

L'orientalisme : un mirage occidental

Bien que le mot orientalisme, dérivé d'oriental, ne fut attesté qu'en 1826 et enregistré dans le dictionnaire de l'Académie Française en 1932, le courant pictural qui le caractérise n'est pas une invention idéologique du XIX^{ème} siècle. La curiosité pour le Levant prend source avec les Croisades et préoccupe l'Europe puis l'Occident tout entier pendant cinq siècles, pour se tarir avec la décolonisation dans les années 1960.

L'intérêt pour cet Orient lointain fut d'abord entaché d'intentions religieuses, puis impérialistes quand l'Empire ottoman s'affaiblit vers la fin du XVIII^{ème} siècle et ne représenta plus une menace indéfectible pour l'Europe. Dans ce grand puzzle historique, la Turquie occupait une place de choix par les liens étroits qu'elle nouait avec les états européens et l'attrait toujours vivace de cette ancienne Byzance, la mythique Constantinople qui attirait à elle les voyageurs de tous horizons. Cependant, cet Orient ottoman n'était plus celui de la découverte pour les Européens, ses contours enfin cernés s'élargissaient vers des contrées plus lointaines et lançaient les voyageurs sur d'autres rives.

En réalité au XVIII^{ème} siècle, l'Orient inspirait des sentiments contradictoires entre une fascination pour les fastes, l'architecture, les costumes de ses populations bigarrées et la répulsion produite par la cruauté de certaines mœurs vis-à-vis des prisonniers, le népotisme du Sultan... Les images du Levant qui se multipliaient et se diffusaient de plus en plus en Europe, constituaient avant tout une projection de la pensée occidentale qui trouva son paroxysme au XIX^{ème} siècle à travers le prisme des Lumières.

Aussi, retiendrons-nous ici deux facteurs qui vont aider au développement de l'orientalisme artistique : le goût des voyages et la place de l'image viatique.

Le voyage

Le voyage en Orient a fait partie de ce vaste mouvement de curiosité amorcé au XV^{ème} siècle et qui s'était emparé de l'Europe. Néanmoins, cet engouement pour les voyages ne gagna progressivement les érudits et les artistes qu'au fur et à mesure que les voies de transport se développaient et se sécurisaient. Bien peu d'artistes se déplaçaient réellement avant la fin du XVIII^{ème} siècle et les contacts se firent d'abord par l'intermédiaire des ambassades.

La France jouissait d'un statut privilégié avec la Turquie depuis François I^{er}. Cette alliance franco-turque autorisait les ambassadeurs à résider de manière permanente à Constantinople. Cette position confortable leur permettait d'accueillir les artistes voyageurs et de leur délivrer des autorisations pour faciliter leur déplacement dans la ville, lumière de l'Occident.

Réciproquement, les bonnes relations diplomatiques entre les deux pays furent à l'origine de la reconnaissance du monde oriental. Au XVIII^{ème} siècle, des ambassadeurs ottomans se rendirent à Paris et entrèrent directement en contact avec les Français sur leur sol. C'est ainsi que débarqua à Toulon en 1720 *Mehmed Tchélébi Effendi*, ambassadeur du Sultan Ahmed III, avec sa grande suite ce qui impressionna la population française.

Cette habitude des ambassadeurs français à emmener dans leur sillage les peintres chargés de retracer leurs actions au Levant fit la carrière de Vanmour (1671-1737), l'artiste le plus connu dans cette fonction qui décida de résider à Constantinople de 1690 à sa mort. Tout d'abord, au service de Charles de Ferriol, baron d'Argental, il peindra successivement pour le Marquis des Alleurs arrivé en 1711, puis le Marquis de Bonnac en 1716 (qui lui commanda une série de 14 peintures pour le ministère de la Marine et lui fit obtenir le titre de « Peintre ordinaire du Roy en Levant »), le vicomte d'Andrezel, ambassadeur de 1724 à 1726, Gaspard de Fontenu (en 1727) et enfin le Marquis de Villeneuve en 1728 qui lui obtint la commande d'un grand projet décoratif pour la naissance du Dauphin célébrée en 1730.

Il faut cependant replacer les origines de l'orientalisme français dans le Grand Siècle. Au XVII^{ème} siècle, le phénomène s'inscrit dans le grand courant de la pensée humaniste issue de la Renaissance qui cherche à s'étendre aux littératures orientales. L'intérêt porté aux religions chrétiennes d'Orient nécessitait la traduction de textes écrits en langues arabe et syriaque. Parallèlement, la politique étrangère du royaume exigeait des interprètes fiables. C'est ainsi que la drogmanale fut fondée en 1669 par Colbert pour servir l'Etat. Cette institution s'inspira du modèle vénitien qui permettait d'élever socialement les enfants de commerçants français installés en Turquie, repérés comme étant doués. Formés aux Humanités à Paris, ceux-ci parachevaient leur instruction par l'acquisition de trois langues orientales à l'ambassade de France de Constantinople. Ces Levantins y menaient une carrière diplomatique, en tant que traducteurs et interprètes indispensables dans les relations avec les autorités locales. Vanmour les représente à l'œuvre dans les deux tableaux de l'exposition évoquant : la *Réception de l'ambassadeur de France, le vicomte d'Andrezel par le sultan Ahmed III, le 17 octobre 1724, à Constantinople*. Dans le premier tableau, *Dîner offert par le Grand vizir Ibrahim Pacha*, ils encadrent l'ambassadeur que l'on aperçoit au centre, assis de dos sur un tabouret. Les drogmans sont identifiables par leur tenue : long manteau à larges manches, chapeau plat noir et rouge, barbe longue. Le peintre les montre animés dans leur tâche de traducteur, chacun à proximité de son interlocuteur.

Certains de ces drogmans devinrent de vrais érudits de la culture orientale qu'ils envisageaient comme étant le prolongement de la littérature gréco-romaine. Ces découvreurs eurent accès aux auteurs tardifs, aux grandes encyclopédies musulmanes dont l'influence dans la littérature européenne est considérable.

La traduction des *Mille et une Nuits* par Antoine Galland en 1704, *Les Mille et un Jours* de Péty de la Croix piquèrent la curiosité des lecteurs et enchantèrent Versailles. Le charme sensuel du récit et l'étrangeté des romans opérèrent un retour en grâce de l'Orient auprès des aristocrates et des bourgeois éclairés. De telles parutions engendrèrent un goût sans précédent pour les fastes et l'apparat des cours ottomanes.

Montesquieu publie en 1721, à Amsterdam, ses *Lettres persanes* qui introduit à la fois le roman épistolaire et la mode de l'Orient. Ses réflexions philosophiques évoquent l'altérité et les échanges entre les deux civilisations qui n'éluent pas la question religieuse mais évoquent l'idée d'un ordre universel. Voltaire écrit à son tour un conte philosophique et oriental en 1747, *Zadig*, qui se déroule dans un royaume fictif quelque part entre l'Egypte et Babylone.

A côté de la littérature, la musique et les Beaux-Arts s'enflammèrent à leur tour. Mozart dans sa fantaisie succomba aux turqueries. *L'Enlèvement au Sérail* est son premier opéra allemand, joué en 1782. *La Marche turque* ressemble à un florilège de clichés sur l'Empire ottoman en écho aux corps des janissaires se déplaçant aux rythmes des percussions. En France, les instruments à percussion furent introduits à Versailles par Lully. En effet, on sait qu'un achat important d'instruments de musique avait été fait pour *Le Bourgeois Gentilhomme* directement en Turquie. La vogue de l'orientalisme influença aussi la musique française à l'époque baroque.

Toutefois, en marge de cette littérature savante et de la culture officielle, les ouvrages publiés par les voyageurs connurent un intérêt sans précédent aux yeux d'une nouvelle clientèle privée. C'est essentiellement par l'édition et les récits de voyage que les thèmes orientalistes vont se propager. Dans le milieu du siècle, ces œuvres de vulgarisation se multiplièrent sans grande fiabilité car les auteurs n'hésitaient pas à se copier les uns les autres, à extrapoler d'une manière assez fantaisiste. A leur décharge, les notions ethniques restaient confuses. Le terme *Turc*, s'utilisait au sens de « musulman ».

Aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, seuls quelques rares voyageurs osaient s'aventurer au-delà de la Méditerranée. Les aristocrates britanniques s'adonnaient à ce que l'on appelait « Le Grand Tour » qui, à la fin des années 1730, repoussait les frontières de l'Europe toujours plus à l'Est, en Asie Mineure. L'objectif éducatif de ce programme était rendu possible par la création de la Fondation de la Society of Dilettanti qui patronnait les missions. Le français était surtout un solitaire dont « le voyage pittoresque », inauguré par le comte Choiseul-Gouffier en 1782, nécessitait la constitution d'une équipe composée d'érudits et de peintres afin de reproduire paysages, monuments et curiosités entrevus.

Pendant le sultanat pacifique et ouvert de Ahmed III, Constantinople était une destination incontournable pour ces rêveurs en quête d'exotisme car la Sublime Porte brillait de mille feux. Les nombreuses ambassades rivalisaient d'élégances et multipliaient les fêtes sur les rives du Bosphore comme en témoignent certains tableaux de Vanmour. Les ambassadeurs étaient reçus par le Sultan à qui ils remettaient leur lettre de créance dès leur arrivée, puis à leur départ. Ces représentants des puissances étrangères, accompagnés de leur suite, parfois même de leur propre famille, recevaient ainsi les honneurs de la Cour et s'y firent représenter pour à la fois témoigner des étranges pompes du cérémonial ottoman et en conserver un souvenir. C'est dans ce contexte de fascination entre pittoresque et intérêt historique pour une culture exotique que l'atelier de Vanmour devint prolifique et le lieu de rendez-vous de la société élégante de Constantinople. Chaque visiteur désirait repartir avec un souvenir de son séjour merveilleux... Ses tableaux avaient un peu valeur de « cartes postales », ou de clichés, car l'iconographie demeurait stéréotypée et déclinait les mêmes thèmes, fêtes, portraits en costume oriental, réceptions d'ambassadeurs...

En ville, ces voyageurs n'hésitaient pas à revêtir le costume oriental pour se fondre dans la foule et circuler à leur aise ; c'est ainsi que Vanmour nous représente *Lady Mary Wortley Montagu et son fils Edward*, l'épouse de l'ambassadeur anglais auprès de la cour ottomane ayant revêtu un habit turc. Ils en rapportèrent le goût en France et dans le reste de l'Europe comme l'attestent les nombreux portraits de cette époque. Un peintre comme Liotard, dit le « peintre turc », l'adopta jusqu'en 1742 et se laissa même pousser la barbe. Sollicité par les hauts dignitaires du régime, il alla jusqu'à apprendre la langue du pays. Si ses portraits de dames franques sont authentiques, il contribua néanmoins à lancer la mode du déguisement oriental en France.

En réalité, le costume oriental était extrêmement codifié. Il permettait à chaque ethnie d'être identifiée, grecs, arméniens, musulmans, francs... Il révélait en outre la position sociale de la personne. Ainsi, le vert n'était porté que par les musulmans.

Toutefois, au tournant du siècle, les fouilles archéologiques remettent le monde gréco-latin à l'honneur et l'esprit des artistes voyageurs commence à se modifier. La recherche des sites antiques entraîna les voyageurs dans les provinces reculées du Levant et de la Grèce continentale et les autochtones devinrent des figures pittoresques, entachées d'archaïsme.

Lorsqu'en 1770 le sort de l'Empire ottoman fut scellé et que son déclin s'amorça, l'image de sa puissance se dégrada. La laïcisation de la pensée occidentale, l'organisation rationnelle des connaissances et la naissance des sciences sociales rejetèrent soudain l'Orient, dans le passé, du

côté des oppresseurs, à la marge du progrès, dont la campagne d'Égypte de Bonaparte en est l'aboutissement.

L'image viatique

Au XVI^{ème} siècle, les images des Turcs parvenant en Europe étaient à leur désavantage puisqu'elles servaient avant tout la propagande de l'Église Catholique contre les Infidèles. L'envoi des premiers ambassadeurs allait permettre d'adoucir les relations entre l'Orient et l'Occident. Une nouvelle tradition voit alors le jour, celle de l'artiste attaché à l'ambassade dont les dessins ou les peintures allaient constituer la plus grande partie de l'iconographie ethnographique et architecturale. Images topographiques et panoramiques, plans militaires, relevés de sites archéologiques... cernaient peu à peu les contours géographiques de l'Empire ottoman relayés par la diffusion des images des orientaux eux-mêmes. Petit à petit, cette mosaïque de peuples qui avaient gardé leurs traditions révéla une image globale du Levant plus proche cependant d'une vision exotique que d'une réalité culturelle intrinsèque. Les sujets traités : paysages, ruines, mosquées, sérail et harems, scènes de rues.... devenaient avant tout des faire-valoir de la peinture occidentale en quête de thématiques inédites ou de décors lointains pour renouveler des genres usés. Ainsi pouvons-nous citer Jean Baptiste Pater qui orientalisa certaines fêtes galantes en faisant porter à ses personnages les vêtements levantins et en accessoirisant la scène de détails exotiques dans une vision complètement fantasmée (*Sultan dans le harem* et *Sultan dans le jardin*, 1740).

Si fantaisie et légèreté l'emportaient dans ces compositions rococo, elles réduisaient néanmoins l'autre, l'étranger, à une figure stéréotypée, véhiculée par la littérature viatique. La plupart des artistes ne voyageaient pas et n'avaient alors qu'une connaissance livresque et approximative de l'Orient. Les recueils de costumes connaissaient une vogue sans précédent au XVIII^{ème} siècle et ce sont eux qui lancèrent la mode des turqueries à la Cour ou dans les fêtes privées.

Toutefois, ces fantaisies avaient leur revers. L'apparence extérieure de l'oriental avec ses costumes « excentriques », ses usages incompréhensibles ou curieux pour un occidental, inspiraient des sentiments mêlés qui allaient développer à leur égard un ensemble des préjugés défavorables alors que le progrès se mettait en marche à partir des Lumières de ce côté de l'Europe.

- La place de l'image

Le XVIII^{ème} siècle est incontestablement celui qui propulse l'image de l'Orient. Contrairement aux époques précédentes, l'image supplantait le texte et les récits de voyages se commuèrent en livres d'illustration. L'image en effet s'impose d'emblée au regard, sans recul, au détriment de l'auteur de textes qui reste souvent anonyme. La gravure qui se développa avec la mutation du marché du livre à Paris, prit ainsi valeur de témoignage. L'édition évoluait pour satisfaire une nouvelle clientèle, les particuliers amateurs d'art et de beaux livres.

Le livre de voyage illustré, moderne, est une invention hollandaise qui date du début du XVII^{ème} siècle. Vers la fin du XVIII^{ème} siècle et au XIX^{ème} siècle, l'artiste devint le propre concepteur de ses livres de voyage comme Cassas ou Melling.

L'image de l'Orient véhiculée par les peintres-voyageurs changea donc au fil du siècle avec les apports des sciences sociales. Irini Apostolou insiste sur l'évolution du statut de l'illustration viatique dans le système idéologique des Lumières. Elle distingue trois étapes pour celle-ci : « *Fille de l'art, puis nourrie d'affects pittoresques, enfin strictement documentaire dans son projet iconographique...* ». Du temps de Vanmour, puis de Liotard, l'image picturale relève purement de la mimésis et se

conforme à la vision académique de l'art occidental finissant pour le voyageur par supplanter l'expérience réelle.

- L'image de l'oriental

Elle n'existe pas vraiment avant Peter Coecke d'Alost qui rapporta sept compositions de son voyage de commerce avec la Turquie en 1533. A la Renaissance, l'oriental n'était qu'une vague silhouette avec un turban figurant dans une composition.

Sa présence dans le *Recueil de la diversité des habits* en 1562 fait de cet ouvrage le premier du genre. Néanmoins, le livre de Nicolas de Nicolay, géographe de Henri II inaugure la tradition de peintre attaché au service de l'ambassade. Ses *Quatre premiers livres de navigations et pérégrinations orientales* parus en 1564-1567 dans lesquels apparaissent différents types ethniques vont faire autorité chez les artistes et dans l'imaginaire occidental bien que le panorama soit très incomplet et lié à la subjectivité de son auteur. Au siècle suivant, les images des orientaux étaient véhiculées dans les ouvrages traitant des questions religieuses, rapportées par les pèlerins et les missionnaires catholiques.

Le changement vint du *Recueil Ferriol*. L'ambassadeur français commanda à Vanmour une centaine de petits tableaux, qui permirent d'avoir une vue d'ensemble sur la diversité des costumes et des différentes catégories ethniques, sociales et religieuses de l'Empire ottoman. L'artiste exécuta ainsi des figures seules, en pied, homme ou femme, posant devant divers décors et de petits formats. *Le Sultan Ahmed III, le Grand Vizir Ibrahim Pacha, l'adjutant de l'Aga Mehmed Kâhya, le Kadi Askeri, chef des juges militaires* exposés ici, et que Vanmour peignit pour l'ambassadeur de Hollande, Cornelis Calkoen entre 1723 et 1745, en sont quelques exemples à côté du *Kislar Agasi, chef des eunuques noirs* de la collection du musée de Valenciennes.

L'ambassadeur s'empressa de faire graver sa collection une fois rentré à Paris. Le premier recueil paraît en 1712 : succès immédiat. Trois autres éditions sortirent en 1713, 1714 et 1715. La troisième de ces nouvelles éditions fut assortie d'une préface et d'une légende par planche.

Monsieur de Ferriol ne fut pas le seul à passer commande, c'est l'Europe entière qui succomba au charme envoûtant de l'orientalisme. Les artistes-voyageurs remplissaient des carnets de dessins tandis que des ateliers spécialisés dans les albums d'illustrations manuscrites se multiplièrent. Ces petites œuvres au coloriage soigné, proches parfois des miniatures turques ou persanes, étaient exécutées diversement par des artistes locaux ou occidentaux pour un public restreint d'amateurs.

La mode de ces albums de costumes montre bien à quel point le voyage en Orient était alors conditionné au regard et s'effectuait sous le signe de l'altérité vestimentaire. L'iconographie de ces recueils tout comme celle des carnets de dessin de voyageurs utilise le plus souvent l'oriental comme simple mannequin figé dans les postures que la fonction exigeait. Dans cette perspective, il n'est donc pas étonnant que le *Recueil Ferriol* serve de réservoir d'images dans la production littéraire de la première moitié du XVIII^{ème} siècle pour illustrer les populations du Levant, et de modèles pour les peintres qui recyclaient les figures. « La pénurie d'images traitant des orientaux obligeait les illustrateurs d'ouvrages à se servir d'œuvres antérieures » précise I. Apostolou, et cette pratique se prolongea au XIX^{ème} siècle. L'une des raisons de cette absence venait de la réticence des musulmans à se laisser représenter contrairement aux hauts dignitaires de l'Empire.... Malgré tout, il s'agissait de portraits génériques et non individualisés.

La femme orientale n'échappe pas à ce regard étranger. Bien qu'elle soit omniprésente dans la littérature et la peinture, rares sont ceux qui ont pu approcher la femme musulmane, surtout dans les grandes villes. Ce sont surtout les épouses des ambassadeurs qui les côtoyaient au hammam. Lady Mary Wortley Montagu avait été accueillie par la haute société ottomane ; elle

révèle dans sa correspondance les mœurs et les coutumes des orientaux. De même, Madame de Bonnac se rendit au harem de *Tchélébi Mehmed Effendi*.

Le harem ou le bain turc devinrent donc des lieux fantasmés par les peintres-voyageurs, les poètes et les écrivains depuis le début du XVIII^{ème} siècle et le demeurèrent jusqu'au milieu du XX^{ème} siècle. La claustration nourrissait l'imagination et il fallait que les hommes rivalisent d'astuces pour croiser certaines de ces femmes comme les esclaves ou les chrétiennes plus libres de circuler par exemple.

Vanmour qui jouissait à Constantinople d'une position unique et privilégiée, possédait par sa renommée quelques entrées qui lui permirent de peindre les femmes dans leurs appartements. Sa peinture imposa deux types d'imagerie, femme seule ou en groupe. Le *Recueil Ferriol* véhicula celui de la femme indolente sortie du bain, celle assise en tailleur sur un sofa et buvant du café, fumant, brochant, jouant de la musique... répertoire thématique repris à son compte par Liotard dans la *Femme au tambourin vêtue à la turque*. L'autre thème est plus typique de l'atelier Vanmour. Il dépeint des femmes réunies dans leurs appartements au travers de mises en scènes répétitives telles que le *Bain au harem*, *Danse dans le harem*... Le décor reste le même. La composition frontale en perspective aligne les figures féminines réparties en petits groupes sur un long divan courant le long des murs, ce qui accentue l'effet de profondeur de l'espace scénique. La construction demeure insensiblement identique quelles que soient les ethnies représentées, turques, grecques, arméniennes. La peinture de Vanmour reste néanmoins pudique tandis que les artistes français tels que Boucher n'hésitaient pas à érotiser les scènes dans leurs turqueries pour les adapter aux caprices et aux légèretés de la mode.

La nudité, convenable dans les représentations mythologiques occidentales, se charge dans l'orientalisme d'une douceur sulfureuse répandant sur les corps offerts des odalisques un parfum d'interdit que la peinture du XIX^{ème} siècle saura exploiter chez Ingres, Gérôme ou Delacroix.

Nous pouvons conclure en affirmant que dans la diffusion progressive et manifeste de l'orientalisme en Europe pendant plus de trois siècles, où les regards se croisent, Vanmour donne une vision apaisée de la Sublime Porte. Loin des turpides baroques, ses tableaux à valeur documentaire décrivent minutieusement l'univers élégant et raffiné de la société ottomane, dépeignent la vie des communautés de Constantinople au quotidien, sans aucun jugement de valeur ni préjugés tant l'artiste était nourri par cette civilisation du Levant.