

Reprinted from

ICLA'91
TOKYO

THE FORCE
OF VISION 2

Visions in History

Editor

Gerald Gillespie

Visions of the Other

Editors

Margaret R. Higonnet

Sumie Jones

Proceedings of the XIIIth Congress
of the International Comparative Literature Association

Actes du XIIIème Congrès
de l'Association Internationale de Littérature Comparée

L'orientalisme en peinture: représentation de l'autre et ses limites

—A la mémoire de Kimiyoshi Yura (1929-1990)

Inaga Shigemi
(Université de Mie, Tsu)

Phénomène parallèle à la colonisation depuis l'expédition de Napoléon, l'orientalisme en peinture au XIXe siècle témoigne en Europe d'une volonté de domination symbolique que l'Occident a essayée d'établir sur son extérieur, nommé l'Orient.

Dans notre communication, nous analyserons d'abord la nature de ces violences symboliques, et en démarquerons ensuite quelques limites qui sont inscrites dans la stratégie de représentation picturale et enfin, pour conclure, nous verrons comment cette stratégie a été déclarée inopérante dans la problématique d'un renouvellement esthétique au début du XXe siècle.

I

"Sie können sich nicht vertreten, sie müssen vertreten werden", tel fut la formule de Karl Marx privilégiée et extrapolée ensuite par Edward Said dans son livre *The Orientalism*, comme une preuve de violence symbolique que l'Europe a exercée sur l'Orient.¹ Au lieu de réitérer la condamnation de l'Orientalisme à la manière d'un Said, nous proposons ici de l'appliquer à la représentation picturale. Remplaçons le mot "vertreten" par "vorstellen", et nous y trouvons une conviction essentielle des Européens qui se conjugue avec la colonisation: "les Orientaux ne peuvent se représenter eux-mêmes; ils doivent être représentés par les Européens." En effet, la tâche civilisatrice des peintres européens résidait dans la représentation du monde musulman qui s'interdisait de se représenter par l'image. La fidélité picturale en Occident constituait donc, pour les musulmans, une transgression culturelle, un sacrilège éthique. Une documentation objective dissimulait en soi un crime

culturel. Jeu de fidélité et infidélité, car ce qui était justifié par l'un touchait justement à la sensibilité de l'autre. Nous en examinons trois cas typiques:

Premier exemple; en 1832, Eugène Delacroix (1798-1863) séjourna au Maroc et raconta ainsi son expérience: "il m'est impossible de dessiner ostensiblement d'après nature même une mesure. Même monter sur la terrasse vous expose à des pierres et à un coup de fusil".² Touchant l'interdit de l'idolatrie, l'art de dessiner, considéré comme un acte démoniaque ne se pratiquait qu'au risque de la vie. Mais avant même d'être un scrupule d'ordre religieux, il faut reconnaître que copier la physionomie de l'autre était la première étape d'invasion territoriale. Tout comme la cartographie donne l'accès au terrain à conquérir, le dessin d'un visage affecte le visage dessiné. Ici se manifeste une connivence entre le regard et la domination.

Le second exemple en est la conséquence logique: Prenons la représentation picturale de l'expédition de Napoléon en Egypte en 1798. Les tableaux de guerre napoléonienne exécutés par le Baron Gros (1771-1835) (fig. 1) dévoilent une contradiction inhérente à cet acte de domination par le regard: en effet, comment "assujettir" les désordres de la guerre dans l'ordre pictural? A ce dilemme foncier s'ajoutent encore deux autres: d'ordre géographique d'abord, puis d'ordre temporel: il a fallu d'abord apprivoiser l'Orient inconnu dans un cadre de référence bien connu de la peinture historique de l'Occident, sinon le terrain à conquérir ne serait pas maîtrisé par le langage pictural. Il a fallu ensuite concilier l'événement contemporain de Napoléon avec le cadre d'antiquité gréco-romaine, car ce dernier fut le seul cadre légitime pour représenter une scène historique forcément théâtralisée.

Avec cette double opération à la fois rétrograde et anachronique, l'exploit napoléonien dans une Egypte immuable prend une dimension mégalomane par rapport à l'histoire mondiale. "Rehausser le sujet contemporain vers l'idéal éternel" (Delacroix), telle fut l'ambition du Baron Gros mais elle finit par déchirer le peintre entre la réalité extérieure indomptable et l'idéal néo-classique que lui avait légué Jean-Louis David. Incapable de les réconcilier, le peintre, désespéré, se jeta dans la Seine en 1835.

Troisième exemple: dix ans plus tard, en 1845, Horace Vernet (1789-1863), peintre de juste-milieu, présenta au salon un vaste panorama (8m x 28m) représentant "La Prise de Smala d'Abd'el Kader" par l'armée française (fig. 2), événement symbolique dans "la pacification de

l'Algérie". Dénigré par Baudelaire comme "mémoire d'almanach" ou qualifié de "procès-verbal" par Gustave Planche, cette vaste toile manque apparemment d'unité de composition. "Le combat finit faute de toile", remarque Charles Blanc. Mais Théophile Gautier reconnaît, au contraire, dans ce manque d'unité, dans ce désordre même, le mérite du peintre d'avoir pu saisir, pour la première fois dans l'histoire de la peinture en Occident, le trait caractéristique de la bataille moderne où il n'est plus possible de dominer d'un coup d'œil la situation générale.³

Voici qu'apparaît le revers du dilemme d'un Baron Gros: force d'être fidèle à sa mission de documentaliste, Horace Vernet, peintre officiel, a dû introduire un désordre dans la règle esthétique française en désaccord avec le dogme de l'unité de composition. On voit ici une duplicité inhérente à l'Orientalisme. Comment en effet subjuguier la terre barbare sans commettre un barbarisme vis-à-vis du langage pictural en Occident? Tel est d'ailleurs le dilemme que Stéphane Mallarmé ne manquera pas de relever dans le déraisonnement même de son essai de 1874 parlant du Japonisme chez le peintre-ami Edouard Manet.⁴

II

Violence symbolique exercée sur l'Orient, le regard orientaliste dans la peinture occidentale n'en dévoile pas moins, par sa violence même, quelques limites propres à la représentation. Ces limites de la représentation amènent les peintres européens à une série de remises en cause de leur propre pratique picturale. Nous examinons ici trois types de pratiques en prenant le cas d'Eugène Delacroix, d'Eugène Fromentin et de Jean-Léon Gérôme.

Delacroix trouva au Maroc l'antique vivant. Il n'était pas question pour lui de pétrifier cet Orient vivant dans le style néo-classique comme l'avait fait, malgré lui, le Baron Gros, mais il fallait renverser toute la perspective. Au lieu de fossiliser le monde arabe dans le marbre de Rome, c'est à l'exemple du monde arabe que Delacroix essaya de renouveler (ou contourner?) la notion toute faite du classique. Renversement radical, car il redéfinit ici la notion même d'universalité. Pour lui, l'universalité ne signifie plus réduire l'Autre à son propre code européen mais c'est à l'envers la quête de l'inconnu vers l'extérieur qui ouvre la porte vers l'universalité indéfinie. C'est le défi paradoxal et insolent que lance un peintre romantique au Néoclassicisme.

Dès lors, la tentative de Delacroix consiste à représenter l'Orient non plus à la manière occidentale mais, au contraire, à le rendre fidèlement

à la manière orientale. Pourtant, il s'agit là d'une lame à double tranchant. En effet, à propos de "Femmes d'Alger" (1834), un critique contemporain ne manqua pas de remarquer "la faute de dessin et de modelé", qui contribuent pourtant à mieux transmettre "la grâce des attitudes, ce quelque chose d'enfantin et d'abandonné qui convient aux habitudes molles et languissantes de l'Orient".⁵ Le mérite de Delacroix se trouvait ainsi jugé en même temps comme un subterfuge pour dissimuler la maladresse de son dessin. La fidélité à l'esprit de référent (l'Orient) dont témoigne Delacroix sape ainsi la base même de la fidélité formelle de la représentation.

Eugène Fromentin (1820-1876), disciple spirituel de Delacroix, en était beaucoup plus conscient que ne le fut son maître. "La question se réduit à savoir, écrit-il à Laghouat (fig. 3), si l'Orient se prête à l'interprétation, dans quelle mesure il l'admet, et si l'interpréter n'est pas le détruire". "La difficulté est, poursuit-il, de faire admettre les plus périlleuses nouveautés par des moyens d'expression usuels, d'obtenir enfin ce résultat qu'un pays si particulier devienne un tableau sensible, intelligible et vraisemblable, en s'accordant aux lois du goût, et que l'exception rentre dans la règle, sans l'excéder ni s'y amoindrir"⁶.

Mais sa prise de position aussi perspicace que critique l'empêcha de surmonter ces dilemmes dans son exécution picturale (fig. 4). Au lieu de dépeindre l'Orient impossible Fromentin finit par choisir de décrire l'impossibilité de dépeindre l'Orient. De l'Orient irréprésentable à l'irréprésentabilité de l'Orient: une telle régression face au visible sert à l'artiste de compensation dans sa fuite vers l'écriture (une situation encore plus pathologique a été étudiée par Michel Thévoz dans son étude sur Charles Gleyre.⁷

Quel serait alors l'Orient représentable dans la règle de l'académisme en Occident ? Ce sont Jean-Léon Gérôme, (1824-1894) disciple de Charles Gleyre ou Henri Regnault (1843-1870) qui nous apportent la réponse. Conformément à l'idéologie colonialiste dominante qui justifiait l'invasion vers l'Orient sous prétexte de libération des esclaves chrétiens ou d'accomplissement de la mission civilisatrice, les peintres ne cessèrent de rendre les scènes qui touchaient la sensibilité occidentale. L'indignation contre l'esclavage en Orient justifie en quelque sorte l'excitation d'un désir luxurieux: tel est le motif moral d'une scène de belles esclaves blanches contraintes de se dénuder en public devant des acheteurs arabes (fig. 5). La condamnation de l'injustice juridique en Orient fournit un alibi convenable au théâtre de la cruauté (fig. 6) : tels

sont les mécanismes d'autojustification qui soutiennent la fabrication en série de la peinture orientaliste académique qui représente, en guise de genre oriental, des scènes de prostitution, scènes interdites en Occident.

Ce n'est pas d'ailleurs une ironie si le marché de ses peintures de scènes érotico-grotesques a été animé par les amateurs enthousiasmés de la nouvelle bourgeoisie puritaine des États Unis ou des gentlemens anglais à l'ère victorienne. Car la transparence, la neutralité du rendu académique suggèrent sans faute l'exécution consciencieuse et scrupuleuse de la part de l'artiste et inspirent à la clientèle bourgeoise une sécurité conforme à sa conscience du travail. L'effacement de la personnalité du peintre face à son travail lisse et apparemment impersonnel accorde à son produit une objectivité photographique illusoire. Que cette abnégation de soi de l'artiste au profit d'une représentation dépersonnalisée soit subrepticement liée à son ambition dissimulée d'une domination sadique, on peut le comprendre dans le tableau de Gérôme en 1865: "Napoléon III accueillant les ambassades de Siam à Fontainebleau."

En profitant de la prosternation asiatique où Théophile Thoré n'a pas manqué de remarquer "une rangée d'insectes piqués sur une carte d'entomologiste" aussi choquante que la scène de prostitution,⁸ Gérôme non seulement élargit d'un seul coup son terrain artistique jusqu'au Siam, au delà de l'Inde, mais encore il fait carrière en tant que peintre officiel auprès de la famille impériale. Il y a une confusion non négligeable entre la gloire d'État à laquelle il rend service et la gloire toute personnelle de l'artiste. Ce n'est donc pas un hasard si la présence du peintre se reconnaît dans le rang des dominateurs qui jettent leur regards plongeant et dédaigneux sur les sujets dominés.

III

L'examen sommaire de ces trois peintres qui demeurèrent sur le seuil de représentabilité nous conduit enfin à jeter un œil critique sur les peintres qui ont essayé de dépasser cette limite. J'aurais pu parler ici d'un Alexandre Bida, qui, par un souci de fidélité à la vérité religieuse finit par ne plus pouvoir montrer la présence du Christ dans sa peinture religieuse⁹; j'aurais pu aussi traiter le cas d'Etienne Dinet (1861-1929) qui s'est converti à l'islam, mais sa peinture n'en dévoile pas moins la contradiction dont il est la proie: ayant pour sujet la misère de la vie des enfants musulmans au coin de l'économie monétaire (fig. 7), son

tableau n'en dépend pas moins de cette misère qui lui fournit le sujet même du tableau; et son apparente critique de la colonisation n'en relève pas moins du mécanisme d'une exploitation coloniale sans quoi le peintre ne pourrait plus gagner sa vie auprès de sa clientèle, exclusivement européenne: voici un dilemme de conscience pour un peintre condamné à la fois à être colonisateur et colonisé...

Mais je terminerai mon exposé avec un autre cas-limite, celui de conversion artistique d'Emile Bernard (1868-1941). Arrivé en Terre promise, l'Égypte où Van Gogh (1853-1890) espérait qu'Emile Bernard développerait son talent de coloriste, Emile Bernard, lui, s'opposa avec véhémence à la juxtaposition des couleurs complémentaires préconisée par Van Gogh et essaya de se persuader qu'il était nécessaire d'introduire à nouveau "le mélange des couleurs primaires afin d'arriver aux couleurs dérivées" et en cela restant fidèle à la tradition de l'enseignement académique.¹⁰

L'expérience de Van Gogh consistait à mélanger les procédés d'huile et d'aquarelle à l'exemple japonais, afin de ne pas mélanger les couleurs pures. Mais Emile Bernard interdit catégoriquement un tel mélange de deux procédés et proposa de mélanger les couleurs. Il ne fallait pas mélanger les procédés mais il fallait mélanger les couleurs! Suivant cette curieuse doctrine, Emile Bernard s'efforça, dans son atelier du Caire, de recouvrir par le pigment à l'huile, l'effet obtenu par son aquarelle exécutée en plein air oriental (fig. 8). Travail d'oblitération de l'effet oriental au moyen de la coloration classique de la peinture à l'huile occidentale. Etouffer littéralement l'ébauche en aquarelle par la couche de pigment à l'huile, cet acte d'effacement qui nous rappelle *Le Chat noir* d'Edgar Allan Poe, n'est-ce pas là une mise à mort symbolique de la lumière orientale?

Lieu d'"exécution" de l'Orient au double sens de ce mot, l'atelier d'Emile Bernard au Caire était donc l'abattoir de l'Orient vivant, le cimetière où l'artiste faisait disparaître l'Orient au nom de l'Occident. Dernier rempart de l'Occident, son atelier servait d'avant-garde à l'hégémonie de l'esthétique occidentale dans une ville islamique où régnait l'interdit de la représentation picturale de figures humaines. De cette auto-castration symbolique à la manière du *Chef d'œuvre inconnu* de Balzac, de cette auto-punition en faveur du classicisme français, nous apprenons que l'Autre n'apparaît que là où il n'est plus de retour possible, et qu'au delà de cette limite, il est déjà inutile d'essayer de récupérer cet Autre à l'intérieur de notre système de représentation.

L'attitude défensive d'Emile Bernard face à la menace orientale, n'a-t-elle pas en dernier recours quelque chose de commun avec La Crise de l'Occident déclarée par Paul Valéry au début de XXe siècle?¹¹

A peine absorbé dans le monde occidental, le monde oriental a ébranlé ainsi l'esthétique de la représentation à laquelle on croyait en Occident, y accordant la suprématie absolue. Ce point critique où l'intérieur et l'extérieur se renversaient, c'était le climat culturel dans lequel est née la génération non seulement d'Emile Bernard mais encore de Matisse, de Paul Klee, de Kandinsky, d'Albert Macke ... au delà de ce monde d'hier comme l'a nommé Stefan Zweig, l'Orient n'est plus l'objet d'une représentation forcément trompeuse et trompée mais, tout comme le cheval de Troie, il sert désormais d'orientation menant vers l'au-delà de la représentation. La publication en 1908 d'*Abstraktion und Einfühlung* de Wilhelm Worringer en fut un événement plus que symptomatique.

NOTES

1. Edward Said, *The Orientalism*. New York, Vintage Books, 1978. p. 21. cite ces mots hors de leur contexte d'origine.
2. *Lettres d'Eugène Delacroix*, éd. Ph. Burty, Paris, Charpentier, 1880, pp. 184-85.
3. Cf. Yoshio Abé, "La Capitulation d'Abd-el-Kader" (en japonais), *Shakaishi Kenkyu*, n. 6, août 1985, pp. 154-181.
4. Stéphane Mallarmé, "The Impressionists and Edouard Manet", *Art Monthly Review*, I, 1876, p. 119.
5. Anonyme, dans *L'Artiste*, 1834, tome VII, p. 86.
6. Eugène Fromentin, dans *œuvres complètes* (éd. Guy Ségnes), Paris, Gallimard, 1984, pp. 319-323.
7. Michel Thévoz, *L'Académisme et ses fantasmes, le réalisme imaginaire de Charles Gleyre*, Paris Seuil, 1980. pp. 91-92.
8. Th. Thoré Salon, Paris, 1968, Tome II, p. 174.
9. Gaston Paris, "Souvenir sur Alexandre Bida", *Gazette des Beaux-Arts*, 1895, tome I, p. 337 sq.
10. *Lettres de Van Gogh à Emile Bernard*, éd. Emile Bernard, Paris, Ambroise Vollard, 1911, pp. 29-32.
11. Paul Valéry, *Les regards sur le monde actuel, œuvres complètes*, Paris, Gallimard, tome II, p. 914 sq.



Figure 1. Jean-Antoine Gros, *La Bataille d'Aboukir*, 578x698cm, 1806, Musée de Versailles.



Figure 3. Eugène Fromentin, *Laghouat, 20 juin 9 heures*, 18x25.5cm, ca. 1853 (esquisse faite sur place).



Figure 2. Horace Vernet, *La Prise de Smala d'Abd-el-Kader*, 800x2800cm, 1845, Palais des Versailles (sans visite).



Figure 4. Eugène Fromentin, *Le Pays de la soif*, 103x143.2cm, ca. 1869 (version idéalisée d'une scène de désert).



Figure 5. Jean-Léon Gérôme, *Marché d'esclaves*, 83.8x63.5cm, 1866.



Figure 7. Etienne Dinet, *Combat autour d'un sou*, 67.7x78.3cm, 1889.



Figure 6. Henri Regnault, *L'Exécution sans jugement sous les rois maures de Grenade*, 302x146cm, 1870, Musée d'Orsay.



Figure 8. Emile Bernard, *Femmes au bord du Nil*, 200x300cm, 1900.

Goethe's 'Orientalism'

Hendrik Birus
(Universität München)

Goethe's *West-östlicher Divan* (*West-Eastern Divan*) remains something of a mystery. Since its publication in 1819, scholars of German literature have been able to identify most of the biographical and textual sources of this "most difficult subject of modern German literature."¹ Yet the main text of the Hamburg edition,² the most widely used edition since the Second World War, ignores the fact, for instance, that the book begins with an Arab title in Ottoman calligraphy³ and ends with a German-Arab dedication and a Persian-German final epigram.⁴ Even if the concluding dedication to Silvestre de Sacy, the most famous European Orientalist of the time, allowed Goethe to escape the dilemma of choosing between his hostile informants, Hammer-Purgstall and Diez,⁵ it is still not clear what the dedication means for the work as a whole. Moreover, no one has seriously considered why Goethe called himself not only a "poet" and the "author of the poems," but a "traveller" and a "tradesman" (127) as well, or why he gave room to the suspicion that "he himself might be a Muslim" (268).

From a comparative point of view, such supposedly marginal notes may prove to be of major importance. A key to the contribution they make to Goethe's *West-Eastern Divan* may be found in *Orientalism*⁶ by Edward W. Said. Until now, Said's book has rarely been read or discussed in Germany. But situated as it is between discourse analysis and criticism of ideology, it has aroused renewed international interest as an exponent of 'New Historicism', comparable to works by S. Greenblatt and J. Dollimore. Drawing on the work of Michel Foucault, Said understands Orientalism—in its academic as well as imaginative and institutional varieties—as "a mode of discourse with supporting