fermée ou disparaissant par épuisement

Dinet a peint très peu de paysages seuls comme celui-ci, préférant se concentrer sur la vie et les mœurs des habitants. C'est pour cela qu'en comparaison, il paraît plus judicieux de le faire avec la toile d'Adrien Guignet qui représente elle aussi un désert. Les deux arrivent très bien à retranscrire l'immensité du désert à travers un paysage qui semble se prolonger à l'infini. Les couleurs sont plus sourdes chez Guignet, plus brillantes et plus vives chez Dinet. La présence chez ce dernier des maisons du village sur la gauche de la toile n'apportent pas de présence humaine, elles ne viennent pas compromettre le côté désertique du lieu puisque vides de tout occupant, au contraire elles accentuent cette idée de vide. La solution de laisser une toile presque vide n'est donc pas tout le temps la meilleure pour suggérer un désert comme nous le montre Dinet. Cette solitude face aux merveilles de la nature est accentuée par la présence des personnages dans les deux toiles. Bien que paraissant minuscules faces aux grandes falaises de Guignet, ses personnages sont plus visibles que l'homme présent chez Dinet. Ce dernier paraît se fondre avec le paysage grâce à sa tenue de la même couleur que les roches et à sa petite taille, à peine plus grand qu'elles. Dans les deux tableaux, la nature et plus particulièrement le désert sont les vrais personnages car ces deux éléments sont mis en avant au détriment des hommes. La nature reprend ses droits. Obstacle difficile à traverser dans le tableau de Guignet, la nature se fait étonnante et admirable chez Dinet. On assiste ici à deux points de vue, deux rôles différents de ce désert qui a tant fasciné les peintres orientalistes.

On ne peut qu'être stupéfait devant la vraisemblance du paysage de Guignet, qui reproduit de façon très convaincante un désert sans pour autant n'y être jamais allé. Le tableau de Dinet est lui aussi très convaincant, mais on ressent une atmosphère un peu plus romantique dans ce lieu représenté après une pluie salvatrice.

Le paysage (Ill.10) réalisé par Marius de Buzon (1879-1958) est très différent des autres réalisés par les artistes orientalistes. Buzon a fait ses études à l'école des Beaux-Arts de Bordeaux encadré par le peintre bordelais Paul Quinsac, puis il est entré à l'école nationale des Beaux-Arts de Paris dans l'atelier d'Albert Maignan et de Fernand Cormon. L'artiste a gagné de multiples récompenses, en 1911 il reçoit une troisième médaille du Salon des Artistes français pour laquelle il devient sociétaire, une médaille d'or hors concours en 1922, le prix Rosa Bonheur en 1923 puis le Grand Prix artistique de l'Algérie en 1923. Les courants artistiques contemporains lui font réaliser que son enseignement est dépassé. Il obtient la bourse Abd-el-Tif en 1913 qui va lui permettre de découvrir de nouveaux horizons qu'il va transcrire sur toile. De retour à Paris, il ne peut oublier l'Algérie et c'est pour cela qu'il décide d'y retourner et de s'y s'installer définitivement. L'un de ses plus grands chantiers a été la décoration du Palais d'été, résidence officielle du gouverneur général de l'Algérie Charles Jonnart. Buzon est chargé de peindre les panneaux de l'ancien escalier d'honneur, il décide de s'inspirer de la Kabylie et de la vie de cette région qu'il a si souvent eu l'occasion d'observer. Son œuvre décorative

en particulier des panneaux, a été très prolifique comme en témoigne les commandes passées pour des habitations de la bourgeoisie algérienne et des toiles décoratives installées dans des édifices publics. Il réalise de nombreux voyages qui l'amènent jusqu'en Tunisie, en Espagne et au Maroc. Installé en Algérie, les récompenses continuent à s'accumuler pour Buzon, on lui décerne la bourse de voyage de la Compagnie des chemins de fer PLM en 1926 et la bourse de voyage des chemins de fer algériens de l'Etat en 1930. Il expose régulièrement au salon des artistes algériens et orientalistes. En 1950, il expose à la galerie Charlet à Alger ses dernières œuvres composées de paysages et de types humains inspirés de ses séjours[74].

Même si Buzon a été largement préoccupé par le souci de représenter la Kabylie et ses habitants, il s'est intéressé au paysage, qu'il soit vide ou peuplé d'habitants. *Paysage d'Algérie* est assez représentatif de son art. Sujet simple, nous sommes devant un foisonnement de végétation au milieu de laquelle auraient poussé quelques maisons. Les teintes pâles de celles-ci les font ressortir parmi cette forêt de vert virant du clair au plus sombre, parfois noir pour suggérer des ombres. Les arbres sont rendus d'une façon animée qui les fait paraître vivants grâce à une touche rapide et nerveuse qui laisse visible par endroit les coups de pinceaux. Les maisons sont traitées de la même façon mais ici la technique se fait moins spontanée et plus réfléchie, de couleur plus clair se détachant du reste de la toile composée surtout de végétaux. La nature est donc traitée de façon plus sauvage, plus spontané pour paraître plus réaliste. De plus, les maisons semblent s'effacer, noyées dans la végétation environnante.

Buzon a toujours poursuivi l'idée d'un Orientalisme en réaction contre les clichés de la lumière ou des palmiers que beaucoup d'artistes utilisent à mauvais escient. Son *Paysage d'Algérie* ne ressemble en rien à ces paysages stéréotypés. Le format vertical est surprenant pour la description d'un tel paysage ce qui nous donne l'impression que les maisons se situent sur un axe qui traverse le tableau de haut en bas. Le traitement est également surprenant, pas de désert immense et vide, pas de couleurs chaudes, pas de soleil inondant de lumière la surface de la toile. On a l'impression d'avoir sous les yeux un paysage qui pourrait se situer en France. Seul la couleur ocre de la terre, proche du sable nous rappelle l'origine exotique de la scène. La grande différence se trouve également dans ces arbres, assez nombreux et très luxuriants. On ne trouve pas les traditionnels palmiers et autres arbres desséchés que certains artistes ont utilisés à outrance pour figurer un paysage d'Orient. Seul un arbre qui paraît être un bananier placé au second plan reste un rappel discret de l'Algérie. Tout concorde dans ce tableau à donner une vision différente du paysage oriental, genre bien établi et maintes fois traité avant 1931, date de l'élaboration du tableau de Buzon.

En comparaison avec les deux autres tableaux figurant dans notre partie thématique sur le paysage,

[74] Cazenave Elisabeth, *La villa Abd-el-Tif : un demi-siècle de vie artistique en Algérie : 1907 – 1962*, Paris, Association Abd-el-Tif, 1998

celui réalisé par Buzon est très différent de nos déserts. Par son traitement, ses couleurs et la diversité du paysage, l'artiste a réalisé une toile radicalement différente. Soucieux de réalisme, l'artiste a laissé tomber les clichés du désert oriental pour montrer des maisons environnées de végétation, oubliant ainsi la traditionnelle sécheresse. On pourrait alors émettre l'hypothèse qu'à travers cette toile, l'artiste a peut-être essayé de montrer que l'Orient n'est pas si différent de l'Occident.

Charles Dufresne (1876-1938) nous propose également un paysage très différent des déserts que nous avons l'habitude de voir (Ill.11). Dufresne a commencé son éducation artistique comme apprenti graveur en plaques de cuivre avant d'entrer à l'école nationale des Beaux-Arts dans l'atelier de François Ponscarme, graveur en médailles. Il s'est ensuite mis au service d'Alexandre Charpentier, graveur en médailles et sculpteur qui lui permet de s'initier à la sculpture. C'est en 1905 qu'il a participé à son premier Salon, celui de la Société des Artistes Indépendants en y présentant des pastels. Il obtient le prix de l'Afrique du Nord en 1910 lui ouvrant les portes de la villa Abd-el-Tif dans laquelle il séjourne pendant deux ans et en profite pour visiter le sud Algérien. Il fait également la connaissance de Frédéric Lung et Louis Meley, deux collectionneurs férus d'orientalisme. Toute son œuvre d'artiste est empreinte de souvenirs de son voyage. De retour en France, il s'installe dans un atelier à Paris tout en continuant à exposer régulièrement dans divers Salons. Mobilisé en 1914, il a réalisé des dessins et des aquarelles de guerre. Dufresne fait partie des fondateurs du Salon des Tuileries en 1923 dans lequel il expose. Estampes, décor d'opéra, cartons de tapisserie, panneaux décoratifs, gouaches, c'est un artiste complet qui s'est essayé à toute sorte de techniques artistiques. Il meurt en 1938, un hommage lui est rendu à la Biennale de Venise cette année-là.

Dufresne ne souhaite guère exposer ses oeuvres, cette discrétion lui a porté préjudice puisque sa renommée ne survit pas à la seconde guerre mondiale. Il est beaucoup moins connu aujourd'hui qu'à son époque, d'autant plus qu'il est difficile de dater et d'identifier ses œuvres à cause des titres qui varient selon les catalogues et les nombreuses versions d'un même thème. Le critique d'art Adolphe Basler a été l'un des premiers à porter un jugement réaliste, il a reconnu ses dons de plasticien, sa force de coloriste, sa conception décorative purement picturale du tableau[75], des qualités que l'on retrouve dans notre tableau du musée des Beaux-Arts de Pau.

Grand paysagiste, il est très connu pour ses scènes de jungle composées avec une grande imagination et des tonalités vives pas toujours très réalistes mais qui apportent une touche décorative à ses œuvres. Son *Campement arabe* réalisé vers l'année 1920 lors de sa période de réminiscence des contrées exotiques en est un bon exemple. La perspective est quelque peu irréaliste comme en témoigne cette composition compacte. On sent bien que l'artiste a préféré jouer sur les couleurs et les

[75] Dossier d'oeuvre de l'artiste Charles Dufresne, Musée des Beaux-Arts de Pau, consulté le 03/03/2014

formes. Les tentes sont matérialisées par des formes assez géométriques, comme des sortes de triangles sortant de terre aux couleurs variées (blanc, vert, rouge et noir). Des palmiers et des bananiers sont représentés de part et d'autre puis se resserrent jusqu'au fond de la toile où ils cachent complétement la vue. Au sol, une bande jaune clair semble matérialiser un chemin dans ce désert très végétal. Le ciel est d'une couleur bleu sombre, peut-être pour évoquer la nuit. Les couleurs sont vives, lumineuses donnant ainsi un effet décoratif à l'ensemble.

Pays lointain, réel ou imaginaire, il nous livre dans cette toile sa propre vision de la nature. Par la seule volonté d'intégrer toute la diversité de cette nature dans l'oasis luxuriante, l'artiste, qui concentre autour du campement une multitude d'espèces végétales permet de donner toute son intensité à la composition. Ce *Campement arabe* rappelle une autre toile de Dufresne construite avec les mêmes motifs et les mêmes couleurs qui s'intitule *Oasis* (Ill.12), réalisé aux environs de 1919. Dans *Oasis*, la composition est moins aérée, beaucoup plus saturée par la végétation présente sur la toile. Il n'y pas de profondeur contrairement au *Campement arabe* où les arbres disposés de part et d'autre des tentes et le petit chemin de couleur jaune clair tentent de créer un effet de profondeur. On retrouve les mêmes formes triangulaires pour suggérer la présence de tentes à la différence que dans la toile *Oasis*, des personnages sont présents, traités en grands aplats de couleurs vives. On retrouve ce bout de ciel bleu sombre qui se fait péniblement une place entre les différents végétaux. Les arbres à leurs côtés paraissent monumentaux. On retrouve dans *Oasis* cette même explosion de couleurs vives, ce traitement en aplat, cet exotisme des espèces végétales disséminées à travers toute la toile. La couleur chez Dufresne, si précieuse, si capiteuse est devenue peu à peu le seul facteur constructif de la toile. Les tons verts, rouges, bleus, orangés se répartissent librement dans l'espace créant l'émotion visuelle et affective. Depuis 1920 environ, Dufresne peint « hors du temps et de l'espace ». Il s'abandonne à son lyrisme, à sa vision qui l'incite à traiter avec désinvolture des scènes mythologiques et historiques[76].

La construction décorative des toiles de Dufresne n'est pas sans rappeler André Suréda. Le critique de *Liberté* a associé ces deux artistes en 1913 : « M. Suréda et M. Charles Dufresne ont l'un et l'autre un remarquable tempérament de décorateur qui les pousse à exagérer l'importance de la tache au point de finir par ne considérer qu'elle. Leur couleur est d'une richesse qui ne craint pas de tomber dans la prodigalité »[77]. Le très célèbre critique d'art Thiébault-Sisson va plus loin dans sa chronique du *Temps* en date du 2 mars 1913: « Il semble que la lumière, au contraire, ne joue dans les préoccupations de Suréda et de Dufresne qu'un rôle secondaire. Ces deux artistes sont les jeunes auxquels j'ai fait plus haut allusion en constatant que les travaux de Dinet, de Gasté, de Besnard ont été les seuls dont la

[76]Collectif, *Charles Dufresne 1876-1938, Rétrospective*, Troyes, Musée d'Art moderne, 25 octobre 1987 - 25 janvier 1988, Troyes : Le Musée, 1987
[77]Vidal-Bué Marion, *André Suréda : peintre orientaliste, Algérie – Maroc – Tunisie – Syrie – Palestine : 1872 – 1930*, Paris, Edition de l'amateur, 2006, p.24

peinture orientaliste française ait eu à se glorifier depuis 20 ans qu'elle cherche sa voie dans de fastidieux à-peu-près ou dans des notations rudimentaires de décor. Suréda et Dufresne vont plus loin. Les premiers parmi les artistes de leur génération, ils ont entrevu dans le Maroc et dans l'Algérie un réservoir inépuisable de formes, de types et de couleurs. Les premiers après avoir réuni un énorme bagage d'études de détails et de croquis de paysages ou de figures, ils se sont attachés à refondre en création synthétiques leurs impressions et leurs observations fragmentaires ».[78] Ces remarques pertinentes soulignent bien le rôle primordial des formes géométriques et de la couleur dans la construction picturale des toiles de ces deux artistes.

L'œuvre suivante est un peu différente puisqu'elle ne représente pas seulement un paysage fait de végétaux. Elle s'intitule *Grenade* et a été exécutée vers 1860 (Ill.13), année où Achille Zo parcourt l'Andalousie. Cet artiste a été l'élève de Thomas Couture. Il commence à exposer des toiles au Salon à partir de 1852. Ses sujets favoris s'inspirent de l'Espagne et de l'Afrique du Nord, en particulier des scènes de genre populaires, des mendiants et contrebandiers. D'ailleurs, on sent que cette région espagnole l'a beaucoup inspiré. Au premier plan, devant une porte de ce qui semble être une maison troglodyte, deux personnages sont occupés à faire du feu. Un jeune homme est accroupi au sol, soufflant sur le foyer pour attiser les flammes. Debout à côté de lui, une femme plus âgée, si l'on en croit ses cheveux blancs semble préparer le repas dans une marmite. Au sommet de la grotte, quelques vêtements sont en train de sécher posés à même le sol. La pauvreté dans lequel ces gens semblent vivre est accentuée par la sécheresse du climat et par cet immense ciel bleu sans nuages. Les cactus font partie des seules plantes qui s'adaptent à l'aridité du lieu dans ce paysage rocheux. A l'inverse pour l'arrière-plan, la végétation se fait beaucoup plus luxuriante entourant la ville de Grenade de nombreux arbres. On aperçoit la ville avec ses maisons aux façades blanchâtres, en haut d'une colline surplombant la ville, l'Alhambra est également bien visible. Le contraste est saisissant entre les deux parties du tableau, d'un côté la ville et le palais, de l'autre, des habitations troglodytes et des bohémiens habillés de vêtements usées, survivant tant bien que mal.

Cette toile est l'étude du tableau conservé à Bayonne au musée Bonnat s'intitulant *Famille bohémienne en voyage*, exposé au Salon de 1861 (Ill.14). Ce panorama que Théophile Gautier décrit dans *Le Moniteur universel* en juillet 1861 est le paysage que l'on peut observer depuis le Monte Sagrado de Grenade : « Voilà bien le chemin blanc de poussière avec des escarpements hérissés de cactus et ses tanières de troglodytes que nous avons suivi tant de fois. Là-bas, au-delà du ravin de los Avellanos, se dessinent l'Alhambra et le palais de Charles Quint... »[79]. Cette déclaration de Gautier décrit bien le paysage représenté dans nos deux scènes. Celle du musée Bonnat représente toute la

[78] Ibd. p.24
[79]Ambroise Guillaume, Vazquez Dominique, Ségura Patrick, 2007, p.128

famille en voyage et la présence de la maison troglodyte sur la droite laisse penser que ce moment se situe juste avant un arrêt pour se reposer. Notre tableau palois, bien qu'il ne soit qu'une étude, pourrait être considéré comme une suite au tableau de Bayonne étant donné que les deux scènes semblent se répondre entre elles. *Famille bohémienne en voyage* présente toute la famille, au total huit personnages accompagnés d'un âne aidant au transport de leurs affaires. Toutes les générations sont présentes. Ils portent des vêtements simples, usés par les ravages du temps et certains marchent pieds nus. L'aridité du climat ne permet qu'aux cactus de pousser. Une ville et des montagnes sont visibles à l'arrière-plan mais contrairement à l'étude paloise, on ne voit pas le palais de l'Alhambra ce qui rends impossible de savoir de quelle ville il s'agit. L'important dans ce tableau est de montrer une famille en voyage qui paraît heureuse malgré tout. En effet, les personnages sourient, l'un d'eux joue même d'une mandoline tout en chantant. Leur apparente gaité est assez contradictoire avec la pauvreté de leur habillement et de leurs conditions de vie. Contrairement à l'étude *Grenade*, le cadrage est resserré sur la petite colline où la famille marche, la maison troglodyte dans laquelle ils semblent s'être réfugié dans le tableau palois se trouve devant eux. Ici, c'est le voyage qui est suggéré plutôt qu'une halte. Entre les deux tableaux, on retrouve les mêmes personnages: la vieille dame est représentée dans le tableau palois s'occupant d'une marmite, elle porte les mêmes vêtements. Le deuxième personnage s'occupant du feu est plus difficile à reconnaître mais d'après l'apparence de ses habits, il semble que ce soit le jeune homme que l'on voit dans la *Famille bohémienne en voyage* à gauche, un peu à l'écart du reste de la famille. Le paysage reste le même dans les deux tableaux. Réalisme et grande maîtrise du dessin et des couleurs sont les atouts de ces scènes. L'intention de l'artiste est sûrement de montrer le quotidien de cette famille pauvre qui subsiste comme elle peut. En effet, Achille Zo a réalisé de nombreuses peintures de personnes pauvres sans pour autant tomber dans la caricature. M. de Lescure écrit dans la Gazette de France en 1864 que «M. Zo est le peintre de la bohème espagnole, des graves vagabonds accroupis au bivouac de la misère ambulante...»[80]

Fils de banquier, Prosper Marilhat (1811-1847) est né en Auvergne où il passe son enfance dans le château familial de Sauvagnat. Dès l'âge de 18 ans, il devient l'élève de Camille Roqueplan à Paris. C'est en 1831 qu'il débute au Salon en exposant un paysage d'Auvergne. Il accompagne en tant que dessinateur le botaniste von Hügel dans une mission qui le conduit de la Grèce à l'Egypte (1831-1833) en passant par la Palestine et la Syrie, séjournant à Alexandrie et au Caire où il vit de commandes de portraits. Ses modèles sont surtout des notables locaux. De ces voyages, il rapporte en France de nombreux albums qui lui ont servi de modèles pour des tableaux futurs. Lors du Salon du 1844, il présente huit tableaux grâce auxquels il obtient une médaille d'or. Pour pouvoir réaliser

[80]Ibid. p.128

des toiles correspondant à des commandes de l'Etat, Marilhat projette un nouveau voyage en Egypte pour les réaliser, mais il meurt prématurément à l'âge de 36 ans. De son vivant, il a été largement diffusé grâce à la gravure et son succès entraîne la réalisation de nombreuses copies de ses toiles. L'Egypte est le pays qui l'a le plus marqué, il y a vécu et signe ses lettres « l'Egyptien Marilhat » à partir de 1832[81].

Le dessin s'intitulant *Vue d'une rive du Nil* (Ill.16) témoigne de son intérêt pour ce pays. Il pourrait s'agir d'un dessin pris sur le vif lors d'un voyage. La finesse des traits permet de nous montrer le Nil, sujet qui a été représenté maintes fois par les artistes orientalistes. On remarque la présence d'une ville sur la droite, dont un bâtiment plus haut que les autres ressemblant à une église. Le côté gauche du dessin est occupé par plusieurs bateaux à voiles.

Le deuxième dessin conservé au musée des Beaux-Arts de Pau réalisé par Marilhat s'intitule *Vue d'un paysage d'Orient* (Ill.15). Cette œuvre est très semblable à la précédente, réalisée à l'aide de la même technique, la mine de plomb sur papier qui lui permet d'être très fin et précis dans le tracé de ce dessin. Ici aussi l'eau occupe une grande place dans l'œuvre. En arrière-plan, on remarque la présence d'une ville entourée par un fleuve. Une petite île est placée au milieu de l'eau, à mi-chemin entre la ville et l'endroit où se trouve l'artiste. Pour les deux dessins, seul le titre nous renseigne sur le lieu représenté, aucun indice ne nous permet d'en savoir plus. Nous sommes en présence de dessins pris sur le vif comme une sorte de souvenir du voyage pour l'artiste que d'une œuvre réellement aboutie. De plus les couleurs ne sont pas présentes, seule la silhouette de la ville près du fleuve et de la rive du Nil semble avoir intéressé l'artiste.

Ce thème des paysages a permis d'aborder des toiles très différentes. A côté de scènes de déserts qui ont fait le succès de l'Orientalisme, on retrouve des paysages prenant place dans des forêts constituées par une végétation dense. La présence humaine n'est suggérée qu'à travers la présence de quelques personnages, de tentes ou de maisons mais ne constitue pas le sujet principal. L'homme s'efface pour laisser la place à une nature exotique et surprenante.

[81] Garnier-Pelle Nicole, Pomarède Vincent (dir.), 2012

c) La mort

Même si ce thème ne comporte pas beaucoup d'œuvres, il était nécessaire de le réaliser. En effet, la mort est un sujet qui préoccupe beaucoup les Orientaux. De nombreuses scènes peintes représentent des cimetières, même si certains Occidentaux n'osent pas s'aventurer dans de tels lieux, de peur de paraître trop intrusif.

Louis Abel-Truchet (1857-1918) a été l'un de ceux ayant choisi de représenter un cimetière vidé de toute présence humaine. Il a été l'élève de Jules Lefebvre et de Benjamin-Constant. Depuis l'année 1891, il expose régulièrement aux Salons. Nommé trésorier-fondateur du Salon d'Automne et de la Société des Humoristes puis Sociétaire de la Société Nationale des Beaux-Arts en 1910. Il a débuté avec des sujets dramatiques qu'il expose au Salon puis change radicalement de genre pour trouver sa voie dans les scènes de mœurs montmartroises. Il se plait à représenter des spectacles forains, le Paris nocturne, des portraits et des paysages de nombreuses villes comme Paris, Marseille, Venise, Padoue, Sienne, Tunis, tout en adoptant la technique impressionniste dans certaines de ses œuvres. Frantz Jourdain lui a consacré quelques pages lors de l'Exposition des œuvres des Artistes morts pour la Patrie au Salon d'automne de 1919 dans lequel Abel-Truchet est représenté par deux peintures. Cet artiste est également connu grâce à ses gravures en noir et en couleurs[82].

Les sujets orientalistes sont rares dans la production de cet artiste, néanmoins sa *Vue du cimetière Saïd-Ahmed-el-Kébir à Blida* constitue une belle pièce (Ill.17). Le site représenté est célèbre en Algérie car c'est un lieu de pèlerinage très prisé des musulmans. On peut y trouver la tombe d'un saint que l'on reconnaît bien grâce à son élévation, rythmée par une balustre et enveloppée d'une tenture verte. Les autres tombes paraissent bien petites à côté. Malgré les effets de style, nous sommes face à une description réaliste qui laisse penser qu'Abel-Truchet a réalisé un séjour en Algérie. Le pinceau est rapide et vibrant, la touche grasse et déliée. Les tombes sont traitées d'un pinceau énergique aux traits précis. Le fond laisse penser à de la végétation, mais son traitement spécifique plus désordonné par rapport au reste suggère que le premier plan est le plus important. Les couleurs sobres, sans fantaisie correspondent bien au sujet du tableau. Aucune présence humaine ne vient troubler la quiétude de ce lieu de repos éternel. Comme on pourrait le penser au premier coup d'œil, ce n'est pas une esquisse, l'artiste maîtrise parfaitement les formes et le jeu des couleurs pour donner vie à une œuvre parfaitement aboutie.

Ce tableau est non daté ce qui ne permet pas d'avoir des renseignements sur un très probable voyage du peintre en Algérie. Ce lieu a inspiré d'autres artistes comme Pascal Dagnan-Bouveret en

[82] Dossier d'œuvre de l'artiste Louis Abel-Truchet, Musée des Beaux-Arts de Pau, consulté le 04/03/2014

1890 et Charles Landelle en 1896 qui ont respectivement exposé leur œuvre au Salon de la Société nationale des artistes français[83]. Un autre artiste presque inconnu Henri Havet a réalisé une huile sur panneau s'intitulant *Blida, Le cimetière de Sidi Ahmed El-Kébir* (Ill.18). Le lieu représenté est le même que celui d'Abel-Truchet. Néanmoins, le point de vue est différent et nous donne l'impression que l'artiste a installé son chevalet sur une petite colline surplombant le cimetière. L'arbre noueux situé sur la droite étend ses branches au premier plan qui forment une sorte de fenêtre à travers laquelle les spectateurs peuvent regarder la scène. Ainsi, Havet et Abel-Truchet nous livre à travers leurs toiles un monde des morts paisible et serein coupé de l'agitation extérieure.

Henri Dabadie (1867-1949) natif de Pau, a été l'élève d'Elie Delaunay et d'Henri Lévy à l'école des Beaux-Arts de Paris. Dabadie a connu le succès très jeune puisqu'il commence à exposer au Salon des Artistes français à l'âge de 18 ans où il reçoit une mention honorable, suivi d'une médaille de troisième classe en 1893 et d'une médaille de deuxième classe en 1901. Il effectue de nombreux voyages à travers la France, l'Espagne, la Hollande, l'Allemagne, l'Afrique du Nord, l'Indochine. Nommé chevalier de la Légion d'honneur en 1912, il obtient le prix de l'Indochine et s'installe à Carthage. Ses œuvres sont aujourd'hui dispersées un peu partout dans le monde, certaines appartenant à la ville de Tunis et dans quelques musées français ainsi que dans des collections particulières. Membre sociétaire du Salon Tunisien depuis les années vingt jusqu'à sa mort, Dabadie a su peindre la réalité de la vie tunisienne et particulièrement la colline de Carthage où il a vécu sans pour autant abandonner les compositions de paysages français[84].

Le cimetière de Monastir (Tunisie) fait partie des sujets tunisiens de Dabadie (Ill.19). Scène du quotidien, on voit au premier plan deux femmes marchant côte à côte sur un chemin de terre, portant le vêtement traditionnel cachant leur visage et tombant jusqu'aux pieds. Un petit muret blanc les sépare du cimetière situé juste derrière elles. Dans le fond, des murailles ferment la composition. Dabadie a su saisir en peinture la promenade de deux femmes, malgré le vêtement ample qui cache tout leur corps, on devine grâce aux plis qu'elles ont levés les bras, peut-être pour vérifier que leurs visages étaient bien cachés, chose importante surtout à la vue d'un étranger. Leur regard semble se tourner vers l'artiste, et donc vers le spectateur. Pour autant, elles semblent continuer leur promenade. Les couleurs sombres tels que le marron et le bleu qu'elles portent accentuent cet effet d'isolement. Notre regard se tourne alors plus facilement vers le cimetière justifiant sa présence dans le thème de la mort. Les tombes se ressemblent toutes à l'exception d'une seule située dans le fond, beaucoup plus imposante surmontée d'une coupole que l'on peut sûrement apparenter à ce que l'on appelle une

[83]Ambroise Guillaume, Vazquez Dominique, Ségura Patrick, 2007, p.22
[84] Dossier d'oeuvre de l'artiste Henri Dabadie, Musée des Beaux-Arts de Pau, consulté le 03/03/2014

koubba[85]. Elle se distingue par sa grandeur et sa forme architecturale. Les autres tombes sont pour la plupart peintes d'une couleur blanche, celles du fond se distinguant à peine des autres et formant un mélange de formes quasiment imperceptibles. Certaines sont de couleur jaune ou ocre permettant de rompre un peu la monotonie de ce blanc très clair. Les murailles jaune clair entourant une partie du cimetière sont de la même teinte que certaines tombes tandis que le muret fonctionne comme un rappel des tombes blanches. Toutes les couleurs de ce tableau sont subtilement arrangées en petites touches parsemées ici ou là sur la surface de la toile. Les quelques arbres sont traités tout en courbes apportant une touche de fantaisie à ce sujet.

Les œuvres présentent des cimetières symbolisant un monde des morts isolé du monde des vivants, comme hors du temps et préservé des activités extérieures. Elles sont inhabituelles car on retrouve assez peu d'images de ce thème traitant de l'intimité de peuples indigènes sans compter la dimension religieuse contribuant d'autant plus à les éloigner de ces espaces.

d) Les femmes

L'Orientalisme s'est particulièrement intéressé à la représentation de femmes. Tout le monde a en tête les odalisques peintes dans des attitudes lascives prenant place dans des intérieurs riches en mobilier et en décoration. Ce thème a fasciné un grand nombre d'artistes s'étant rendu en Orient et a mené à une certaine codification de ces scènes. Une grande partie s'est contentée d'imaginer ce qui se déroule à l'intérieur des harems pour le retranscrire dans leur peinture, aboutissant à certaines fantaisies.

François-Léon Bénouville (1821-1859) fait partie de ceux qui se sont essayés à ce thème des odalisques. Il a été l'élève, comme son frère ainé Achille, de François-Edouard Picot et Léon Cogniet aux Beaux-Arts en 1837. Lauréat du prix de Rome en 1845 qui lui permet de séjourner à la villa Médicis où il réalise des toiles sur l'histoire chrétienne et les martyrs. De 1838 jusqu'à sa mort qui survient en 1859, il participe chaque année au Salon. Pour l'église de Saint-Germain en Laye, Amaury Duval et Bénouville peignent des fresques témoignant de la grande virtuosité de ces artistes. Toujours dans la même commune, Bénouville décore également la salle du trône de l'Hôtel de Ville détruite en 1871. Féru d'ancienne peinture, des fresques du Trecento à la mosaïque byzantine, ses œuvres ne trahissent pas directement l'intérêt qu'il porte à cet art ancien. Il s'est plus attaché à la représentation fidèle de la nature. Il semble qu'il ne s'est jamais intéressé à la représentation de la vie moderne sauf pour des portraits, œuvres de commande et de circonstance. Il s'est maintenu dans le cercle de la grande peinture en s'inspirant des histoires antiques, des légendes médiévales et des sujets tirés de la

[85]Terme désignant un monument à coupole signalant la tombe d'un marabout ou d'un personnage honoré

littérature. Son tempérament réservé ne l'a pas favorisé dans la bataille des commandes. La postérité le fera sombrer dans l'oubli[86].

Bénouville est surtout connu pour ses sujets religieux, son tableau d'*Esther à l'Odalisque* (Ill.20) malgré sa ressemblance avec les scènes de harem orientales en fait bien partie. Cette œuvre nous rappelle fortement les modèles popularisés par Ingres à partir de son tableau l'*Odalisque à l'esclave* (Fig.12). Bénouville a inversé ce qu'a fait Ingres, ses modèles sont différentes dans l'attitude : plus de pose lascive pour la jeune femme blanche ni d'accoutrements qui dévoilent le haut du corps même si la robe portée dans notre tableau palois reste assez léger et se confond avec la couleur de la peau. Il n'y a plus que deux personnages, la servante plongée dans une contemplation éperdue a remplacé l'esclave maure d'Ingres, elle ferme la composition et forme un contraste saisissant avec la tunique de lin et de soie blancs, renforcé par les couleurs de peaux des femmes. La blancheur d'Esther contraste également avec les teintes plus chaudes du coussin jaune clair parsemé de taches bleues et de la couverture pourpre qui rehaussent la couleur très pâle du corps de cette femme. La fenêtre à l'arrière-plan ouvre sur un ciel bleu qui invite à la rêverie, tout comme le personnage d'Esther qui regarde au loin devant elle, le regard perdu.

Chez Ingres, l'esclave noire se tient en retrait de la scène accentué par la présence de la balustrade. L'intérieur est somptueux avec la multiplication des tissus en tout genre qui recouvrent les murs et les sols, les objets typiquement orientaux, ce tableau fait bien partie de tous ces clichés du harem diffusé par les Occidentaux. On peut citer l'Olympia de Manet comme prolongement plus moderne de ce thème de l'Odalisque. En dehors de la présence du chat noir, l'iconographie et la composition de ce thème restent les mêmes. Chez Bénouville, la composition du tableau s'inspire grandement des harems ce qui a longtemps entretenu la confusion avec la représentation d'une simple odalisque, cela constitue déjà une erreur puisque l'odalisque n'est qu'une servante de harem et non une cadine[87]. Le traitement des personnages du tableau à la façon d'odalisques a contribué également à cette confusion entretenu par le fait que ce tableau a longtemps été exposé sous le titre *Odalisque*. Mais cette scène représente bien une partie de l'histoire d'Esther, l'héroïne juive qui réussit à sauver son peuple d'une mort certaine. Ce récit, non historique est situé par l'auteur à l'époque perse. Il raconte l'histoire d'une jeune femme juive nommée Esther, introduite grâce à sa beauté dans le harem royal et devient la favorite du roi Assuérus Xerxès I^{er} qui la fait reine. Sur le conseil de son oncle Mardochée, Esther intervient auprès du roi pour sauver ses compatriotes du massacre programmé par le ministre du roi Aman. Ce récit fait partie de l'un des cinq rouleaux de la Bible hébraïque lu à la synagogue lors de la fête des Purim qui commémore le salut miraculeux. C'est un thème qui a inspiré de nombreux dramaturges modernes dont Racine qui en a fait une tragédie.

[86] Dossier d'oeuvre de l'artiste François-Léon Bénouville, Musée des Beaux-Arts de Pau, consulté le 04/03/2014
[87]Femme de haute naissance, épouse favorite du Sultan

En peinture, Théodore Chassériau, artiste orientaliste très célèbre a également traité ce sujet dans un tableau intitulé *Esther se parant pour être présentée au roi Assuérus* dit *La toilette d'Assuérus* (Ill.21). Comme dans notre tableau de Bénouville, le sujet biblique est prétexte à l'évocation d'un Orient mythique et coloré. Ce thème biblique chez Chassériau et chez Bénouville ne débouche pas sur une scène religieuse mais sur un traitement plus libre, s'inspirant largement des harems. Le moment représenté choisi par Chassériau lui permet de montrer Esther nue, se préparant à la confrontation avec le roi. On reconnaît bien l'influence que son maître Ingres a eu sur ses figures féminines, traitées en courbes et arabesques chez les deux peintres tandis que les étoffes, les objets d'orfèvrerie, l'harmonie colorée qui rehausse l'éclat du corps d'Esther témoignent de l'admiration de Chassériau pour Delacroix. Bénouville choisit un moment plus grave qui lui permet d'éviter les poses lascives des peintres cités précédemment.

L'Album du Salon de 1844 déclare que Bénouville « a exposé une Esther, remarquable par le dessin et par la couleur, par l'ensemble et par les détails. Ce tableau nous fait présager un peintre d'un beau talent »[88]. Pourtant cette œuvre n'a pas fait l'unanimité comme le note Albert de la Fizelière : « Esther par M.Bénouville ressemble plus à une courtisane qu'à la chaste héroïne de la captivité des juifs. C'est un des défauts de l'école où M. Bénouville étudie, de négliger le caractère et le sentiment pour sacrifier à l'arrangement et à toutes ces qualités de convention qu'on acquiert par l'étude, mais qui ne suffisent pas pour féconder la toile »[89]. Ce non-respect entre le sujet et l'iconographie du tableau sont donc ici au cœur de la critique, qui a peut-être contribué à l'erreur de n'y voir qu'une odalisque.

Benjamin-Constant (1845-1902) a lui aussi réalisé un tableau très similaire aux idées que les Occidentaux se font de la femme orientale. Constant a été admis à l'école des Beaux-Arts de Toulouse où il obtint le prix annuel et vint à Paris en 1867 pour entrer aux Beaux-Arts de cette même ville dans l'atelier du fameux artiste académique Alexandre Cabanel qui lui apprit la science du dessin exact. Il a échoué deux fois au prix de Rome et a débuté au Salon en 1869. Après la guerre de 1871, il a entreprit de nombreux voyages notamment en Espagne, visitant Madrid, Tolède, Cordoue, Grenade et au Maroc pour accompagner l'ambassade de Charles Tissot. Lors de ses voyages, il réalise beaucoup de dessins et d'études qui lui serviront plus tard pour des tableaux plus aboutis. Grâce à ses voyages, il s'est familiarisé avec les habitudes, les coutumes et le quotidien du peuple, il réussit même à entrer dans les mosquées. C'est à partir de ces années qu'il va commencer à peindre des scènes issues d'un « orientalisme de brocante »[90] dans lequel il excelle dans la représentation de magnifiques décors qu'il reconstitue dans son atelier parisien. Il est surtout connu pour utiliser dans ses tableaux un coloris

[88]Dossier d'oeuvre de l'artiste François-Léon Bénouville, Musée des Beaux-Arts de Pau, consulté le 04/03/2014
[89]Ibid.
[90]Schurr Gérald, *Dictionnaire des petites maîtres de la peinture 1820 - 1920*, Paris, Edition de l'Amateur, 2008, p.72

brillant, une abondance de détails et une richesse décorative, peut-être parfois à l'excès. Avant même d'avoir quarante ans, il a déjà reçu de nombreuses médailles, en 1875 une médaille de troisième classe, en 1876 une médaille de deuxième classe et une médaille de troisième classe à l'Exposition Universelle de 1878. Ses toiles rencontrent un fort succès, il reçoit de nombreuses commandes murales pour le plafond de la salle des fêtes de l'hôtel de ville de Paris, celui de l'Opéra-comique ou la salle des Illustres au Capitole de Toulouse. En 1888, il est nommé professeur aux Beaux-Arts, beaucoup de ses élèves américains firent connaître son art outre-Atlantique. Tous ses succès l'encouragent à partir pour New-York où il exécute des portraits d'hommes d'affaires. Constant a également acquis une belle notoriété à Londres où de grandes personnalités de la couronne telles que la reine Victoria ont posé pour lui. Opposé au legs Caillebotte destiné au musée du Louvre, il est devenu membre de l'Institut et commandeur de la légion d'honneur[91].

Les Chérifas (Ill.22) est une huile sur toile réalisé aux alentours de 1884, c'est une répétition de l'œuvre monumentale (2,47 x 4,10 m) présentée au Salon de la même année, acquise par l'Etat et aujourd'hui conservée au musée des Beaux-Arts de Carcassonne. Le succès considérable rencontré par cette composition explique sans doute l'existence d'une réplique qui répondait probablement au souhait d'une commande privée. Semblable au tableau de Carcassonne, cette œuvre s'inscrit dans une tradition typiquement française et européenne d'évocation d'un Orient à la fois vécu et imaginaire. Le titre de cette œuvre suggère bien plus qu'une simple scène de harem, un épisode de l'histoire du Maroc[92] semble être représenté mais en l'absence d'informations plus précises, nous ne pouvons en dire plus. Le peintre apporte un grand soin à la description du mobilier et des tentures tout en insistant sur l'érotisme très suggestif des corps féminins livrés tel que des objets au maître des lieux. Le tableau est peint de manière lisse, à l'exception des bijoux et de certains tissus qui sont rendus par contraste dans une matière rêche et grumeleuse. Ces plages lisses et fortement empâtées alternent entre elles de façon efficace et donnent un rendu réaliste à la scène. Benjamin-Constant qui a visité le Maroc en 1872 pendant une mission diplomatique, s'affranchit des sujets réalistes ou historiques qu'il a privilégiés jusqu'alors. Ses qualités de coloriste sont le point fort de cette œuvre. Les femmes sont anonymes, passives et intemporelle comme les artistes orientalistes ont pris l'habitude de les peindre. Eugène Montrosier a décrit très précisément cette œuvre pour compenser selon lui, le manque d'informations du catalogue du Salon : « M. Benjamin Constant nous introduit dans un harem d'une architecture élégante et d'un ameublement somptueux. Partout de riches tentures ; des meubles de prix ; des bibelots sur lesquels l'Orient a prodigué les ressources de son art fantaisiste. Sur les lits de repos, plusieurs figures d'attitudes diverses. D'abord, à l'extrémité d'un divan, tout à fait à droite, le maître montrant sur sa face, d'un noir à rendre jaloux Othello, toute l'hébétude que l'abus des plaisirs

[91] Dossier d'oeuvre de l'artiste Benjamin-Constant, Musée des Beaux-Arts de Pau, consulté le 04/03/2014
[92] Ambroise Guillaume, Vazquez Dominique, Ségura Patrick, 2007, p.32

sexuels imprime à l'homme. Près de lui une esclave est renversée dans un énervement stupide. Plus loin, une autre victime des mœurs orientales se replie sur elle-même. Enfin, la troisième femme, assise sur des coussins, se tient droite, faisant saillir la partie supérieure de son corps dans un mouvement qui met en relief des seins qu'on dirait coulés en bronze. La tête, expressive et volontaire, regarde le maître rassasié de jouissances et comme abruti (…) »[93].

La part de fantasme qui parcourt cette œuvre ne doit pas faire oublier l'épilogue que le peintre livre un an après au Salon de 1885 en exposant *La justice du Chérif* (Ill.23), achetée également par l'Etat et déposé au musée de Lunéville. Les dimensions colossales de cette toile (3,07 mètres par 6,60 mètres) permettent la description d'un intérieur de palais au luxe ostentatoire qui contraste avec les corps dénudés des favorites allongées sans vie sur le sol. Constant réutilise les mêmes modèles que notre tableau palois, égorgées parmi les tapis et les meubles renversés. On remarque dans l'ombre, la silhouette de l'exécuteur. Le procédé est connu et s'appuie sur la formule convenue qui associe Eros et Thanatos consistant à rapprocher l'amour et la mort. Ici, l'association entre les favorites d'un homme et leur assassinat au sein même du harem correspond à cette formule.

Les portraits de femmes orientales viennent rarement à l'esprit quand on parle d'Orientalisme. Les femmes sont surtout représentées comme des odalisques ou accomplissant des taches difficiles. Pour notre collection paloise, deux portraits de femmes sont présents réalisés par Roger Nivelt et Fernand Cormon. Ce dernier (1845-1924) a été l'élève de Jean-François Portaëls à Bruxelles puis il entre en 1863 à l'école des Beaux-Arts de Paris dans l'atelier d'Alexandre Cabanel et dans celui d'Eugène Fromentin. Il a débuté au Salon en 1868 et obtient une médaille seulement deux ans plus tard puis un prix en 1875. Chaque année, il envoie toujours un ou deux tableaux au Salon. Son tableau représentant *Caïn* lui vaut la légion d'honneur en 1880. Des commandes lui sont passées pour décorer des édifices publics tels que le château de Saint-Germain-en-Laye, la mairie du IV^{e} arrondissement de Paris, la mairie de Tours, l'ambassade de Berlin, le Petit Palais... Ce sont de vastes décorations conçues comme de fidèles reconstitutions historiques. Peintre universel et artiste talentueux, il s'est essayé à presque tous les genres, le portrait, le paysage, les sujets religieux ou historiques. Il est également portraitiste du président Emile Loubet, des artistes Jean-Léon Gérôme et Ernest Carrier-Belleuse. Pour ces toiles historiques, il s'inspire de ses lectures de livres d'histoire sur les civilisations anciennes. Depuis le commencement de sa carrière, Cormon a connu le succès couronné par son élection à l'Institut en 1898. Il a été le maître de nombreux artistes débutants qui deviendront célèbre par la suite à l'image de Toulouse-Lautrec, Van Gogh, Gauguin, Matisse et Picabia[94].

En parallèle de ses toiles à caractère historique, Cormon a peint des tableaux plus intimistes d'une

[93] Dossier d'oeuvre de Benjamin-Constant, Musée des Beaux-Arts de Pau, consulté le 04/03/2014
[94] Dossier d'oeuvre de l'artiste Fernand Cormon, Musée des Beaux-Arts de Pau, consulté le 03/03/2014

touche plus sensible et fine comme l'atteste le portrait d'une *Jeune nègre* (Ill.24). La jeune fille est représentée en buste, la tête de profil vêtue d'une tunique indienne et coiffée d'un madras.

L'habileté du peintre se fait sentir dans la spontanéité de l'expression picturale. La tête est fine et expressive, modelée en aplats. La couleur sombre du visage est mise en relief par l'harmonie des blancs rosés de la tunique et le fond vert d'eau du tableau. Grâce à l'ingéniosité des couleurs employées, le modèle ressort bien du fond resté simple et neutre. L'étoffe portée sur la tête apporte une touche de rouge complémentaire qui s'accorde bien avec les autres couleurs. Le personnage regarde droit devant elle, le regard calme et déterminé. La précision du rendu anatomique peut laisser suggérer que le modèle a posé pour le peintre. En l'absence d'informations complémentaires, on ne peut que rester prudent sur cette hypothèse.

Il est assez rare de voir des tableaux portraiturant un personnage seul. Dans la plupart des cas, le personnage est environné d'un décor bien précis ou intégré dans une scène. La plupart des peintres ayant besoin de faire figurer des motifs typiques orientalistes pour faire comprendre l'exotisme du personnage. On ne peut que saluer la démarche entreprise par Cormon consistant à rendre sur la toile le portrait d'une jeune africaine, sans avoir recours à de banals stéréotypes. Ainsi, le portrait n'en paraît que plus vraisemblable, même sans artifices on comprend d'un seul coup d'œil l'origine du modèle. L'artiste a réussi à faire un portrait d'africaine en lui donnant autant de noblesse que si elle avait été occidentale.

Roger Nivelt (1899-1962) a été l'élève de Jean-Paul Laurens à l'académie Julian. Présent à toutes les manifestations officielles parisiennes (Salon d'automne, Salon des Indépendants, Société des Beaux-Arts de la France d'outremer), il est le créateur en 1928 de la Société des Amis des Arts de Dakar qui s'accompagne d'un Salon annuel dont il assume la présidence jusqu'en 1931.

Il serait trop fastidieux de citer toutes les médailles que Nivelt reçut au cours de sa carrière artistique, mais on peut citer celle de 1925, sa première médaille pour son envoi au Salon des Artistes français. C'est la même année qu'il obtient le prix de l'Afrique occidentale française décerné par la Société de la France d'outre-mer, suivit de voyages au Sénégal et en Haute-Volta[95]. En 1935, une mission lui est confiée par le commandant en chef des territoires du Sud, il s'agit pour lui d'étudier les vestiges des premières constructions Touareg situés dans la région du Hoggar lui donnant l’occasion de rapporter de nombreux dessins. Il se plait également à peindre la nature tropicale. Résident de la villa Abd-el-Tif jusqu'en 1936, on lui décerne en 1957 le Grand Prix de la Méditerranée au Salon de la Société des Beaux-Arts de la France d'outre-mer. En plus des œuvres picturales qu'il a ramenés lors de ses voyages, il a rapporté des souvenirs écrits comme le témoigne l'article qu'il a écrit

[95]Ancienne colonie de l'Afrique Occidentale française

pour le numéro 3 du mois de septembre, octobre 1931 de la revue *L'Art*. L'article intitulé « Ma vie aux colonies » raconte ses impressions de voyages avec un vocabulaire soutenu et riche qui laisse penser qu'il est très bien informé sur les populations africaines. Sa femme Hélène Farey, artiste peintre a continué après la mort de Nivelt à essayer de faire connaître son art en participant à l'organisation d'expositions rétrospectives, dont celle du musée Galliera en 1965 et celle du Salon international des Beaux-Arts au Grand Palais en 1981. Il n'a cessé au cours de ses voyages de représenter les différentes ethnies. Il a peint beaucoup de femmes, d'hommes et d'enfants posant dans des attitudes hiératiques accentuant leur noblesse[96].

La Belle Aminata (Ill.25) fait bien partie de ses portraits représentant une ethnie particulière. La jeune femme est représentée de trois-quarts et semble assise. Le regard pensif, son regard est dirigé vers l'extérieur de la toile. Dans ce portrait, l'artiste exprime son admiration pour les tissus et les bijoux africains. La femme est une dakaroise faisant partie de la communauté des Wolofs[97].

L'artiste la montre ici dans sa tenue traditionnelle de la caste des Lébous, vêtu d'un boubou[98] vert émeraude rehaussé d'une lumière blanche dans la partie supérieure et d'un pagne de lin noir parsemé de petites taches blanches accompagné de bijoux prouvant ainsi son appartenance à un rang assez élevé dans la hiérarchie. Son maintien élégant, sa coiffe est typique des jeunes femmes signares[99], on y voit des libidors qui sont des sortes de pendentifs composés de Louis d'or affichant ostensiblement une fois de plus son statut social aux yeux de tous. Les couleurs jaune et rouge très vif permettent d'apporter une touche plus vivante et colorée à ce portrait d'une femme digne et respectable. De plus, la partie supérieure de sa coiffe ressemble à des cornes de bélier qui pourrait signifier qu'elle est mariée. Ses mains semblent à peine dessiner, comme esquissé et se perdent dans les méandres de son habit ample. La femme occupe les trois-quarts de la toile, l'artiste a préféré laisser le fond neutre d'une couleur marron clair ressemblant à un mur de maison accréditant la théorie d'un portrait d'intérieur. Pour autant, il se pourrait que la couleur utilisée pour l'arrière-plan ne soit qu'un prétexte pour faire ressortir la couleur de peau de la femme et ses vêtements colorés. En revanche, la couleur du fond se marie très bien avec le bois du cadre. Il faut noter tout de même l'originalité de ce cadre où l'on voit figurer des petites sculptures d'animaux diverses qui reprennent l'imagerie des totems vénérés dans les familles lébous. Le tout forme un joli contraste de couleurs pour un portrait réussi, grâce à une réalisation soignée et fidèle rendant très bien le caractère d'une femme digne appartenant à une classe assez élevée dans la société. L'artiste a su faire ressortir l'élégance de cette femme.

Ce portrait rappelle évidement celui réalisé par Fernand Cormon. On remarque tout d'abord que

---

[96] Cazenave Elisabeth, 1998, p.269-272

[97] Ethnie vivant au Sénégal. Une tradition orale rapporte qu'ils seraient originaires de la vallée du Nil. Leur langue est le wolof.

[98] Vêtement traditionnel sénégalais porté aussi bien par les femmes que par les hommes. Se dit m'boubeu en wolof qui signifie vêtement.

[99] Leur nom vient du portugais senhoras (dames). Femmes mulâtresses ou noires de condition à la beauté reconnue.

Nivelt a peint une femme nommée Aminata, le modèle est connu et nous avons quelques informations sur sa provenance ethnique. Cormon a préféré se référer à une personne inconnue, les habits que la jeune Africaine porte sont plus simples, sans fantaisie, elle ne porte pas de bijoux ou autre signe d'appartenance à une certaine classe sociale. Le cadrage est plus resserré, le tableau s'arrêtant au niveau de ses épaules et les couleurs employées sont plus discrètes. Ces deux artistes nous offrent des portraits réalistes, bien loin des tableaux orientalistes où l'on voit des Africaines jouant toujours les mêmes rôles: ceux d'esclaves ou de servantes. Grâce à ces deux portraits, Cormon et Nivelt nous propose quelque chose de différent. Deux beaux portraits de femmes brossés avec réalisme et nous dévoilant toute la beauté des femmes africaines.

Nous allons maintenant nous pencher sur deux tableaux présentant des femmes accomplissant des taches un peu pénibles. Le premier de ces artistes s'appelle Gustave Guillaumet (1840-1887) et a été l'élève de François-Edouard Picot et de Félix-Joseph Barrias, puis d'Abel de Pujol aux Beaux-Arts de Paris. Lauréat du second prix de Rome en 1861, il s'embarque à Marseille pour l'Algérie l'année suivante, pays dans lequel il retournera de nombreuses fois. Ce voyage a été déterminant dans sa vocation de peintre orientaliste. Il en a profité pour découvrir de nombreux endroits comme la région du Hodna, les oasis du Sahara, Biskra, Bou-Saâda, El-Kantara, Tiaret, Laghouat tout en évitant les endroits où la civilisation occidentale s'est installée. Pris de passion pour le désert, thème de ses premiers envois au Salon, il s'est tourné ensuite vers des scènes racontant le quotidien des peuples se déroulant dans les douars (rassemblement de tentes au Maghreb, puis communauté communale)[100], les ksours (lieu fortifié, un village des hauts plateaux algériens et du Sahara)[101], les souks [102]. Il partage la vie de ses modèles comme un véritable ethnologue. L'école des Beaux-Arts lui a consacré en 1887 une rétrospective visant à faire découvrir ses talents de paysagiste. Guillaumet est enterré au cimetière Montmartre, sa tombe est décorée d'une jeune fille de Bou-Saâda réalisé par le sculpteur Louis-Ernest Barrias, le frère de son ancien professeur[103].

Guillaumet ne peint ni les chasses au faucon comme Fromentin, ni les fantasias comme Delacroix, mais il préfère montrer les femmes de la smalah[104] de Tiaret accomplissant la corvée d'eau et toute une population vacant à ses occupations dans son tableau *La source du figuier à Aîn Kerma* (Ill.26). Un fort contraste d'ombres et de lumières entre la source ombragée et l'arrière-plan permet de rendre la fraîcheur de l'eau dans une pénombre s'opposant à la blancheur presque irréelle de la koubba resplendissante dans le soleil. Le bleu d'azur et les ocres orangés du talus, parfaitement

[100]Peyraube Emmanuelle, 1998, p.121
[101]Ibid. p.122
[102]Marchés dans les pays arabes
[103] Dossier d'oeuvre Gustave Guillaumet, Musée des Beaux-Arts de Pau, consulté le 04/04/2014
[104]Ensemble de la maison d'un chef arabe, avec ses tentes, ses serviteurs, ses troupeaux et ses équipages

complémentaires, restituent une éclatante lumière. Sur le figuier, l'artiste alterne grâce à quelques touches les verts vifs et foncés des feuilles selon leur exposition au soleil. De sobres ajouts de matière représentent les percées de lumière dans les masses d'ombre et, par d'imperceptibles empâtements de blanc, il évoque l'eau qui coule de la paroi. L'endroit qu'il a peint ici est décrit dans ses *Tableaux algériens*. Les femmes se rassemblent dans un oasis à l'abri du soleil et de la chaleur, ombragé grâce à de nombreux arbres. La source où elles se retrouvent dégage une atmosphère paisible. Elles se succèdent à la fontaine pour remplir leurs outres et certainement faire la conversation. Une simple scène de mœurs est élevée ici à la poésie du quotidien.

Plus étonnant, le tableau suivant se situe dans une veine plus réaliste, une femme travaillant dans les champs. L'artiste ayant réalisé l'aquarelle sur papier canson de cette *Algérienne au champ* (Ill.27) ne nous est pas connu. L'œuvre étant très endommagée dans le coin inférieur gauche, il est difficile d'interpréter la scène en totalité. En effet suite à une infestation, le papier a été troué et une partie a été effacée probablement à cause d'une infiltration d'eau. Néanmoins, on peut remarquer la présence d'une femme au premier plan occupée aux travaux des champs. Courbée sous le poids du sac rempli d'épis de céréales qu'elle porte sur le dos, elle marche avec difficulté. Ses vêtements grossiers et le fait qu'elle marche pieds nus semblent trahir sa condition de paysanne. En arrière-plan, la présence de palmiers et de montagnes sont presque les seuls éléments qui nous rappellent l'Orient.

De par son thème, ce dessin est exceptionnel car il est l'un des seuls à montrer une femme orientale au travail. Les artistes orientalistes ont préféré représenter les femmes loin de toute activité pénible. Contrairement à ce que l'on est habitué à voir dans les représentations de femmes dans le mouvement orientaliste, comme dans *Les Chérifas* appartenant à notre collection paloise où les femmes sont montrées de façon oisive dans un cadre fastueux, l'*Algérienne au champ* nous décrit les conditions de vie et les activités des classes les moins aisées. On assiste à une évocation de la vie quotidienne brute, sans embellissement ni artifices, éloignée du fantasme occidental des harems. Nous sommes donc en présence de deux œuvres très différentes, où l'une est réaliste et l'autre se trouve dans la continuité des stéréotypes véhiculés par les occidentaux. En revanche, *La source du figuier à Aîn-Kerma* de Guillaumet se rapproche également du dessin de l'Algérienne. Dans ces deux œuvres, les femmes sont occupées à des corvées difficiles, mais nécessaires. Elles sont montrées en pleine activité sous un soleil qui paraît chaud. Même si chez Guillaumet, certaines femmes semblent discuter entre elles ou profiter de l'ombre pour faire une pause, elles sont contraintes de remplir leurs outres d'eau pour retourner à la smala.

André Suréda (1872-1930) est d'origine espagnole, son arrière-grand-père était un peintre et graveur, ami de Goya, son grand-père était architecte proche de Viollet-le-Duc, son père était architecte et conservateur des Monuments Historiques. La culture et le goût des Beaux-Arts sont donc présents dans sa famille depuis plusieurs générations. Mais parmi ses frères et sœurs, Suréda a été le seul à poursuivre une carrière d'artiste. En 1891, il s'est inscrit à l'académie Julian pour suivre des cours dispensés par Tony-Robert Fleury et Jules Lefebvre puis il est admis en 1894 à l'Ecole nationale des Beaux-Arts de Paris. Grâce au soutien de son oncle, il est admis dans l'atelier de William Bouguereau qui dispense des cours académiques. Mais il se détourne bien vite de l'enseignement officiel qu'il reçoit préférant l'observation et l'étude sur le terrain, envie qu'il a pu satisfaire grâce aux nombreux voyages entrepris partout en France, en Algérie et en Espagne. Comme souvenirs de ses voyages, il ramène beaucoup de toiles et d'aquarelles. Les paysages des régions espagnoles qu'il expose au Salon des Artistes français ont connu beaucoup de succès. En 1898 à la galerie de Bodinière, il donne une exposition personnelle très remarquée. La même année, il effectue un voyage en Tunisie. En 1899, c'est au Maroc qu'il se rend afin d'explorer un nouveau pays. L'éditeur Ollendorf lui demande des illustrations pour un roman d'Albert Fermé intitulé *Le Touareg* et pour le recueil des récits algériens de Maupassant intitulé *Au Soleil*. Il choisit de quitter le Salon des Artistes français qui lui parait trop académique pour s'inscrire à celui plus novateur de la Société Nationale des Beaux-Arts. Ses voyages en Hollande et en Belgique sont tout aussi prolifiques puisqu'il en profite pour y exposer régulièrement. Il s'est essayé à l'art de la lithographie dans lequel il excelle et obtient de bons succès tout au long de sa carrière. Infatigable, il est de ceux qui ont participé à la création du Salon d'Automne et à sa première exposition au Grand Palais en 1903. Lauréat d'une bourse de voyage attribué par le ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts en 1904, il en profite pour visiter l'Italie. Pendant longtemps lors des Salons, il expose des œuvres inspirées par l'Europe et le Maghreb ne pouvant se décider entre les deux. Il possède même un atelier à Alger qu'il a gardé plusieurs années.

Suréda souhaite peindre un Orient sans distinctions sociales entre les personnes. Mélange de réalisme et d'imaginaire, ce qu'il représente prend un accent personnel[105]. En effet, il est très peu probable que Suréda ait été admis en présence du groupe de femmes qu'il représente dans F*emmes au cimetière le vendredi (Alger)* (Ill.28). On y voit un groupe de femmes rassemblées dans un cimetière accompagnées d'enfants sur une colline ombragée de grands eucalyptus. La plupart sont assises et semblent passer un bon moment ce qui peut nous surprendre au vu du lieu. Au premier plan, les femmes sont assises à l'abri des arbres, certaines sont sur des tapis, habillées du voile blanc traditionnel nommé haïk, certaines se cachent le visage. Quelques-unes sont habillées de noir. Toute cette blancheur est soulignée d'ombres bleues et mauves qui contrastent avec les feuillages teintés de

[105] Vidal-Bué Marion, 2006

jaune et de rose ainsi qu'avec les vêtements plus colorés des fillettes accompagnant leurs mères, vues de dos. Une grande majorité des visages ne sont pas individualisés, certains donnent l'impression de n'être qu'esquissé puisque l'on n'y voit pas de yeux ni de bouche ni de traits particuliers. Ce sont surtout les personnages de l'arrière-plan qui ont été traités plus rapidement. Derrière elles, des tombes d'une blancheur immaculée sont éparpillées un peu partout dans le cimetière, l'une d'entre elle est plus imposante et se termine par une coupole. Le fond se fait plus imprécis à l'aide de touches de peinture posées plus rapidement. La couleur verte rehaussée de jaune domine le paysage, le blanc des femmes et des tombes apportent une touche de gaité à la scène. Pour notre tableau palois, l'artiste hésite encore entre les solutions des Nabis et celles des Impressionnistes : la scène est rendue dans une atmosphère sourde, saturée, violente et contrastée.

C'est d'une scène ordinaire que Suréda veut nous faire partager, une approche très humaine de cette scène de sérénité musulmane que sa subtilité chromatique rend séduisante. En effet, les femmes d'Alger ont pour habitude de se rendre chaque vendredi au cimetière d'El Kettar ou au marabout de Sidi Abderrahmane. Ce rassemblement de jeunes femmes assises auprès des tombes constituent un thème cher au peintre qu'il reprendra à Tlemcen avec *les Femmes juives au cimetière du Rab*. Ce tableau de Suréda est très connu, c'est pour cela qu'il est plus intéressant de parler de deux toiles moins célèbres conservées toutes les deux au musée Rolin à Autun et montrant des femmes juives au cimetière. La première de ces toiles (Ill.29) date de 1912 et montre plusieurs femmes dans un cimetière. Au premier plan, une femme occupe une grande partie de l'espace attirant notre regard sur elle. Assise, accoudée à une tombe sur la droite, elle retient sa tête avec son bras droit, elle semble tenir un mouchoir dans sa main gauche. Sa tenue colorée ne parvient pas à nous faire oublier le drame qu'elle vient sans doute de vivre, le regard vide, elle semble perdue dans ses pensées. On remarque sous ses yeux deux taches sombres qui pourraient s'apparenter à des larmes. Derrière elle, un groupe de jeunes femmes est en pleine discussion. Contrairement à la première femme, leur visage n'est pas détaillé caché par le long voile qui descend de la tête aux pieds, on ne saurait dire dans quel état d'esprit ces femmes se trouvent. Tout autour d'elles, on peut voir plusieurs tombes de couleur blanche. La scène prend place sur une colline à laquelle s'ajoutent quelques arbres et quelques petites fleurs au premier plan. Un bout de ciel mauve est perceptible dans le coin en haut à gauche mais cette perspective ne s'ouvre pas sur un autre paysage. La scène est traitée avec de larges aplats de couleurs conférant au tableau une esthétique décorative malgré la tristesse du thème représentée.

Une autre toile s'intitulant également *Juives au cimetière* (Ill.30) conservée au musée Rolin à Autun est construite sur le même modèle. Le cadrage est différent, la femme du premier plan occupant les trois-quarts de la toile. La posture est plus émouvante, la femme s'accoude sur une tombe tout en appuyant sa tête contre sa main dessinée de manière maladroite. Elle est vêtue d'habits aux couleurs assez vives, du bleu nuit rehaussé de jaune complété d'une tenue décorée de motifs jaune orangé. Ses

yeux paraissent remplis de larmes, malgré le fait que le fond soit peint, la douleur et la tristesse de la femme du premier plan nous absorbe et nous fait complétement oublier ce qu'il y a autour. En arrière-plan, quelques groupes de femmes sont réunies entre elles autour des tombes, habillées de couleur plus sombre. Elles paraissent en pleine conversation sauf une sur la droite qui semble être en pleine méditation. Dans cette toile, on retrouve la même construction picturale que dans les deux précédentes avec de grands aplats de couleur qui donnent un côté décoratif à cette scène banale chez les femmes orientales.

Suréda s'est donc penché à travers ces quelques exemples aux rassemblements de femmes dans les cimetières habituées à se réunir pour discuter entre elles. Ces scènes pourraient nous étonner par leur apparente tranquillité, Suréda a préféré utiliser des couleurs assez vives pour nous montrer que ces rassemblements servent davantage à se retrouver qu'à pleurer les morts.

e) L'architecture

Le thème dont nous allons parler maintenant comprend seulement deux œuvres dans lesquelles l'architecture occupe une place majeure. Les scènes représentées semblent s'effacer devant la grandeur et la magnificence de l'architecture de l'Alhambra.

Edmond de Boislecomte (1849-1923) a été l'élève de Jean-Paul Laurens à l'académie Julian. Présent dans les Salons de 1879 à 1914, une partie de son œuvre s'est inspiré des sujets napoléoniens en trouvant l'inspiration dans les mémoires rédigés par son beau-père le colonel de Marbot. Ses sujets d'histoire sont composés avec des couleurs discrètes sans éclat inutile. A Paris, il posséde un atelier séparé de son lieu d'habitation ce qui laisse penser qu'il ne peint pas pour en vivre. Quelques tableaux ont été achetés par l'Etat mais une grande majorité de ses scènes de genre à dimension historique et exotique sont restées dans sa descendance. De son maître, il a hérité de sa mise en scène théâtrale et des contrastes forts de lumière et d'ombre ainsi que l'importance donnée aux vides afin de donner une impression de détachement par rapport à son sujet. Il obtient une mention honorable au Salon de 1904. Quelques musées de province ont profités de ses dons à l'issue des Salons, ainsi le musée des Beaux-Arts de Pau a pu entrer en possession de son *Palier des exécutions à l'Alhambra de Grenade* (Ill.31)[106].

Ce tableau rappelle celui exécuté sur le même thème par Henri Regnault huit ans auparavant, *Exécution sans jugement sous les Rois Maures de Grenade* (Ill.32). Boislecomte aborde le thème de

[106] Dossier d'oeuvre de l'artiste Edmond de Boislecomte, Musée des Beaux-Arts de Pau, consulté le 03/03/2014

façon moins grandiloquente, la victime se trouve à l'arrière-plan tandis que son sang coule dans une rigole pratiquée dans de larges marches, plus conformes à la réalité du lieu identifiable grâce à ses colonnes géminées. Le bourreau adossé contre le mur apparaît détaché de par sa position par rapport au drame qui vient de se dérouler. A cause du point de vue adopté, le spectateur ne se sent pas impliqué directement dans l'action puisque la profondeur est très bien suggérée grâce à l'architecture ce qui donne l'impression d'éloigner les protagonistes de l'action. Ce tableau est traité dans un chromatisme plus sourd, seulement quelques touches de rouge évoquent le sang qui coule, le drame se déroule dans une mise en scène plus discrète qui paraît plus convaincante. Malgré tout, le soin apporté à la splendeur du lieu ne nous fait pas oublier le drame qui vient tout juste de se produire.

Le sentiment de violence est atténué à la faveur de l'architecture, reproduite fidèlement. Les murs sont décorés d'*azulejos* et surplombés par deux arcs richement décorés menant à une salle où, selon la légende, des chevaliers Abencérages[107] ont été égorgés. Cette scène est historiquement plus vraisemblable, éloignée de cet orientalisme superficiel à laquelle beaucoup de peintres ont succombé au détriment de la vraisemblance.

Le traitement du même thème par Regnault est très différent en beaucoup de points. Tout d'abord, le cadrage rapproche la scène du spectateur qui se sent plus impliqué dans l'action. Beaucoup plus violent dans le traitement, les personnages sont au premier plan et paraissent monumentaux nous faisant oublier l'architecture servant de toile de fond. On peut penser en voyant cette spectaculaire composition qu'il s'agit plus d'une mise en scène pour impressionner les spectateurs que d'une réelle attention à la représentation d'une scène réaliste.

Le tableau de Boislecomte réalise un mélange entre le thème de Regnault et le décor du *Massacre des Abencérages* de Georges Clairin. Ce dernier est resté dans la lignée de Regnault, en représentant une scène violente, rien ne nous est caché de ce massacre. Ce sujet s'inspire des *Aventures du dernier Abencérage* publié en 1826 par Chateaubriand, l'histoire raconte le massacre par Boabdil, dernier roi de Grenade, de la tribu rivale des Abencérages dans une violence inouïe qui est resté dans toutes les mémoires. Le drame est ici rendu dans toute sa cruauté, le souci du détail et du réalisme est particulièrement présent pour les têtes coupées. La monumentalité des personnages à l'image du tableau de Regnault, s'imposent aux yeux des spectateurs. Le roi qui se tient au centre rajoute à ce sentiment d'horreur, puisqu'il détourne la tête de la scène, indifférent au massacre, tenant une tête coupée qu'il tend à des enfants prêts à jouer avec. Son attitude est calme, posée contrairement à l'agitation tout autour de lui. A la lumière de tous ces éléments, le tableau de Boislecomte apparaît très différent en comparaison de ceux de Clairin et Regnault. Boislecomte a été le seul à préférer montrer une scène violente dans une atmosphère étrangement calme et c'est peut-être ce qui fait sa

[107]Tribu arabe maure du royaume de Grenade établie en Espagne du VII^{e} au XV^{e} siècle

force, le spectateur n'ayant pas d'autre choix que d'imaginer, à défaut de pouvoir le voir avec ses propres yeux, le terrible drame qui vient d'avoir lieu.

L'Alhambra a beaucoup inspiré les artistes comme on peut le voir dans le second tableau du thème réalisé par Achille Zo (1826-1901) qui commence très jeune ses études artistiques à l'Académie de dessin de Bayonne dirigée par Jean-Baptiste Gallian et a été l'élève du peintre Thomas Couture. Il commence à exposer au Salon à partir de 1852 avec majoritairement des sujets inspirés de l'Espagne ou de l'Afrique du Nord (régions qu'il a visité), des scènes de genre populaires montrant des mendiants et des contrebandiers qu'il réalise à Paris, son lieu de résidence pendant près de vingt ans. L'artiste s'est aussi essayer au genre du portrait. C'est un artiste qui reçoit beaucoup de médailles, on peut en citer quelques-unes comme la mention honorable de 1861, médaille d'or de première classe attribué par l'Empereur en 1864, une médaille d'or au Salon de 1868... En 1871 après les tourmentes vécues lors de la guerre, Zo est rentré à Bayonne, il ouvre alors un atelier privé. En 1872, le maire de la ville le nomme conservateur du musée de peinture et des décors du théâtre. Cette nouvelle fonction ne lui permet pas de peindre autant qu'il le veut et ses participations au Salon de Paris se font plus rares. Mais il n'est pas absent de toutes manifestations artistiques puisqu'il en profite pour montrer ses œuvres dans des expositions régionales et locales. Il se marie à Bayonne en 1874 avec une modiste Catherine Zélia Darié qui lui a donné deux enfants, l'un d'eux étant Henri-Achille Zo. Tous deux ont fait carrière dans l'art. Depuis 1889, Achille Zo devient le directeur de l'école des Beaux-Arts de Bordeaux grâce à l'appui de Léon Bonnat. Il assume cette fonction jusqu'en 1898. Achille Zo a reçu de nombreuses décorations dont celle de la Croix de Chevalier de la Légion d'Honneur qu'il obtient en 1886. De nombreux musées français à Dijon, La Rochelle, Rouen, Lyon, Marseille, Tarbes, Paris conservent des œuvres de ce peintre d'exception. Des personnalités connues à l'image du roi d'Espagne Alphonse XII, l'Impératrice mère de Russie, le roi Ferdinand de Portugal, la Comtesse de Wodzika ont également fait l'acquisition de quelques-unes des toiles de l'artiste[108].

Le Patio du Meixuar à l'Alhambra qui a été réalisé en 1860 (Ill.33) est le deuxième tableau d'Achille Zo appartenant à la collection du musée des Beaux-Arts de Pau. Prenant place dans le célèbre palais de l'Alhambra, le personnage représenté paraît minuscule. Placé à l'entrée du patio, l'homme en costume traditionnel espagnol est placé sous des arcs outrepassés, très utilisés dans des constructions hispano-mauresques. A l'origine, le *mechuar* désigne l'aire administrative et les espaces de réception du palais où le souverain tient conseil, donnant audience et rendant la justice. L'auvent de la porte qui sert aujourd'hui d'entrée aux palais est décoré d'un poème commençant par « Ô sublime

[108] Dossier d'oeuvre de l'artiste Achille Zo, mUsée des Beaux-Arts de Pau, consulté le 03/03/2014

siège de la royauté. Détenteur de formes si merveilleuses » illustrant ainsi la fonction de cette pièce. Réaménagé par le sultan Mohammed V lors de son deuxième règne (1362-1391), orné de splendides céramiques, le Meixuar a subi de nombreuses transformations à l'époque chrétienne. Il devient en effet la résidence de la reine Isabelle de Castille puis celle des gouverneurs de l'Alhambra et pour ce faire, la salle a été convertie en chapelle chrétienne. Les quatre colonnes de marbre blanc toujours visibles ont soutenu autrefois une coupole démontée pour laisser place à la création de plusieurs chambres à l'étage supérieur. Des travaux de restauration entrepris au XIX^{e} siècle ont permis de faire communiquer le petit oratoire musulman avec la salle. Ultime espace public du palais, la Chambre dorée a sans doute servi de salle d'attente aux sujets du sultan. Quand au portique de la cour, il est longtemps resté masqué par un arc mauresque souvent représenté par les peintres orientalistes au XIX^{e} siècle et démoli seulement en 1965[109]. Le tableau d'Achille Zo semble représenter ce fameux arc placé à la manière d'une fenêtre. Les deux arcs suivants sont placés dans le même axe que le premier, mais ils deviennent de plus en plus petits. Le tout est richement décoré de bas-reliefs, les motifs géométriques prédominent. Le mur est enrichi de carreaux de faïence ornés de couleurs vives. On remarque que l'artiste a voulu montrer l'architecture comme un lieu réaliste et précis, de façon quasi photographique. Il ne serait pas étonnant que l'artiste se soit rendu sur place pour réaliser son tableau.

f) Scènes du quotidien

Les scènes montrant des Orientaux occupés aux activités quotidiennes sont les plus nombreuses. Il en est de même pour notre thème et pour le mouvement. Les différences entre les cultures des Occidentaux et des Orientaux éveillent la curiosité des artistes qui aiment observer la vie quotidienne de ces peuples. Tout est consigné sur toile ou sur croquis pour garder le souvenir de pratiques différentes. Aux scènes de rues prises sur le vif se côtoient des scènes de marchés, des campements et une représentation d'un café à la mode chez les indigènes.

Germain Fabius Brest (1823-1900) a été l'élève d'Emile Loubon aux Beaux-Arts de Marseille, sa ville natale où il apprend à restituer une lumière intense et à réaliser des constructions réalistes. Après Loubon, il se rend à Paris où il devient l'élève de Constant Troyon, un peintre de l'école de Barbizon. Ce dernier lui apprend à être méticuleux dans ses toiles, ce qui lui permet de peindre des vues d'Orient bien documenté. Il a exposé au Salon de 1851 jusqu'en 1896 où il débute par un paysage de forêt. Il accomplit le voyage en Turquie en 1855 encouragé par son maître Loubon. Il y reste quatre ans

[109]Charbonnier Jean-Michel, « Les palais nasrides / Le Mexuar », *in : L'Alhambra et le Generalife, Connaissance des arts*, hors série n°607, 2014, p.35

pendant lesquelles les mosquées, les ports, les rues et les cafés d'Asie Mineure lui inspirent de nombreuses toiles. C'est au Salon de 1857 qu'il commence à présenter ses sujets orientaux principalement des scènes turques. Sauf exceptions afin de présenter des vues de Venise ou Marseille, la totalité des toiles exposées au Salon sont des toiles orientalistes. Plutôt que de représenter le vide et l'aridité du désert, il préfère s'attarder sur la vie de la population et ses coutumes[110].

Un peu oublié aujourd'hui, en son temps il a connu le succès grâce à ses petits personnages saisis en pleine activité et ses architectures pittoresques et réalistes le plus souvent inspirées de Constantinople. C'est le cas pour cette petite huile sur bois conservée au musée des Beaux-Arts de Pau s'intitulant *Rue de la Colonne-Brûlée à Constantinople* réalisé en 1860 (Ill.34). La scène se passe dans la rue, quelques groupes de personnages disposés à plusieurs endroits sur la toile, semblent parler entre eux. Les personnages paraissent petits par rapport aux bâtiments. L'architecture semble vraisemblable, le tout est traité avec réalisme.

Témoignage de la vie et des activités autour du Bosphore, la scène se déroule dans une rue tracée sur le forum de Constantin. Le point de vue choisi permet d'éviter, par souci de fidélité à ce que l'artiste a sous les yeux, d'avoir à représenter la colonne de porphyre érigée en 328 après J.-C. brûlée en 1779 et munie de frettes de fer par le sultan Moustafa II. L'artiste préfère s'intéresser au va-et-vient des passants devant une fontaine ou l'étal de marchands sous les auvents de maisons à colombages et à moucharabieh[111]. Cependant, l'architecture de la ville est bien présente et décrite de façon fidèle. Cette scène est traitée à l'aide d'une lumière douce et uniforme, seules quelques touches de couleurs plus vives sur les vêtements des trois femmes au centre de la composition rehaussent le tout et apportent une note de fantaisie colorée dans le quotidien de ces personnages ordinaires. Dans le *Journal des Etrangers* du 9 mars 1885, André Gorse décrit bien l'usage judicieux que l'artiste a fait dans le choix de ses coloris : « M. Fabius Brest ne cherche pas les tons violents dont certains orientalistes abusent sous prétexte de couleur locale, son petit tableau est fin et gris, et avec cela lumineux ». L'artiste ne s'est pas laissé piéger par la tentation d'utiliser des couleurs chaudes et violentes afin de décrire un pays et des coutumes qui lui paraissent très lointaines. Ainsi l'artiste parvient à rester sobre afin de représenter un pays considéré comme exotique par les Occidentaux. Seuls quelques détails d'architecture et les vêtements portés par les personnages laissent deviner que la scène se situe en Orient.

Cet petit tableau montre bien tout le talent que Brest a fait preuve pour pouvoir restituer avec soin et exactitude une portion de la vie de ces habitants dans un format très réduit. L'artiste a réussi à faire d'une scène ordinaire de la vie, un tableau juste et sincère. Brest a réalisé un grand nombre de tableaux

[110] Dossier d'oeuvre de l'artiste Germain Fabius Brest, Musée des Beaux-Arts de Pau, consulté le 03/03/2014

[111] Système de grillage réalisé à l'aide de petits bois tournés et assemblés, permettant de voir sans être vu, très utilisé dans l'architecture traditionnelle des pays arabes

traitant de la vie à Constantinople. La plupart se passent dans la rue et montrent le quotidien des personnages dans toute leur simplicité. L'architecture est également très présente. Dans le tableau nommé tout simplement *Une rue* (Ill.35), l'artiste est resté très proche de la construction picturale du tableau palois. Ainsi, seul le point de vue change, il paraît plus proche des activités humaines et des personnages. Ces derniers paraissent étrangement semblables à ceux de notre petit tableau, surtout les femmes que l'on voit au premier plan. En effet, celles-ci portent exactement les mêmes tenues, à savoir une longue tunique recouvrant tout leur corps et descendant jusqu'aux pieds. Les mêmes petites touches de couleurs vives sont utilisées pour faire ressortir ces femmes, les seules des deux tableaux qui sont montrées en pleine conservation. Elles portent également un voile blanc leur cachant une partie du visage. Paradoxalement, les habits qu'elles portent les dissimulent à la vue des regards des personnages représentés sur la toile mais les dévoilent aux yeux des spectateurs qui ne peuvent qu'être attirés visuellement par ces couleurs vives et chatoyantes, rompant un peu la monotonie des autres couleurs assez neutres. Les architectures des deux tableaux se ressemblent également, on a l'impression que l'auteur a réutilisé les mêmes bâtiments mais d'un point de vue différent. Dans le tableau du musée Péra, la touche utilisée pour les bâtiments semble plus lisse, moins empâtée, la scène paraît plus vivante avec un nombre plus important de personnages et la nature est plus présente projetant sur l'ensemble une ombre plus étendue. En regardant notre tableau palois, nous avons l'impression que ce dernier baigne dans une lumière uniforme un peu irréelle tandis que la présence des ombres projetées par les arbres du tableau du musée Péra adoucit légèrement, rendant le tout plus harmonieux et plus réaliste. La profondeur est d'un rendu plus efficace grâce aux bâtiments de plus en plus petits au fur et à mesure que l'on approche du fond.

Malgré ces légères différences, ces deux tableaux se ressemblent beaucoup et ont été peints avec la même technique. Ils nous offrent un beau témoignage humble et réaliste des activités quotidiennes du peuple vivant à Constantinople.

Alfred Chataud (1833-1908) a été l'élève d'Emile Loubon à Marseille puis il entre dans l'atelier de Charles Gleyre à Paris. Il effectue son premier voyage en Algérie en 1856 à une période où ce pays reste encore peu connu des Européens. Il séjourne à Alger, à Bône puis part visiter le Maroc et la Tunisie tout en passant l'hiver dans son atelier parisien. Ses premières toiles sont empreintes d'une certaine fantaisie, avec le temps, elles deviennent plus réalistes en montrant la vie quotidienne de ces peuples. Il s'est installé en 1892 dans le domaine familial près de Sidi-Moussa en Algérie, puis participe à la création en 1897 de la Société des artistes algériens et orientalistes. Avec le temps, ses toiles montrent des paysages sobres et lumineux animés de personnages, le tout dans une veine réaliste aidé par une observation attentive de la nature, des hommes et de l'architecture. De nos jours, c’est un artiste peu connu dont le musée national des Beaux-Arts d'Alger conserve pourtant de

nombreuses œuvres de Chataud[112].

C'est un artiste très à l'aise pour réaliser des petits formats, il sait très bien restituer sur la toile le charme et la beauté d'un lieu, même modeste comme l'atteste le *Café de la fontaine au jardin d'essai à Alger* (Ill.36). Réalisé en 1856, cette petite toile représente un célèbre café accolé à une fontaine très apprécié par de nombreux artistes orientalistes. Cet endroit est situé à proximité de la future villa Abd-el-Tif et dans ce qui va devenir le jardin d'Essai d'Alger. C'est un lieu très fréquenté par la population locale qui apprécie de se reposer à l'ombre des imposants platanes. Le tout est traité de façon simple et sobre. Il n'y a aucune excentricité architecturale dans la petite fontaine représentée de manière bien plus spectaculaire que le café. Surmontée d'une coupole et composée de deux ouvertures en plein cintre, l'architecture de la fontaine est plus soignée. Les bâtiments sont surmontés d'une sorte d'esplanade. La pauvreté du décor et des détails insistent sur la banalité d'une scène du quotidien. Le personnage à droite semble enjamber une marche pour se diriger vers le café. Le tableau paraît bien vide dans ce lieu pourtant d'habitude très fréquenté.

L'artiste paraît avoir travaillé en demi-teintes l'ensemble pour mieux insister sur quelques puissantes taches de lumière disposées sur l'architecture. Cette subtilité de ce procédé lui permet de préserver l'intimité de la scène qui nous ferait presque oublier la présence humaine située à l'écart sur la droite.

Ce cadre pittoresque a beaucoup été utilisé comme modèle par d'autres artistes. Albert Lelong en donne une version différente dans son *Café maure du Jardin d'essai d'Alger* peint en 1877 (Ill.37). L'œuvre toute entière baigne dans une lumière irréelle. L'environnement végétal est traité en coups de pinceaux rapide et désordonné laissant l'impression d'une esquisse ou d'un dessin pris sur le vif pour pouvoir réaliser une toile plus aboutie plus tard. L'architecture a été peinte de façon plus précise, plus réfléchie. Le point de vue n'est pas le même que celui de Chataud, Lebourg a préféré reléguer le café au second plan pour se concentrer sur la petite fontaine, située sur la droite. Quelques taches de couleur plus vives signalent la présence de quelques personnages mais ici aussi, malgré que ce soit un café très connu, la foule n'est pas au rendez-vous. C'est peut-être un moyen de se concentrer sur la représentation du bâtiment et l'atmosphère calme qui y règne. Les arbres ne jouent plus le rôle qu'ils ont dans le tableau de Chataud, en effet chez Lebourg, ils servent plus de décor à la scène plutôt que d'un réel élément servant à une mise en scène soignée. Chez Chataud, le point de vue rapproché donne l'impression que l'artiste prend part à la vie du peuple. On a donc ici deux visions différentes d'une même scène, Lebourg nous offre une scène plus plaisante à regarder, assez décorative tandis que Chataud évoque la petite vie tranquille des habitants ayant l'habitude de fréquenter ce lieu et nous offre une plus grande proximité entre l'artiste et son sujet.

[112] Schurr Gerald, 2008, p.171

Charles Théodore Frère (1814-1888) a été l'élève des peintres Léon Cogniet et Camille Roqueplan. C'est en 1834 qu'il a débuté au Salon par un paysage des environs de Strasbourg. De 1837 à 1839, il accomplit le voyage en Orient où il se spécialise dans les scènes quotidiennes de souks, de cafés maures, de caravanes et de mosquées que Baudelaire loue pour leur « belle et ferme exécution ». C'est à la suite de ce voyage qu'il commence à exposer ses premières œuvres orientalistes. Son désir de voyager le pousse à réaliser un périple de trois ans qui commence en 1851 le conduisant à Malte, en Grèce, à Constantinople, en Syrie, en Palestine et en Egypte. Célèbre au Caire, il y possède un atelier et se voit décerner le titre de Bey[113] par le gouvernement. Présent à l'inauguration du canal de Suez en 1869 dans la suite de l'impératrice Eugènie, ce dernier voyage en Egypte lui permet de ramener un grand nombre d'aquarelles prises sur le vif. Il participe aux Salons jusqu'en 1877 ainsi qu'aux Expositions Universelles des années 1855, 1867 et 1878. Louis-Philippe, le roi de Wurtemberg et le marchand américain George Lucas font partie de ses illustres amateurs[114].

L'entrée du bazar à Damas est une petite toile réalisée en 1853 (Ill.38). De hautes murailles délimitent l'accès au bazar, le quotidien des personnes est alors le sujet principal. Les murailles occupent les trois quarts de la hauteur de la toile en isolant la scène. Ce stratagème permet de concentrer les regards sur une unique action : celle des marchands et de leurs clients. Une ligne verticale au centre de la composition sépare deux parties du tableau, sur la partie gauche un côté sombre s'apparente à l'entrée du bazar matérialisée par une arche en plein cintre, on y voit de nombreux personnages rentrer, sortir ou discuter entre eux. De plus, on peut apercevoir quelques étals de marchands. La partie droite est composée d'un mur éclairé par une forte lumière, une petite niche dans le mur semble abriter une petite fontaine où une femme est en train de remplir une outre. Trois personnages se trouvent à côté d'elle, ils sont en pleine discussion. L'arbre au milieu de la scène accentue cette séparation. Les personnages sont traités en touches minces, habillés du même vêtement assez sombre. Seul deux personnages semblent se démarquer de la foule et marchent en direction des spectateurs d'une démarche assurée. La couleur jaune dorée attire nos yeux plus facilement. L'artiste reproduit les turbans par de légers empâtements qu'il brosse délicatement pour leur donner leur aspect circulaire. Le ciel qui paraît un peu brumeux est d'un bleu, blanc assez homogène donnant un aspect assez étonnant. L'artiste semble s'être plus concentré sur les personnages et la description d'un moment assez courant dans l'histoire de la peinture orientaliste.

Par le format et le traitement de la scène, cette petite toile nous rappelle celle de Fabius Brest. Les deux peintres ont opté pour un format réduit qui leur permet d'être minutieux dans le traitement des

[113]Titre porté par les officiers supérieurs de l'armée ottomane et les hauts fonctionnaires ou par des souverains vassaux du Sultan

[114] Dossier d'oeuvre de l'artiste Théodore Frère, Musée des Beaux-Arts de Pau, consulté le 03/03/2014

personnages et de l'architecture. Les protagonistes sont traités de la même façon, à l'aide de touches de peinture dont on voit pour certains la trace du pinceau. Les auteurs accordent la même importance au rendu des activités quotidiennes du peuple grâce à une description précise et fidèle.

Benoît Charles Valfort (1808-1867), fils de menuisier, élève et admirateur du peintre orientaliste bien connu Jean-Antoine Gros, a été présent au Salon de 1836 à 1857. C'est à partir de 1839 qu'il commence à exposer des scènes de genre inspirées par les souvenirs d'un voyage qu'il a accompli autour de la Méditerranée. Le Maroc semble être le pays qui l'a le plus marqué puisqu'il en a ramené de nombreuses études ainsi que des dessins.

Cette aquarelle représente un petit *Campement de bédouins*[115] (Ill.39) dans le désert. Au premier plan, une seule tente est dressée au milieu du tableau, les hommes et les animaux sont rassemblés tout autour. Deux hommes sont assis, protégés du désert par un vêtement de couleur sable qui se fond parfaitement avec le sol. Une selle, des armes et quelques récipients sont posés à terre. Un homme se tient debout près de son cheval, derrière un second cavalier est monté sur son animal. Au fond, un troisième s'apprête à faire de même. Dans la scène, presque tous le hommes sont armés. Le désert est représenté de manière simple, pas de végétation et le fond paraît flou comme si le vent s'était levé. Le ciel est rendu d'une manière délicate, d'un bleu clair sans nuages. A l'arrière-plan, on devine à travers la brume sablonneuse la présence de dunes. L'artiste ne semble pas s'être attardé sur le paysage représenté sans trop de détails. Les hommes sont traités de manière plus aboutie, de façon réaliste avec des traits bien dessinés.

Dans la collection orientaliste, Chataud nous a laissé une deuxième toile intitulée *Campement de bohémiens au champ de manœuvre près d'Alger*[116] (Ill.40), petite huile sur carton réalisé en 1856. Au premier plan, nous voyons plusieurs chevaux de couleur blanche ou marron placés devant des tentes. Celle du milieu paraît plus grande et de couleur jaune sable. Les autres tentes disposées autour sont de couleur sombre, marron presque noir. Devant l'une d'entre elles, on aperçoit quelques personnages représentés grossièrement ce qui ne nous permet pas de savoir qui ils sont ni leurs activités. L'arrière-plan est masqué par les tentes, on ne distingue qu'une grande bande bleue. Le ciel occupe une grande partie du tableau, les nuages dominent et cachent cette fameuse couleur bleu que tant de peintres ont tenté de représenter le plus fidèlement possible, abusant parfois de cette teinte indigo. Tout a été dessiné assez rapidement comme en témoigne le manque de rigueur et de précision dans le dessin. On sent que Chataud a préféré déployer sa science des couleurs et utiliser une touche spontanée et rapide afin de brosser cette petite image de campement.

[115]Arabes nomades vivant dans le désert

[116]Le champ de manœuvre était un vaste terrain militaire utilisé pour les manœuvres du personnel des régiments militaires. Il pouvait accueillir des entraînements militaires.

Henri Cayon est un peintre belge, il a été le deuxième artiste à gagner une bourse de voyage en Afrique Occidentale ce qui lui a permis de voyager dans de nombreux pays tel que la Mauritanie, le Niger, le Soudan, le Sénégal et le Maroc. Il ne se limitera cependant pas au continent Africain comme l'attestent des voyages au Canada, au Mexique et aux Antilles Françaises. Nommé correspondant spécial du magazine illustré *Annales Coloniales* pour lequel il a dû couvrir une mission parlementaire. Son œuvre africaniste la plus spectaculaire est un triptyque de sept mètres représentant des pêcheurs sénégalais réalisé en 1912 pour l'hôtel de ville de Dakar[117].

Outre le triptyque montrant des pêcheurs dans leur travail, *Le marché de coton en Guinée, Kita* réalisé en 1929 est également une toile s'inspirant du quotidien (Ill.41). La scène toute entière est traitée à l'aide de larges accumulations de peinture qui par endroit donnent l'impression que la matière a été posée sur la toile sans le souci de la rendre lisse. Au premier plan, des hommes noirs s'affairent autour d'un tas de coton. Dans les plans suivants, les personnages sont représentés de manière moins précise, se mêlant à la végétation des alentours. Les touches de couleurs se fondent en un mélange de couleur blanche, verte, noires qui ne nous permet pas de faire la distinction entre les différents personnages et la végétation. Les habits des hommes sont peints à l'aide de touches de couleurs très épaisses à dominante blanche, quand aux peaux elles paraissent beaucoup plus lisses. Les visages ne sont pas terminés et donc ils ne sont pas individualisés. La partie supérieure du tableau est occupée par ce qui semble être une forêt mais là aussi, le traitement est surtout réalisé à l'aide de touches de peintures sombres qui, à cause du manque de réalisme, font penser à une forêt sans que l'on puisse en être sûr. Même si ce marché de coton semble avoir été digne d'intérêt pour en faire un tableau, l'artiste semble s'être surtout intéressé à ce jeu de touches de peintures épaisses créant un effet décoratif.

Le réalisme de cette activité semble être relégué au second plan comme en témoigne le manque de précision des hommes représentés et de leurs gestes. Ce tableau est intéressant dans la mesure où l'Orientalisme s’est attaché à rendre ces activités de manière précise, avec une touche réaliste pour permettre de comprendre des gestes du quotidien pas forcément connus des Occidentaux. *L'entrée du bazar à Damas* de Frère représente également une scène de bazar mais tout diffère par rapport au marché de coton. Tout d'abord, on est frappé par le réalisme de Frère. On constate qu'à la manière d'une photographie, l'artiste a souhaité être le plus juste possible dans les attitudes des personnages, dans les couleurs et l'architecture du lieu grâce certainement à une observation attentive d'un bazar à la suite d'un voyage en Orient. Au contraire, Cayon a préféré mettre de côté le réalisme pour s'intéresser aux jeux des couleurs et de la matière. Réalisée en 1929, cette toile est donc d'une veine

[117]Thornton Lynne, *Les Africanistes, peintres voyageurs : 1860 – 1960*, Courbevoie, ACR, 1990, p.74

plus moderniste succédant ainsi aux artistes de la première génération orientaliste. En effet, les modernistes se sont sentis plus attirés par la création d'un nouveau langage pictural composé essentiellement de formes et de couleurs nouvelles.

g) Le colonialisme

Ce thème un peu particulier permet de se pencher sur les conséquences de la colonisation entreprise par les troupes armées occidentales. Certains tableaux sont très éloignés des scènes habituelles prenant place en Orient. Ici, dans deux des tableaux ce sont les Occidentaux qui sont le sujet principal avec un mode de vie influencé par les découvertes réalisées lors des conquêtes militaires européennes. Dans la dernière toile, l'artiste Marius Perret s'est intéressé à une armée de Tirailleurs sénégalais, une unité ayant fait partie de l'armée française.

Paul-Michel Dupuy (1869-1949) natif de Pau est entré à l'école des Beaux-Arts de Paris dans l'atelier de Léon Bonnat. A partir de 1896 jusqu'à sa mort, il présente des œuvres au Salon des Artistes français. Il a fait ses premiers pas en peignant des sujets mythologiques et légendaires qu'il laisse bien vite tomber pour suivre ses propres goûts. Son tableau *Les éléphants au jardin d'acclimatation* (Ill.42) réalisé en 1901 lui a permis d'obtenir une médaille de troisième classe, l'année suivante c'est une médaille de deuxième classe qu'il reçoit. Les critiques contemporains le surnomment « Peintre de la vie et du mouvement ». Dupuy est passé maître dans la représentation de scènes enfantines prenant place dans des parcs, jardins publics ou plages mais il s'est essayé à d'autres genres comme le nu, les fleurs, les animaux, le paysage et le portrait. Ses sources d'inspiration sont multiples grâce à ses nombreux voyages en France comme à l'étranger (Italie, Espagne...). Il a lui aussi réalisé des décors, des toiles marouflées pour des bâtiments publics, notamment le Sénat, les mairies du Panthéon, de Montmartre, le musée et le ministère des Colonies et le salon du ministère de l'Agriculture. Dupuy a été jury de l'école des Beaux-Arts de Paris et a également présidé d'autres jurys provinciaux. Au Salon de 1933 il décroche une médaille d'honneur. Il a continué jusqu'à sa mort à peindre et à exposer. On trouve ses toiles partout en France et à l'étranger dans des musées à Santiago de Chili, Rio de Janeiro ou Sydney[118].

Au jardin d'acclimatation: les éléphants a valu à son auteur une médaille de troisième classe. Cette œuvre fait partie d'un ensemble de toiles consacré aux parcs et jardins parisiens. On y voit la marche pesante des éléphants qui débordent de la toile. Au premier plan, la touche se fait incisive et vigoureuse, dans le fond les variations de tons suggèrent une lumière poétique d'une fin d'après-midi.

[118] Dossier d'oeuvre de l'artiste Paul-Michel Dupuy, Musée des Beaux-Arts de Pau, consulté le 04/03/2014

La teinte dorée des arbres et les feuilles déjà tombées à terre suggèrent une scène se déroulant en automne. Des enfants en profitent pour faire une promenade sur le dos des animaux. En arrière-plan, des femmes se promènent ou profitent du beau temps avec leurs enfants. La diversité des attitudes rend le tableau plus vivant et plus fidèle à la réalité. Fidèle et touchant, le tableau rappelle un temps révolu, celui de l'insouciance de l'enfance qui s'est arrêté lors du déclenchement de la guerre.

Il est intéressant de parler de ce tableau qui à première vue, n'a pas grand-chose à voir avec la collection orientaliste et avec le thème de la colonisation. C'est surtout le lieu où la scène se déroule qui est intéressant. En effet, il nous faut remonter jusqu'en 1854, année de la fondation de la Société impériale zoologique d'acclimatation par Isidore Geoffroy Saint-Hilaire qui compte comme membres des personnalités éminentes des sciences, des arts et de l'industrie. L'objectif de cette société est de créer un jardin destiné à favoriser l'introduction, l'adaptation et la domestication d'espèces animales exotiques à des fins agricoles, commerciales ou de loisir. Quelques années après la fondation de la société, une concession par la ville de Paris d'une partie de terrain dans le bois de Boulogne fait naître le projet. En 1860, après seulement deux ans de travaux, Napoléon III et l'impératrice Eugénie inaugurent le jardin zoologique d'acclimatation en présence d'artistes prestigieux. Le jardin ouvre au public quelques jours plus tard. Dans les premiers temps, on peut y trouver des ours, une girafe, des chameaux, des kangourous, des bananiers et des bambous. Cette envie de faire découvrir l'exotisme des pays orientaux nous rappelle l'expédition d'Egypte où de nombreux scientifiques, Vivant Denon le premier, ont cherché à faire découvrir aux français les merveilles de ce pays. A travers les publications qui en résultent, il a rendu plus accessible les domaines de la connaissance scientifique et des arts à un plus grand nombre de personnes. Cette initiative rappelle celle du jardin d'acclimatation, son but étant de faire découvrir des animaux et des arbres que les français n'auraient jamais eu l'occasion de rencontrer en France. A une époque où le voyage n’est pas à la portée de tous, ce jardin connait un grand succès.

Henri Zo (1873-1933) a suivi l'enseignement artistique de son père Achille Zo avant de rejoindre à l'âge de 21 ans l'atelier de Bonnat à Paris. Avec ses amis artistes Bergès, Etcheverry et Pascau ils forment un groupe inséparables rejoint par Marie Garay, Henry Caro-Delvaille et Gabriel Roby tous fidèles à l'enseignement académique de Léon Bonnat. Ils ont été surnommés « L'Ecole de Bayonne » par la presse de l'époque, en termes artistiques ce groupe est très éloigné des préoccupations avant-gardistes. Installé définitivement sur Paris en 1894, il a réalisé des illustrations pour des journaux quotidiens et des revues artistiques tels que le *Monde Moderne* et l'*Echo Parisien.* C'est en 1896 qu'il rencontre et qu'il devient l'élève de l'artiste Albert Maignan, très connu à l'époque pour des commandes de décorations monumentales qu'il recevait de l'Etat. Il fait ses débuts au Salon des Artistes français en 1895 dont il deviendra sociétaire en 1901. Dès le début, il affirme ses goûts en

présentant aux Salons des toiles inspirées des corridas. Il a connu un début de carrière prometteur puisqu'il participe à la fois à des commandes privées, à des collaborations aux chantiers attribués à Maignan et à la réalisation de nombreuses illustrations. Il est récompensé en 1907 par une médaille d'argent à l'Exposition Universelle de Paris. En 1917, Zo s'est engagé dans deux missions artistiques de l'Armée en tant qu'artiste-reporter, les croquis réalisés à cette occasion sont conservés au musée de l'Armée. A la même époque, il crée l'Entraide artistique française qui a permis de mettre en place des cantines ambulantes pour aider les familles d'artistes en difficulté et l'organisation d'expositions au profit des veuves des artistes morts pendant la guerre. Il a organisé en 1919 une exposition personnelle dans son atelier parisien. Vers la fin de sa vie, il préfère se concentrer sur la représentation du monde du cirque, du monde forain, des scènes de spectacles vivants et des fêtes populaires. Peu de temps avant sa mort, le roman *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel est publié en 1932 avec des illustrations originales de Zo. Il meurt tragiquement en 1933 lors d'un accident de voiture. Sa femme lui survit et décédera en 1957 en faisant don à la ville de Bayonne de trois volumes de correspondances contenant des lettres de son mari adressées à son père. Elle a légué également d'un certain nombre d'œuvres d'Achille et d'Henri Zo qui ont été réparties dans trois établissements de la ville : la mairie, le musée Basque et le musée Bonnat[119].

Cette grande composition représente un patio (Ill.43), une petite cour intérieure. On y voit deux jeunes filles allongées sur des sièges, un homme assis, fumant un cigare et vêtu d'un costume est assis en face d'elles. Sur une petite table recouverte d'une nappe en dentelle, orangeades et confiseries sont à portée de main des deux femmes habillées de robes de mousseline aussi blanche que la nappe. Un rayon de soleil pénètre obliquement la scène, restitué de manière très vraie grâce à des empâtements de peinture jaune à l'endroit où le soleil touche le sol. Le décor est habilement restitué et composé *d'azulejos*[120], de palmiers, de géraniums et d'une petite fontaine agrémentée de pots de fleurs placés sur le côté droit de la scène. Les attitudes des personnages sont justes et dans un léger clair-obscur, les œillets, les oranges et l'éventail jettent leur éclat parmi les plantes et les chevelures de jais. On pourrait se croire dans un roman de Proust ou de Loti. L'homme représenté serait Léon Barthou, mais ce n'est qu'une hypothèse au vu du peu d'informations dont on dispose sur ce sujet. Le tableau est traité avec une délicatesse de touche qui caractérise le talent d'Henri Zo. La profondeur de la scène est habilement suggérée grâce aux motifs géométriques du carrelage au sol. Les couleurs sont claires, s'accordent bien entre elles et donnent l'impression d'une scène vivante. La scène représentée pourrait très bien avoir lieu en Espagne. Les *azulejos*, le patio, les palmiers et les oranges confortent cette idée.

[119] Dossier d'oeuvre de l'artiste Henri Zo, Musée des Beaux-Arts de Pau, consulté le 04/03/2014

[120] Mot d'origine arabe employé au Portugal et en Espagne pour désigner un carreau de faïence qui pouvait décorer des murs, plafonds, fontaines.

Marius Perret (1853-1900) a étudié chez Alexandre Cabanel. Il a vécu pendant quelque temps en Algérie où le soleil de l'Orient donne à sa palette chaleur et luminosité. Il a dessiné beaucoup de scènes de combat notamment au Dahomey[121] et au Sénégal. En 1900 peu avant sa mort, il participe à l'Exposition Universelle[122].

L'huile sur toile de Marius Perret conservée au musée des Beaux-Arts de Pau (Ill.44) n'est qu'une esquisse, pourtant elle paraît bien aboutie. Ce tableau représente des tirailleurs sénégalais, unité faisant partie des tirailleurs de l'armée française jusqu'en 1960-1961, date de l'indépendance de leur pays, choisis parmi les populations noires des territoires de l'Afrique Occidentale française et de l'Afrique Equatoriale française. De 1857 à 1905, les régiments sont constitués d'esclaves affranchis rachetés par les Français à leurs maîtres africains. Bientôt des prisonniers de guerre et des volontaires sont venus grossir les rangs. C'est donc un sujet précis que Perret cherche à nous raconter et qui justifie sa présence dans le thème de la colonisation. La scène se déroule dans le désert comme en témoigne le sable, le ciel bleu clair et les ombres des personnages sur le sol qui semblent traduire la chaleur du soleil. Pourtant, nous n'avons pas affaire ici à un désert vide, de nombreux personnages, pour la plupart armés, sont répartis sur l'ensemble de la toile. Ceux du fond nous paraissent étrangement lointain, ils semblent s'effacer à cause de la poussière soulevée par ce convoi peu commun, ou peut-être que l'artiste les a volontairement fait s'effacer pour suggérer l'éloignement de ces hommes et ainsi accentuer cette impression de foule humaine. Au premier plan, les hommes portent des armes à feu et des sacs qui semblent lourds à en juger par la démarche de l'un d'entre eux. Le poids de ses affaires semble le faire ralentir. Quelques femmes accompagnent les soldats. Par exemple au premier plan, deux d'entre elle portent une sorte de panier sur la tête rempli de vêtements. On voit également un âne chargé d'affaires. A l'arrière-plan, on remarque une foule de soldats transportant leurs affaires, la plupart ayant leurs armes sur le dos. On ne peut pas être plus précis puisque ces personnages ne sont pas traités avec autant de finesse que ceux du premier plan. Le paysage n'est constitué que de sable, aucun arbre, aucun bâtiment qui pourrait nous laisser entrevoir la destination de ce groupe qui se dirige au loin vers la ligne d'horizon que l'on voit presque couper la toile en deux entre le ciel et le sable chaud du désert.

Mais cette huile sur toile n'est qu'une esquisse, le tableau définitif se trouve actuellement au musée d'Orsay à Paris. C'est également une huile sur toile et s'intitule *Tirailleurs sénégalais en arrière-garde, campagne du Fouta, colonne Dodds* (Ill.45). Entre les deux toiles, quelques modifications ont été apportées mais globalement, l'idée de départ n'a pas beaucoup changé. Il s'agit toujours de montrer une unité de tirailleurs se déplaçant dans le désert. A la manière des caravanes traversant le désert pour aller accomplir le pèlerinage, Perret représente dans la version du musée d'Orsay les soldats

[121]Ancien royaume d'Afrique
[122] Schurr Gerald, 2008, p.583

marchant à travers le désert en file interminable qui s'étend jusqu'à l'horizon. Dans ce tableau, les soldats marchent de façon plus ordonnée. On retrouve les mêmes attitudes des soldats courbés sous le poids de leurs affaires. Des femmes les accompagnent de la même démarche, la figure de l'âne, bien qu'étant placé plus loin, est toujours là, exactement dans la même position que sur l'esquisse. Les habits sont semblables. Au lieu d'apparaître comme une énorme foule, sur la toile terminée les personnages se suivent en une file assez ordonnée. Le paysage a quelque peu changé, sur la droite des herbes sèches ont fait leur apparition, dans le fond c'est une dune de sable qui a remplacé l'horizon plat de l'esquisse. C'est donc une toile plus aboutie dans la disposition des personnages, le cadrage qui rend plus réaliste le déplacement de ces militaires et le traitement du paysage se fait plus minutieux et plus réaliste. Les personnages et leur attitude ainsi que l'idée générale sont déjà présents sur l'esquisse.

Conclusion

Pour conclure, comme nous avons pu le voir, la collection orientaliste du musée des Beaux-Arts de Pau peut se subdiviser en sept thèmes de notre choix. Ces thèmes ont été choisis pour faciliter notre étude et la compréhension des œuvres mais la division aurait pu être différente suivant l'approche et les résultats souhaités. Les thèmes que nous avons personnellement retenus sont: la mort, les femmes, les animaux, l'architecture, les scènes quotidiennes, les paysages et la colonisation. On remarque que la plupart de ces thèmes sont également présents dans l'art occidental avec des variantes, notamment en ce qui concerne les représentations de femmes orientales où elle prend un statut particulier très différent de celui de l'homme. A Pau, en dehors de la scène de harem qui est un sujet particulier dans l'Orientalisme, les femmes et les hommes ne sont jamais représentés en même temps montrant ainsi la séparation entre l'espace masculin et l'espace féminin. Les animaux, l'architecture et les scènes quotidiennes bien que présentant des éléments orientaux sont traités selon les mêmes points de vue que les sujets purement européens. Les paysages ont très tôt fascinés les artistes, la découverte de nouvelles terres et une lumière différente ont contribué à faire de ce thème l'un des types de représentations privilégiés des artistes orientalistes. Certains en font même leur spécialité. Les paysages palois comportent tous des rappels de la présence humaine, soit pour la plupart de l'architecture (maisons, ville), seule l'une des toiles n'en comporte pas et ne présente que quelques personnages. En revanche, la colonisation est un thème spécifique à notre mouvement qui bien qu'il a pu être traité plus tôt, connaît son apogée avec les conquêtes d'Afrique. Mais même si l'art orientaliste évolue au fil des évènements historiques, on peut remarquer l'absence notable de scènes décrivant ces derniers bien qu'elles soient nombreuses dans l'art du siècle.

Globalement, les thèmes de notre collection correspondent à ceux traités dans le mouvement orientaliste à plus grande échelle. Seuls *La belle Aminata* de Roger Nivelt et la *Jeune Africaine* de Fernand Cormon sont plus atypiques car on retrouve peu de portraits de femmes seules, la femme étant souvent dépeinte pour sa condition et non en tant que personne individuelle. Les artistes présents sont pour la plupart peu connus, il est donc intéressant de pouvoir découvrir leur art et leur style personnel tout en permettant de les faire sortir de l'oubli.

Ce travail a permis de travailler sur des œuvres jamais réellement étudiées et vient compléter le corpus de l'art orientaliste déjà bien fourni. Il rends possible leur intégration dans une étude à plus grande échelle qui pourrait s'appuyer sur ces tableaux comme sujet de comparaison ou pour compléter les analyses proposées en se basant sur d'autres collections.

Bibliographie

– Ouvrages généraux

Casali Dimitri, Caron-Lanfranc de Panthou Caroline, *L'Egypte antique par les peintres*, Paris, Seuil, 2011, 143p.

Cazenave Elisabeth, *L'Afrique du Nord révélée par les musées de province*, Paris, B. Giovanangeli: Association Abd-el-tif, 2004, 223p.

Fromentin Eugène, *Un été dans le Sahara*, Paris, Alphonse Lemerre, 1874, 382p.

Peltre Christine, *L'atelier du voyage: les peintres en Orient au XIX^e siècle*, Paris, Gallimard, 1995, 118p.

Peltre Christine, *Orientalisme*, Paris, Terrail, 2004, 253p.

Peltre Christine, *Dictionnaire culturel de l'orientalisme*, Paris, Editions Hazan, 2008, 336p.

Peyraube Emmanuelle, *: l'image de la femme dans la peinture orientaliste du XVIIIe siècle*, Paris, Editions du patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2008, 159p.

Thornton Lynne, *Les orientalistes, Peintres voyageurs 1828-1908*, Courbevoie (Paris), Edition internationale ACR, 1983, 272p.

Thornton Lynne, *La femme dans la peinture orientaliste*, Courbevoie (Paris), Edition ACR, 1989, 264p.

Thornton Lynne, Les Africanistes, peintres voyageurs: 1860 - 1960, Courbevoie, ACR, 1990

Thornton Lynne, *Du Maroc aux Indes: voyages en Orient aux XVIIIe et XIX^e siècles*, Courbevoie, Editions ACR, 1998, 324p.

– Catalogues d'expositions

Collectif, *Les peintres orientalistes 1850-1914*, Musée des Beaux-Arts de Pau (Mai - Juin 1983), Musée des Beaux-Arts de Dunkerque (Juillet - Août 1983), Musée de la Chartreuse de Douai (Septembre - Octobre 1983), Pau, Musée des Beaux-Arts de Pau, 1983, 160p.

Collectif, *Charles Dufresne 1876-1938, Rétrospective*, Troyes, Musée d'Art moderne, 25 octobre 1987-25 janvier 1988, Troyes: Le Musée, 1987

Alexandre Arsène, Exposition Albert Besnard, Voyage aux Indes, Galerie Georges Petit, Paris, 23 avril – 13 mai 1912, [s.l.] [s.n.], 1912, p.13

Depelchin Davy, Diederen Roger (dir.), *L'orientalisme en Europe: de Delacroix à Matisse*, Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts de Belgique, 15 octobre 2010-9 janvier 2011, Munich, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 28 janvier 2011-1er mai 2011, Centre la Vieille Charité, Marseille, 27 mai-28 août 2011, Paris, RMN-Grand Palais; Marseille, Ville de Marseille, 2011, 311p.

Garnier-Pelle Nicole, Pomarède Vincent (dir.), *Delacroix et l'aube de l'orientalisme: de Decamps à Fromentin, peintures et dessins*, Chantilly, Jeu de Paume du domaine de Chantilly, 30 septembre 2012- 7 janvier 2013, Paris, Somogy, 2012, 175p.

– Travaux universitaires

Cazenave Elisabeth, *La Villa Abd-el-Tif: un demi-siècle de vie artistique en Algérie: 1907-1962*, Paris, Association Abd-el-Tif, 1998, 319p.

– Revues

L'orientalisme de Delacroix à Matisse, Dossier de l'art, n°185, mai 2011, 95p

Charbonnier Jean-Michel, « Les palais nasrides / Le Mexuar », *in* : *L'Alhambra et le Generalife*, *Connaissance des arts*, hors-série n°607, 2014, p.35

– Monographies

Ambroise Guillaume, Vazquez Dominique, Segura Patrick, *Peintures du XIX^e siècle*, Musée des Beaux-arts de Pau, Le Festin, Bordeaux, 2007, 174p.

Brahimi Denise, Benchikou, Koudir, *La vie et l'œuvre d'Etienne Dinet*, Paris, A.C.R, 1984, 295p.

Comte Philippe, *Catalogue raisonné des peintures, Musée des Beaux-Arts-Ville de Pau*, Pau, Le Musée, 1978

Marcilhac Félix, *Paul Jouve: peintre sculpteur animalier: 1878-1973*, Paris, Editions de L'amateur, 2005, 399p.

Mironneau Paul, Menges-Mironneau Claude, *A propos d'Abdelkader*, Pau, Pin à crochets, 1998, 126p.

Pouillon, François, *Les deux vies d'Etienne Dinet, peintre en Islam: l'Algérie et l'héritage colonial*, Paris, Balland, 1997, 312p.

Vidal-Bué Marion, *André Suréda: peintre orientaliste, Algérie-Maroc-Tunisie-Syrie-Palestine: 1872-1930*, Paris, Editions de l'Amateur, 2006, 263p.

– Actes de colloque

Volait Mercedes, «Collections moyen-orientales de peintures orientalistes à l'orée du XXIe siècle, Retournements paradoxaux ou malentendus tenaces?», *in* Pouillon François, Vatin Jean-Claude, *Après l'Orientalisme, L'Orient créé par l'Orient*, Paris, IISMM, 2011, p.547- 565

– Dictionnaire

Schurr Gérald, *Dictionnaire des petits maîtres de la peinture: 1820-1920*, Paris, Les éditions de l'Amateur, 2008, 750p.

– Dossiers d'œuvres

Adrien Guignet, Musée des Beaux-Arts de Pau, consulté le 03/03/2014
Charles Dufresne, Musée des Beaux-Arts de Pau, consulté le 03/03/2014
Henri Dabadie, Musée des Beaux-Arts de Pau, consulté le 03/03/2014
Marius de Buzon, Musée des Beaux-Arts de Pau, consulté le 03/03/2014
Fernand Cormon, Musée des Beaux-Arts de Pau, consulté le 03/03/2014
Gustave Guillaumet, Musée des Beaux-Arts de Pau, consulté le 04/03/2014
Edmond de Boislecomte, Musée des Beaux-Arts de Pau, consulté le 03/03/2014
Achille Zo, Musée des Beaux-Arts de Pau, consulté le 03/03/2014
Germain Fabius Brest, Musée des Beaux-Arts, consulté le 03/03/2014
Théodore Frère, Musée des Beaux-Arts de Pau, consulté le 03/03/2014
Alfred Chataud, Musée des Beaux-Arts de Pau, consulté le 03/03/2014
Etienne Dinet, Musée des Beaux-Arts de Pau, consulté le 03/03/2014
Roger Nivelt, Musée des Beaux-Arts de Pau, consulté le 03/03/2014
Paul Jouve, Musée des Beaux-Arts de Pau, consulté le 03/03/2014
Henri Zo, Musée des Beaux-Arts de Pau, consulté le 04/03/2014
François-Léon Bénouville, Musée des Beaux-Arts de Pau, consulté le 04/03/2014
Benjamin-Constant, Musée des Beaux-Arts de Pau, consulté le 04/03/2014
Paul-Michel Dupuy, Musée des Beaux-Arts de Pau, consulté le 04/03/2014
Louis Abel-Truchet, Musée des Beaux-Arts de Pau, consulté le 04/03/2014
Marius Perret, Musée des Beaux-Arts de Pau, consulté le 05/03/2014
Paul-Albert Besnard, Musée des Beaux-Arts de Pau, consulté le 05/03/2014

Bibliographie indicative

(Ouvrages cités dans le texte qui n’ont pas été consultés)

Alazard Jean, *L'Orient et la peinture française au XIX^e^ siècle, de Delacroix à Renoir*, Paris, Plon, 1930

Bascle de Lagrèze, *Le Château de Pau et le Béarn. Souvenirs historiques*, Paris, Hachette, 1862

Berchère Narcisse, *Le désert de Suez: cinq mois dans l'isthme*, Paris, 1867

Boppe Auguste, *Les peintres du Bosphore*, Courbevoie, ACR, 1989

Bulliot Jacques-Gabriel, *Le peintre Adrien Guignet, sa vie et son oeuvre*, Autun, Dejussieu Père et Fils, 1878

Efendi Mehmed, *Le paradis des infidèles*, Paris, F. Maspero, 1981

Gabès, 1er août 1890, lettre à Wiener, Nancy, Musée historique lorrain

Gautier Théophile, Voyage pittoresque en Algérie (1845), Genève, Paris, Droz, 1973

Lagenevais (de) F., *La Revue des Deux Mondes*, 15 août 1849

Ronchaud (de) L., «Les eaux-fortes de Th. Valerio», *in* : *Gazette des Beaux-Arts*, 1867

Table des illustrations

Figure 1 : Marilhat Prosper, *Place de l'Esbekieh et le quartier copte au Caire*, eau-forte, 17,2 x 22,9 cm, 1834, Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa, © Musée des Beaux-Arts du Canada 27

Figure 2: Fromentin Eugène, *Le pays de la soif*, huile sur toile, 103 x 143,2 cm, entre 1820 et 1876, musée d'Orsay, Paris. © Musée d'Orsay/rmn.....29

Figure 3: Géricault Théodore, *Le radeau de la Méduse*, huile sur toile, 491 x 716 cm, 1819, Musée du Louvre, Paris. ©2010 Musée du Louvre.....29

Figure 4: Belly Léon, *Pélerins allant à La Mecque*, huile sur toile, 160 x 242 cm, 1861, Musée d'Orsay, Paris. © Musée d'Orsay / rmn 32

Figure 5: Belly Léon, *La Mer morte*, , huile sur toile, 650 x 950, 1866, musée du quai Branly, Paris, © RMN-Grand Palais / Daniel Arnaudet 33

Figure 6: Guillaumet Gustave, *Le Sahara*, huile sur toile, 110 x 200 cm, 1867, Musée d'Orsay, ...33

Paris © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski.....33

Figure 7: Delacroix Eugène, *Quatre études pour les femmes d'Alger*, aquarelle, mine de plomb, ...35

107 x 138 cm, 1832, musée du Louvre, Paris. © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Gérard Blot.....35

Figure 8: Delacroix Eugène, *Femme d'Alger dans leur appartement*, huile sur toile, 180 x 229 cm, ...35

1834, musée du Louvre, Paris. © Musée du Louvre / A. Dequier – M. Bard.....35

Figure 9: Eugène Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur intérieur*, huile sur papier marouflé sur toile, 27.5 x 22 cm, 1847, Musée des Beaux-Arts, Rouen. © C. Lancien, C. 36

Figure 10: Ingres Jean-Auguste-Dominique, *La petite baigneuse*,.....37

huile sur toile, 32.7 x 25.1 cm, 1826, Philips Collection, Washington DC. 37

© Photographie / Edward Owen 032789 37

Figure 11: Ingres Jean-Auguste-Dominique, *La baigneuse de Valpinçon*, huile sur toile, 146 x 97 cm, 1808, musée du Louvre, Paris 37

© Musée du Louvre / A.Dequier – M. Bard 37

Figure 12: Ingres Jean-Auguste Dominique, *L'Odalisque à l'esclave*, huile sur toile, ...37

72 x 100 cm, 1839, Fogg Art Museum, Cambridge.....37

Figure 13: Ingres Jean-Auguste-Dominique, *Le Bain Turc*, huile sur bois, 108 x 108 cm, 1862, musée du Louvre, Paris. © 2007 Musée du Louvre / Angèle Dequier 38

Figure 14: Chassériau Théodore, *Femme mauresque sortant du bain au séra*il, huile sur toile, 67 x 54 cm, 1854, Musée des Beaux Arts, Strasbourg. © Musées de la Ville de Strasbourg.....38

Figure 15: Renoir, *Intérieur de harem à Montmartre (Parisiennes habillés en Algérienne*), huile sur toile, 156 x 128.8 cm, 1872,.....39

National Museum of Western Art, Tokyo 39

Figure 16: Clairin Georges, *L'entrée au harem*, huile sur toile, 81.9 x 65 cm, 1870, The Walters Art Museum, Baltimore. © The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland.....40

Figure 17: Sehzade (fils du sultan) Abdülmecid, *Beethoven au harem*, huile sur toile, 154 x 221 cm, vers 1918, Musée de Peinture et de Sculpture, Istanbul 40

Figure 18: Barye, Antoine-Louis, *Lion au serpent*, bronze, 135 x 178 x 96 cm, 1835, Musée du

Louvre, Paris. © 2010 Musée du Louvre / Thierry Olivier 42

Figure 19: Mauzaisse Jean-Baptiste, *Arabe pleurant son coursier*, huile sur toile, 262 x 391 cm, 1812, Musée des Beaux-Arts, Angers. 43

Figure 20: Félix-Auguste Clément, *Pendant les fêtes du Bairam au Caire* dit aussi *Le chariot égyptien,* , huile sur toile, 38.2 x 69.5 cm, 1866, Musée de Tessé, Le Mans 47

Figure 21: Charles Landelle, *Femme Fellah*, huile sur toile, 131 x 84 cm, après 1866, Musée du Vieux Château, Laval 47

Figure 22: Jean-Léon Gérôme, *La prière publique dans une mosquée*, huile sur toile, 74.9 x 88.9 cm, 1871, Metropolitan Museum of Art, New York 48

Figure 23: Biarritz (Pyrénées-Atlantiques), les Bains de la Grande Plage, Photographie, 4e quart du XIX^{e} siècle 59

Figure 24: Hendaye (Pyrénées-Atlantiques), le casino, Carte postale, 1er quart du XX^{e} siècle, collection privée 60

Figure 25: Cap-Ferret (Gironde), Villa algérienne, La chapelle, Carte postale, 1er quart du XX^{e} siècle 61

Table des Matières

Avant-Propos 1
Remerciements 7
Introduction 9
I) Le mouvement orientaliste 13
1) A la découverte de l'Orient 13
a) Les débuts des échanges entre Orient et Occident 13
b) Un épisode fondateur de la naissance de l'orientalisme : la campagne d'Egypte 19
c) Les Orientalistes, peintres voyageurs 23
2) Le mouvement orientaliste 27
a) Le paysage 27
b) Les femmes 34
c) Un nouveau bestiaire 41
d) Scènes de genre 43
3) La réception de l'Orientalisme 49
a) Importance des Salons 49
b) Les collectionneurs 53
c) Réception de l'Orientalisme à Pau et dans la région 57
II) La collection orientaliste du musée des Beaux-Arts de Pau 63
1) Origine et constitution de la collection 63
2) Analyse de la collection du musée des Beaux-Arts de Pau 67
a) Les animaux 67
b) Le Paysage 72
c) La mort 83
d) Les femmes 85
e) L'architecture 96
f) Scènes du quotidien 99
g) Le colonialisme 106
Conclusion 111
Bibliographie 113
Bibliographie indicative 115
Table des illustrations 116