

ROXANA MONAH*

L'ORIENT (DÉ)FIGURÉ : LES PEINTRES FRANÇAIS DU XIX^e SIÈCLE DEVANT LA VILLE ARABE**

L'interférence de la peinture et de la littérature a été l'une des prémisses de la constitution et du développement de l'orientalisme, mouvement artistique et de pensée qui se profile avec force en France au lendemain de la Campagne d'Égypte et qui expire lentement vers la fin du siècle. L'engouement pour la matière orientale est lié en grande mesure aux aléas de la vie politique et aux progrès techniques : si la Campagne d'Égypte fait tourner les yeux des Français vers l'Afrique, leur intérêt se nourrit sur les terres de la Grèce qui rêve de se libérer de l'occupation ottomane, et prend un nouvel essor après la prise d'Alger, en 1830. Si à l'occasion de l'ouverture du canal de Suez en 1869 l'inspiration semble tarir et l'orientalisme tomber en disgrâce en tant que mouvement artistique, le rêve oriental connaîtra un renouveau au XX^e siècle, grâce à des artistes comme Matisse, Klee ou Kandinsky, qui interprètent les données du voyage en Orient dans un langage plastique nouveau.

Pendant les trois premières décennies du XIX^e siècle, assez peu nombreux sont les peintres et les écrivains qui tentent l'aventure d'un voyage en Orient ; pourtant ceux qui subissent la fascination de ces terres à la fois lointaines (par les distances, les dangers de l'expédition, la langue) et proches (par les nouvelles qui en parviennent, par les souvenirs scolaires qu'elles raniment) sont beaucoup plus nombreux. S'ils partent, c'est d'habitude comme membres de missions scientifiques ou diplomatiques ; s'ils ne partent pas, c'est l'Orient qui vient vers eux par ses représentants (souvent réfugiés des zones sanglantes) ou par les objets (costumes, bijoux) qu'on en rapporte, mais aussi, et surtout, par les relations (scientifiques ou littéraires) des voyageurs.

On a donc affaire tout d'abord à un orientalisme « made in France », qui tire son inspiration de ces sources secondes, suivi d'un orientalisme inspiré par la découverte sur place de contrées peu connues jusqu'alors. Dans un texte de 1876 où il s'apprête à dresser la pierre tombale de ce courant « qui a vécu », le critique d'art Jules-Antoine Castagnary n'hésite pas à ironiser sur cet Orient fantasmé et l'engouement qu'il suscite, renvoyant à ses deux représentants les plus notables, l'un peintre, l'autre écrivain : Eugène Delacroix et Victor Hugo.

* Doctorante, Faculté des Lettres, Université « Alexandru Ioan Cuza », Iași.

** Etude réalisée dans le cadre du projet « MINERVA – Coopération pour la carrière d'élite dans la recherche doctorale et postdoctorale », code contrat: POSDRU/159/1.5/S/137832, projet cofinancé par le Fond Social Européen dans le cadre du Programme Opérationnel Sectoriel pour le Développement des Ressources Humaines 2007-2013.

Dans les conversations, il ne fut plus question que de Missolonghi, de Scio, de Stamboul et du grand Canaris. La jeunesse fut entraînée. Tout le monde se mit à faire de l'Orient d'intuition, sans l'avoir vu, sans le connaître. Delacroix, dans son atelier de la rue de Grenelle-Saint-Germain, peignit l'épisode enflammé du massacre de Scio (1824) ; Victor Hugo, en se promenant dans la pépinière du Luxembourg, rima les *Orientales* (1827)¹.

C'est surtout à partir des années 1830 que cet orientalisme des Parisiens, à dominante romantique et philhellène, commence à être remplacé par celui des voyageurs, car le voyage, grâce aux développements techniques et aux évolutions politiques, devient plus aisé et l'appel de l'Orient se fait plus fort, surtout suite à la prise d'Alger. On assiste à ce moment-là à un déplacement de l'intérêt du public des territoires grecs et turcs vers un Nord de l'Afrique de plus en plus francisé : la présence militaire et administrative française facilite l'accès et l'installation des plus hardis, tandis que la nouveauté des contrées alimente leur intérêt.

Les premiers artistes et écrivains partis, souvent en tant que membres des missions diplomatiques, militaires et scientifiques, l'émulation s'ensuit et les artistes, au nom du « j'ai vu » rendu possible par l'expérience personnelle et non-médiée de l'Orient prétendent en donner une représentation authentique. Nombreux sont ceux qui prennent la plume pour enregistrer leurs expériences de voyage : voyage et écriture sont intimement liés, car l'écriture devient d'une part un instrument d'enregistrement des faits et des sensations (le plus souvent notes qui côtoient les dessins, les croquis faits lors du déplacement), et d'autre part un relais – par le biais des lettres – entre le voyageur et ceux qui ne sont pas de l'aventure. Le passage de cet usage instrumental et personnel de l'écriture vers un usage littéraire est plutôt aisé car, d'une part, la forme primitive des récits est à portée de main, et d'autre part l'intérêt du public pour les récits de voyage et pour l'Orient ne cesse de s'agrandir, comme le montre le nombre croissant de revues spécialisées ou qui accordent une large place aux relations de voyage. Chez certains peintres, comme Eugène Delacroix, Eugène Fromentin ou Gustave Guillaumet, la littérature prend le relais de la pratique picturale car elle leur permet d'exprimer parfois ce que passe plus difficilement par les lignes et les couleurs. Si pour Delacroix ou Guillaumet la pratique littéraire reste secondaire, Fromentin, encouragé par le succès de ses récits algériens, lui accorde une place de plus en plus importante, devenant le peintre-écrivain par excellence.

Ainsi, Eugène Delacroix, dont le *Massacre de Scio* avait fait événement au Salon de 1824, et qui caressait dans sa jeunesse le rêve d'installer, à peu de frais, son atelier en Egypte, s'embarque pour le Maroc en 1832, à peine deux ans après la prise d'Alger, en tant que membre de la mission diplomatique du comte de Mornay. Il y fera, selon Michèle Hannoosh, « l'expérience bouleversante de voir différemment, de constater qu'il avait vu, jusque-là par les yeux des autres² ». Il contribue ainsi à la transition de la peinture orientaliste romantique, réalisée surtout à partir des bribes de la civilisation orientale qui arrivaient en France, à l'orientalisme des voyageurs, plus attentif à la réalité des lieux vus et vécus. Dans les années 1840, il commence à écrire ses *Souvenirs d'un voyage dans le Maroc*, texte qu'il abandonne et qui ne sera publié que plus de cent ans après sa mort, en 1999, à partir de plusieurs manuscrits.

Si au moment du voyage Delacroix est déjà un peintre connu et reconnu, ayant marqué la manière de voir l'Orient, ce n'est pas le cas de l'autre Eugène, Fromentin, ni

¹ Jules-Antoine Castagnary, *Salons (1857-1870)*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1892, p. 248.

² Michèle Hannoosh dans la préface d'Eugène Delacroix, *Journal*, édition de Michèle Hannoosh, Paris, José Corti, 2009.

de Gustave Guillaumet, qui font le voyage en Afrique lorsqu'ils sont encore des peintres en herbe, et dont les voyages sont plutôt les fruits du hasard, mais qui mettront de manière définitive l'empreinte sur leur œuvre. Après un demi-échec au prix de Rome de 1862, Guillaumet part en Italie avec un ami, mais le mauvais temps les détermine à changer de destination et d'abandonner le rêve italien pour l'Algérie. Fromentin décide à son tour de partir en Algérie suite à l'insistance de ses amis. Il va en Algérie avec le sentiment que son court séjour lui donnera les moyens de devenir peintre. En vérité, il le deviendra, il deviendra pour beaucoup l'orientaliste par excellence, celui qui ne saura jamais se défaire de cette étiquette, étiquette qui, au bout d'un moment, commence à lui peser. Mais l'époque des voyages (il en fera trois) est marquée par l'espoir que « Malgré Marilhat et Decamps, l'Orient reste à faire ». De retour en France il publie deux récits de voyage (*Un été dans le Sahara* et *Une année dans le Sahel*) qui connaissent un succès remarquable et qui cimentent sa carrière de peintre, car il sait comme aucun autre à se faire connaître en tant que peintre à travers ses écrits.

La carrière de Gustave Guillaumet se trouve elle aussi complètement sous l'influence des voyages (onze au total) qu'il a effectués en Algérie et qui lui ont valu la renommée de peintre orientaliste et lui ont offert l'occasion de publier quelques textes dans la Nouvelle Revue, textes repris dans un recueil publié après sa mort, mais selon ses propres projets : *Tableaux algériens*.

Le XIX^e siècle représente une plaque tournante pour la présence de la ville dans la littérature et la peinture : son rôle s'accroît durablement suite aux mutations déterminées dans la société occidentale par le processus d'industrialisation. Les écrivains et les artistes commencent à accorder une attention spéciale à cette ville qui change sous leurs yeux et qui change également la vie de ses habitants. Ceci entraîne forcément des modifications dans le type de littérature pratiquée. La ville cesse d'être une simple toile de fond, un décor, elle devient protagoniste : les *Tableaux parisiens* de Baudelaire – remarque Françoise Chenet-Faugeras³ – font événement dans ce sens, tandis que la fin du siècle enregistre avec *Bruges-la-morte* de Rodenbach (1892) la première occurrence de l'expression *paysage urbain*. Si les mutations que connaissent les grandes villes européennes – notamment Paris, qui devient, selon l'expression de Walter Benjamin, la capitale du XIX^e siècle – laissent leurs traces dans la littérature, il y a également un transfert d'image de la ville littéraire et/ou picturale, voire photographique, vers la ville réelle : on vit la ville, on la connaît et on l'expérimente à travers ses représentations, présentes et passées : « on ne voit peut-être la ville *réelle* contemporaine qu'à travers la description littéraire d'états passés de la ville⁴ ».

Les villes prennent leur place naturellement dans les récits de voyage, où elles peuvent être le but du déplacement, ou bien des étapes de l'itinéraire, mais leur découverte représente toujours un moment fort dans la confrontation avec l'altérité, humaine et urbaine. Surtout dans les récits de voyage en Orient la ville est, par excellence, un lieu de la confrontation de ces deux civilisations qui s'y voient mises en présence, l'une conquérante – la civilisation européenne – l'autre en retrait, la civilisation orientale. La ville représente un point névralgique, car, de par sa position stratégique en tant que siège de l'autorité politique, militaire mais aussi culturelle, c'est elle qui se fait envahir, voire détruire, la première, dans sa matérialité comme dans son esprit. Dans les territoires qui entrent sous l'influence européenne, on assiste ainsi tout

³ *L'invention du paysage urbain*, in « Romantisme », 1994, no 83, p. 27.

⁴ Philippe Hamon, *Voir la ville*, in « Romantisme », 1994, no 83, p. 5.

au long du siècle à un processus plus ou moins rapide et intense d'altération des villes arabes qui deviennent des villes coloniales.

Les récits des peintres français témoignent souvent de cette destruction qui soulève chez le voyageur lettré du XIX^e siècle des questions à la fois esthétiques et éthiques. Les voyages des Européens lettrés, dont l'intérêt pour l'Orient se nourrit de lectures et d'images, sont autant de quêtes des faces cachées et/ou perdues des espaces qu'ils expérimentent après les avoir parcourus par procuration grâce à la littérature, souvent savante et d'exploration, et à la peinture. La réalité de ces villes ne correspond pas à l'image qu'on s'en fait d'avance et les villes coloniales « réinscrivent les limites conceptuelles du colonisateur, incapable de cartographier réellement la cité qu'il tente de s'approprier en raison de sa dimension cachée, invisible – laquelle peut se perdre dans les méandres de l'histoire, oubliée ou refoulée, et dont le plus souvent seules les traces sont encore visibles, saisissables, palpables »⁵. Pour les voyageurs européens les villes maghrébines sont à la fois un terrain presque vierge et un feuilleté de souvenirs : les descriptions littéraires manquent presque complètement, ou sont de date trop récente (et relèvent de la littérature à visée informative) pour avoir pu donner naissance à une image mythique de la ville arabe maghrébine. Pourtant, les voyageurs semblent ressentir le besoin de trouver dans ce Maghreb encore peu connu un repère urbain, à l'exemple des repères mythiques comme Paris, Rome, Jérusalem ou Constantinople. La ville qui suscite le plus d'intérêt de la part des Français, la première à être découverte et la plus accessible, est Alger, dont la prise marque le commencement de la colonisation française dans le Nord de l'Afrique. A partir de là semble se construire le mythe d'Alger, *Alger la blanche*, comme le rappelle Fromentin à plus d'une reprise, la ville qui avait été pour les turcs *Alger la guerrière*, selon le témoignage de l'un de ses premiers chroniqueurs, Renaudot⁶. On trouve ainsi dans les récits de voyage les premiers éléments d'une tentative de bâtir un mythe de la ville arabe. Le meilleur exemple en est peut-être la description que propose Fromentin au début d'*Une année dans le Sahel* :

Quelle ville, mon cher ami ! Les Arabes l'appelaient *El-Bahadja, la blanche*, et comme elle est encore la bien nommée ! A vrai dire, elle est *déshonorée*, puisqu'elle est française. L'enceinte hautaine de ses remparts turcs, *cette vieille ceinture ardente et brunie, est brisée partout*, et déjà ne la contient plus tout entière ; la haute ville a perdu ses minarets, et peut-être y pourrait-on compter quelques toitures. [...] N'importe, Alger *demeure toujours la capitale et la vraie reine* des Moghrebins. Elle a toujours sa casbah pour couronne, avec un cyprès, dernier vestige apparent des jardins du dey Hussein ; un maigre cyprès, pointant dans le ciel comme un fil sombre, mais qui, de loin, ressemble à une *aigrette sur un turban*. Quoi qu'on fasse, elle est encore, et pour longtemps, j'espère, El-Bahadja, c'est-à-dire la plus blanche ville peut-être de tout l'Orient. Et quand le soleil se lève pour l'éclairer, quand elle s'*illumine et se colore à ce rayon vermeil qui tous les matins lui vient de la Mecque*, on la croirait sortie de la veille d'un *immense bloc de marbre blanc*, veiné de rose. La ville est flanquée de ses deux forts, le fort Bab-Azoun, qui ne l'a pas défendue, et le fort de l'empereur, Bordji-Moulaye-Hassan, qui l'a fait prendre⁷.

⁵ (In)visibles cités coloniales. *Stratégies de domination et de résistance de la fin du XIX^e siècle à nos jours*, sous la direction d'Aurélié Choné, Catherine Repussard et Laurence Granchamp, Orizons, 2014, p. 16.

⁶ M. Renaudot, *Alger, Tableau du Royaume, de la ville d'Alger et de ses environs. Etat de son commerce, de ses forces de terre et de mer, description des mœurs et des usages du pays*, Paris, Imprimerie et fonderie de Fain, 1830.

⁷ Eugène Fromentin, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1984, p. 192.

Fromentin sélectionne quelques éléments d'un mythe en train de se forger, et qu'il n'hésitera pas à reprendre à d'autres occasions, pour d'autres villes arabes : la ville-femme avilie par l'intervention des Européens (symbolisée par les toitures qui commencent à prendre la place des minarets), mais qui garde des vestiges de sa splendeur passée. Ces vestiges relèvent à la fois du patrimoine bâti et de la nature. Alger semble devenir le centre du monde maghrébin, en dialogue avec la ville symbole du monde musulman, La Mecque.

Même si suite à la colonisation et aux relations diplomatiques qui s'instaurent entre les Européens et les cités arabes, le Maghreb devient de plus en plus facile d'accès, il reste un monde qui ne se laisse pas facilement dévoiler. Le voyageur occidental ne sera jamais intégré, accepté par la ville arabe – une ville qui signifie, en plus d'une construction matérielle, de son architecture, une communauté régie par un certain esprit. Il gardera toujours une position extérieure : devant la ville, jamais dedans. Le peintre, plus que d'autres voyageurs, se retrouve devant la ville comme devant une toile. Ce « devant la toile » peut être compris dans deux sens complémentaires : devant la toile peinte, en tant que spectateur, portant un regard chargé d'attention esthétique, ou bien devant la toile à peindre en tant que créateur, artiste, portant un regard chargé d'intention esthétique. Devant le spectacle arabe, les peintres occupent ces deux postures à la fois : ils sont des spectateurs, mais spectateurs qui essaient de s'emparer des informations visuelles envoyées par l'environnement – urbain dans ce cas-ci – afin de les recomposer, de les adapter à l'esprit occidental, afin de les faire entrer dans les schémas de l'art moderne dans des toiles peintes à l'attention du spectateur occidental. Et cette tentative a quelque chose d'une gageure, car l'Orient semble se dérober, et le voyageur doit se contenter d'apparences. Eugène Fromentin essaiera de faire de nécessité vertu et de conjurer à sa manière cette impossibilité d'accéder à la substance : pour lui, trop pénétrer dans la ville arabe, surtout dans le rapport avec les femmes, relève d'une erreur esthétique : « Décrire un appartement de femmes ou peindre les cérémonies du culte arabe, est à mon avis plus grave qu'une fraude : *c'est commettre, sous le rapport de l'art, une erreur de point de vue* »⁸.

La confrontation avec la ville arabe soulève la question du point de vue et de la distance juste – cette distance que requiert tout tableau afin de se montrer sous le meilleur jour, afin de laisser percevoir l'intention inscrite dans la combinaison des formes et des couleurs. Quelle serait cette distance juste par rapport à la ville arabe ? Elle semble devoir être, au moins pour quelqu'un peu habitué au monde arabe et à son esprit, assez grande. De loin, de la mer, d'en haut, la ville arabe se montre comme un ensemble composé qui fait pâlir les villes européennes. La découverte d'une ville arabe se fait généralement en ménageant la surprise, sous le mode de la révélation. Nombreux sont les auteurs qui choisissent de mettre en exergue dans un premier temps une vue panoramique qui fait ressortir l'unité de la ville. Mais une fois cette distance « juste » franchie, dans un mouvement similaire à celui du spectateur qui s'approche trop d'une toile, le paysage se défait, les détails que la distance gommait font irruption et saisissent le regard, laissant voir des ruines peu spectaculaires et peu à même de contenter le goût des voyageurs européens.

L'une des premières descriptions d'Alger, réalisée déjà en 1830 par Renaudot, officier de la garde du Consul de France à Alger, dans un texte qui n'a pas d'ambitions littéraires, mais plutôt informatives, montre la fortune littéraire de la vue de la ville depuis une certaine distance, qui permet à l'œil d'embrasser l'ensemble :

⁸ *Ibidem*, p. 176.

Lorsque le vaisseau qui me portait parut en face d'Alger, je fus frappé du *spectacle* qu'offre cette ville, dont les maisons *blanchies* s'élèvent en *amphithéâtre au fond d'une baie demi circulaire*. Les hauteurs environnantes, sur lesquelles la ville est *étagée*, et qui paraissent en beaucoup d'endroits *se rattacher aux maisons*, les nombreux vergers plantés de vignes, d'oliviers et d'orangers, dont elle est entourée, forment un *tableau* qui, *vu de mer*, ne manque ni d'*agrément* ni même de *majesté*. Je restai quelque temps sur le pont en *admiration*. Enfin, je descendis à terre, j'entrai dans la ville et *l'illusion dont j'avais joui se dissipa* tout entière en traversant des rues étroites et sombres, sales et tortueuses, où l'on respire difficilement et dans la plupart desquelles deux personnes auraient peine à marcher de front⁹.

Ce passage pose déjà les repères qui reviendront dans la plupart des descriptions d'Alger depuis la mer, ou bien d'autres villes portuaires arabes, comme le Tanger de Delacroix : ville blanche construite en amphithéâtre, tableau majestueux etc. Mais la splendeur du paysage se défait dès qu'on pénètre dans la ville et qu'on découvre son altérité urbanistique. Pour Renaudot le choc sera plus grand que pour les peintres-voyageurs : même la blancheur des maisons, élément qui donne le cachet de la ville, devient, de près, dérangement pour le regard de l'Européen qui la trouve trop monotone.

Pour rendre compte de ces deux hypostases du paysage, la distinction entre *paysage de ville* et *paysage urbain*, proposée par Marcel Roncayolo et Françoise Chenet-Faugeras¹⁰, peut fournir des pistes d'analyse intéressantes. Selon Roncayolo, le paysage de ville se construit à travers « une vision globale de la ville et dépendrait, comme limite, de la forme d'ensemble, visible, soulignée par un périmètre de l'objet¹¹ », tandis que le paysage urbain, dont l'avènement est plus tardif dans l'histoire et représente une manifestation de la modernité porteuse d'industrialisation et d'urbanisation, se définit par la vision partielle qu'il offre, vision nécessairement fragmentée et limitée, qui se baserait sur une multiplicité de points de vue. Le paysage urbain correspondrait, selon Roncayolo à la ville, « fragmentée et éclatée d'aujourd'hui » et ne serait « en quelque sorte qu'un résidu, un démembrement du paysage de ville¹² ».

En général, les premiers paysages proposés par les peintres-voyageurs correspondent à ces paysages de ville qui donnent l'illusion de la totalité ; lors d'un voyage il s'agit tout naturellement du premier contact avec la ville. Dans ce sens le paysage de ville semble se décliner sous trois formes principales: il y a tout d'abord le paysage vu depuis la mer, il y a ensuite le paysage qui se déploie devant le spectateur qui se trouve à un point privilégié en dehors de la ville et enfin le paysage depuis un point élevé situé au cœur même de la ville.

C'est cette unité du paysage que met en exergue Delacroix à l'heure de parler de la vue de Tanger depuis le bateau qui le mène au Maroc. L'apparition de la ville devant les voyageurs impatients est presque toujours préparée et en même temps retardée pour attirer l'attention du lecteur sur le fait qu'il se trouve devant un moment clé du texte. Ainsi, Delacroix entrevoit Tanger tout d'abord à travers le brouillard du matin, ensuite, la ville se précise grâce à l'action du soleil qui dissipe le brouillard :

Le soleil nous montra enfin le terme de notre traversée. Nous vîmes Tanger et sa casba placée comme en vedette au-dessus du port. De longues courtines crénelées en descendent

⁹ M. Renaudot, *op. cit.*, p. 10.

¹⁰ Pascal Sanson (dir.), *Le Paysage urbain. Représentations, Significations, Communication*, Paris, L'Harmattan, coll. Eidos, 2007.

¹¹ *Ibidem*, entretien avec Marcel Roncayolo, p. 15.

¹² *Ibidem*, p. 20.

jusqu'à la ville qui est resserrée dans une petite vallée qui s'étend et se relève un peu en partant du bord de la mer¹³.

La vue de Tanger depuis la mer donne au peintre l'occasion de procéder à une comparaison avec les villes portuaires européennes. La ville arabe – et le narrateur prend garde d'élargir l'analogie avec d'autres villes qu'il avait visitées lors de son voyage africain, parmi lesquelles Alger ou Oran – se caractérise par l'unité de forme et de couleur :

L'aspect d'une ville mauresque a quelque chose de charmant. Elle n'est pas hérissée, comme les nôtres, d'affreux toits pointus comme autant de menaces vers le ciel, et les murs n'en sont point criblés de fenêtres et de lucarnes qui à une certaine distance n'offrent à l'œil que de la confusion. Arrivez par mer devant Brest, Fécamps, Le Havre, ou tout autre port d'Europe, vous apercevrez confusément un tas de maisons grisâtres dans lequel l'œil ne distingue aucune forme. Les villes mauresques, au contraire sont entourées de hautes murailles qui en dessinent l'assiette et n'offre point à l'œil ces faubourgs et ces constructions misérables attenantes à la ville même qui empêche d'en saisir l'ensemble et de voir jusqu'où elle s'étend¹⁴.

Les mots clés de la description-synthèse de la ville portuaire arabe se trouvent dans le dictionnaire de la peinture : forme (simple et carrée), équilibre, couleur (blanc vif des bâtiments sur le vert ou le doré de la campagne, couleurs vives des étendards sur le blanc des maisons). Dans cette description le peintre semble se donner la tâche d'analyser la capacité de la ville de devenir paysage, paysage de ville évidemment sous le signe du panorama ou de la *veduta*.

C'est un paysage de ville intéressant par l'extrême simplification qu'offre le début d'*Une année dans le Sahel* : depuis le bateau qui le mène à Alger, le narrateur donne la formule la plus synthétique, presque abstraite, du paysage de ville : Alger devient « un triangle blanchâtre sur des plateaux verts » et le narrateur la « reconnaît » d'après son parfum. Il ne s'agit pas en fait ici d'un premier contact avec la ville, mais de reconnaissance d'une ville qu'il a déjà connue. Il s'agit de revoir et non plus de voir, revoir équivaut à voir la ville avec les yeux de maintenant et les souvenir d'autrefois, ce qui favorise la mélancolie, « sentiment moderne par excellence »¹⁵. Le narrateur semble passer à côté de l'occasion de donner une description développée de la ville qui le charme ; cette description, il la fera plus tard, mais en changeant le point de vue, en choisissant un point de vue plus personnel, la maison-observatoire dans laquelle il s'installe, à Mustapha d'Alger. Depuis ce point fixe le peintre peut surveiller, à tout moment de la journée et observer tous les changements liés au passage du temps, l'environnement dans lequel s'inscrit la ville :

Alger se montre à l'autre extrémité du demi-cercle, au couchant, déployé de profil et descendant par échelons les degrés escarpés de sa haute colline. En avant, s'étendent les faubourgs, qu'heureusement je ne vois pas d'ici. Les bâtiments de la marine, jolie ligne architecturale animée de couleurs vives se reflètent avec des miroitements infinis dans des eaux du bleu le plus tendre, et je puis dire que je ne perds pas un seul trait regrettable de cette silhouette exquise¹⁶.

¹³ Eugène Delacroix, *Souvenirs d'un voyage dans le Maroc*, édition de Laure Beaumont-Maillet, Barthélémy Jobert et Sophie Join-Lambert, Paris, Gallimard, Art et artistes, 1999, p. 94.

¹⁴ *Ibidem*, p. 95.

¹⁵ Lombardo Patrizia, *Cities, Words and Images from Poe to Scorsese*, Palgrave Macmillan, 2003, p. 47.

¹⁶ Eugène Fromentin, *op. cit.*, p. 192.

Les récits de Fromentin offrent le nombre le plus important de paysages de ville, car le narrateur fait des promenades depuis Alger jusque dans des villes du Sahara. Le voyageur aime les moments où les villes – que ce soit Ain-Madhy, El-Aghouat ou Tadjemout – surgissent sur son chemin. C'est toujours une révélation, et il semble toujours découvrir les villes au bon moment, celui qui met en exergue leur splendeur et leur caractère. Il y a toujours, dans ce premier contact par le biais du genre de la *veduta*, une correspondance entre les attentes forgées lors de la rêverie sur la carte, ou sur les noms, et la réalité. Ainsi, le narrateur arrive à El-Aghouat, ville du désert, à midi, l'heure où l'ombre s'évanouit, comme il l'avait désiré, mais il ne se rend compte de cette heureuse coïncidence qu'après avoir eu « le temps de s'affermir un peu l'âme afin d'embrasser tout ce tableau d'un coup d'œil sûr, qui demeurât fidèle, et de s'en emparer pour toujours¹⁷ ». Se dirigeant vers Tadjemout, dans sa route à Ain-Madhy, le peintre saisit le moment où la distance entre l'observateur et la ville est optimale et lui fait découvrir un panorama caractérisé par une « monochromie sérieuse » et des lignes élégantes (« Je ne connais pas de village arabe qui se présente avec plus de correction ni dans des conditions de panorama plus heureuses que Tadjemout, quand on l'approche en venant d'El-Aghouat¹⁸»). Tableau d'un moment car en s'approchant le panorama disparaît, pour laisser la place à une réalité qui n'a plus rien d'artistique, qui ne fait plus « paysage » :

A mesure que nous approchions, tournant les jardins pour entrer par l'est, l'aspect de Tadjemout changeait, les montagnes s'abaissaient derrière la ville, et tout ce tableau oriental se décomposant de lui-même, il ne resta plus, quand nous fûmes tout près, qu'une pauvre ville, mise en ruine par le siège, brûlée, aride, abandonnée, et que la solitude du désert semblait avoir envahie¹⁹.

Lorsqu'il s'agit de choisir soi-même son point d'observation, le peintre s'oriente, en général, pour ses heures de travail et d'observation, vers des lieux élevés, qui permettent au regard de porter loin :

Dès le soir, je me suis hissé sur la terrasse pour assister au coucher du soleil [...] de ce point élevé, et en me tournant de manière à regarder le nord, j'avais à mes pieds la place, avec la maison du commandant en face de moi, la fontaine et le lavoir ; par-dessus se déployait l'oasis²⁰.

C'est sur les hauteurs, le plus souvent au pied de la tour de l'Est, en face de cet énorme horizon libre de toutes parts, sans obstacles pour la vue, dominant tout, de l'est à l'ouest, du sud au nord, montagnes, ville, oasis et désert, que je passe mes meilleures heures, celles qui seront un jour pour moi les plus regrettables²¹.

Dans tous ces exemples sort en évidence l'insistance sur la position dans l'espace (les notations sont précises) du peintre, tout comme sur la manière dont il oriente son regard pour obtenir la meilleure perspective. Ce regard qui porte loin permet d'effacer les détails qui peuvent jurer dans l'ensemble, imprime souvent de la grandeur, offrant même les conditions pour la création de paysages héroïques.

¹⁷ *Ibidem*, p. 76.

¹⁸ *Ibidem*, p. 156.

¹⁹ *Ibidem*, 157.

²⁰ *Ibidem*, p. 83.

²¹ *Ibidem*, p. 224.

Lorsque la distance est franchie, les détails qu'elle estompait et qui pouvaient jurer avec ces images idéalisées, ces visions – comme les nomme Fromentin – refont surface, le tableau se défait pour laisser la place à une réalité parfois difficile à accepter : les villes arabes sont délabrées, l'architecture, très simple, peut désemparer le voyageur qui rêvait d'une image haute en couleurs. C'est le cas du Tanger de Delacroix comme du Tadgemout de Fromentin. Il revient au voyageur de palier la déception en modifiant son horizon d'attente. Il y a tout un travail à mener dans ce sens, travail qui suppose une modification de certains schémas artistiques qui ont modelé la vision du spectateur. Alain Roger essaie d'expliquer ce phénomène par la théorie de l'artialisation. Sans la médiation des lectures et de l'art, faute d'une schématisation artistique, le voyageur – ou, dans un sens plus large, toute personne confrontée à un espace nouveau, à une culture différente de la sienne – serait condamné à la difficulté de saisir un monde foncièrement autre, voire à la cécité, considère le promoteur de cette théorie²². Selon l'auteur du *Court traité du paysage*, toute expérience, qu'elle soit ou non esthétique, est « médiatisée, informée par des formes culturelles, modelée par des modèles artistiques »²³. Ce besoin de modèles à projeter sur une réalité étrangère se fait ressentir d'autant plus lorsque l'on perd les repères culturels auxquels l'on est habitué. Le voyage se donne ainsi comme un processus, plus ou moins conscient et intentionné, de confrontation du monde qu'on regarde avec un modèle artistique préalable ; il s'agit d'un va-et-vient entre l'acquis (ce que l'on sait d'avance) et le vécu (ce que l'on apprend sur place). L'artialisation suppose un changement de qualité de l'objet (naturel) sur lequel elle opère : ainsi le *paysage* est, selon Alain Roger, le résultat de la projection d'un schème artistique sur le *pays*, qui représente « le degré zéro du paysage »²⁴.

L'artialisation du paysage revêt deux formes : il y a d'une part l'artialisation *in situ* – dont la forme canonique est le jardin – qui suppose une intervention effective sur le *pays*, qui vise à en modifier les données physiques afin de le rendre compatible avec le modèle artistique, une mise en ordre de la nature selon un schème pictural ; d'autre part il y a l'artialisation *in visu*, qui n'a besoin que d'un schème artistique et du relais du regard. C'est ce deuxième type d'artialisation qui travaille le regard des peintres-voyageurs. La posture d'énonciation adoptée par les narrateurs, à savoir celle de peintre, accroît l'intérêt de l'artialisation dans les récits mentionnés.

Dans sa recherche du caractère archaïque, non perverti du monde oriental, l'Européen lettré court le risque de se sentir « dépaysagé » lorsque, contre toute attente, contre le schème adopté et considéré comme adéquat, il se heurte à une réalité autre que celle qu'il avait imaginée. Au désespoir des voyageurs assoiffés d'Orient, celui-ci « meurt parce qu'il s'offre. A peine rencontré, il s'échappe déjà »²⁵. Sous l'influence de la civilisation européenne qui s'y infiltre, les territoires maghrébins changent d'aspect, s'occidentalisent, perdent le cachet qui faisait leur charme. Les trois narrateurs reviennent à quelques reprises sur la dégradation de l'Orient, bien que Fromentin et Guillaumet semblent accepter ce mal esthétique. L'imposition du pouvoir politique français et l'installation des colons français et européens a comme conséquence une transformation du paysage : le schéma européen s'impose notamment dans l'organi-

²² Alain Roger développe cette théorie notamment dans *Nus et paysages*, Aubier, 1978 et *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.

²³ Alain Roger, *Barbarus hic ego. Essai sur le dépaysement*, in György Tverdota (dir.), *Ecrire le voyage*, Paris, PSN, 1994, p. 18.

²⁴ Idem, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, p. 18.

²⁵ Christine Peltre, *L'Atelier du voyage*, Paris, Gallimard, 1995, p. 56.

sation de l'espace urbain, menant à une sorte d'artialisation *in situ*, selon le schème dominant en Europe. Il y a une différence fondamentale entre la vision qui s'impose comme effet de la colonisation (l'imposition du modèle culturel européen) et celle des voyageurs cultivés, à la recherche de l'Orient de leurs rêves. Ce sont des changements qui déçoivent les voyageurs qui cherchent l'Autre, même si leur connaissance de l'Autre passe par une imprégnation de modèles culturels forgés toujours sur terre européenne.

Cette dualité occidentalisation-authenticité caractérise l'Alger de Fromentin, où uniquement la haute-ville a gardé sa spécificité africaine, surtout en ce qui concerne l'architecture. Et c'est vers ce vieux Alger que se dirigent les pas du narrateur, qui adopte, pour juger la situation, la posture du peintre qui juge le monde du point de vue pittoresque :

On a donc oublié la haute-ville, et j'y reviens après un long détour. En devenant inutile, elle échappe aux projets qu'on aurait eus à la rendre française, et la voilà sauvée des démolisseurs et des architectes. Le vieux Alger n'est pas détruit ; à considérer les choses au point de vue pittoresque, ce qu'on avait de mieux à faire, c'était de respecter ce dernier monument de l'architecture et de l'existence arabes, le seul peut-être, avec Constantine, qui subsiste en Algérie, non pas intact, mais reconnaissable²⁶.

Le discours du second récit fromentinien se caractérise par une analyse plutôt froide des changements qui affectent le Nord de l'Afrique : Fromentin semble s'abstenir de porter de jugement d'ordre moral sur les changements qui ont lieu, il donne l'impression de les considérer comme inévitables, bien qu'ils puissent être à la source de certaines déceptions et d'une nostalgie qui semble s'accroître au fil du récit. Même lorsque l'europhéanisation ne suppose pas une destruction du monde ancien, elle affecte l'esprit de la ville arabe, car son architecture est en consonance avec les lieux et les mœurs, et les maisons désertées par les autochtones et occupées par les Européens sont vidées de leur signification profonde.

Ce thème du changement sera repris, d'une façon plus imagée, avec la ville de Blidah, qui, suite à la colonisation française, avait vu son paysage – mais aussi ses mœurs – subir des mutations essentielles. La lettre qui lui est consacrée commence sous le signe de la dégradation, de la perte de ce qui avait fait son charme. De la beauté passée de Blidah – elle avait été la ville des roses, des jasmins et des femmes – il ne reste qu'un distique qui l'assimile à une petite rose ; ce distique, qui résumait autrefois son caractère, n'est plus qu'une trace d'une époque expirée. Le présent de la ville est placé sous le signe du grotesque : le narrateur reprend la métaphore de la ville-femme qu'on a déjà évoquée à propos d'Alger et l'assimile à une Mauresque vieillie, convertie à la mode occidentale, dont les vêtements trahissent la dégradation physique, mais aussi celle morale :

Blidah ressemble aujourd'hui, trait pour trait, à une Mauresque que je vois se promener dans la ville, qui a été belle et qui, n'étant plus, s'habille à la française avec un chapeau de mauvais goût, une robe mal faite et des gants fanés ; plus d'ombre dans les rues, plus de cafés ; les trois quarts des maisons détruites et remplacées par des bâtisses européennes ; d'immenses casernes, des rues de colonies ; au lieu de la vie arabe, la vie des camps, la moins mystérieuse des toutes, surtout dans la recherche de ses plaisirs. Ce que la guerre a

²⁶ Eugène Fromentin, *op. cit.*, p. 200.

commencé, la paix l'achève. Le jour où Blidah n'aura plus rien d'arabe, elle redeviendra une très jolie ville ; la nouvelle Blidah fera peut-être oublier l'ancienne le jour où ceux qui la regrettent auront eux-mêmes disparus. [...] Ce qu'il y avait de délicieux dans ce lieu de plaisance étant évanoui, il faut bien se consoler par le spectacle de l'utile. L'avenir effacera le passé, je le répète ; mais surtout il excusera le présent, qui, cela soit dit sans injustice, a besoin d'être excusé²⁷.

La transition de la ville arabe à la ville construite selon le moule européen suppose une mise ensemble d'éléments incompatibles qui rendent méconnaissable la première et la seconde difficile à entrevoir. Le narrateur essaie de reconnaître dans les décombres la beauté passée, mais la nostalgie que celle-ci lui inspire ne l'empêche pas d'accepter l'avenir, auquel il concède, gracieusement, une possible splendeur, qu'il trouve, par contre difficile à imaginer à partir des bribes du présent : « En attendant, j'erre au milieu de la ville informe, ne voyant pas encore ce qu'elle sera, cherchant ce qu'elle a cessé d'être et ne l'imaginant plus qu'avec effort »²⁸.

La Blidah de Fromentin est une ville palimpseste qui rassemble les souvenirs de pierre et les souvenirs du voyageur. On retrouve ce même phénomène chez Guillaumet, qui dès le titre du tableau, qui clôt d'ailleurs de manière symbolique le recueil, *Djézair (Alger)*, suggère, par la mise ensemble des deux termes – la translittération du nom arabe et le nom utilisé par les Français –, la confrontation des deux civilisations. Comme le narrateur fromentinien, celui de Guillaumet revient dans une ville qu'il avait habitée presque vingt ans auparavant et erre déboussolé, « dépayagé » dans un espace où il ne retrouve plus ses repères. Cette distance temporelle, qui relève d'un choix conscient des narrateurs, leur permet de prendre la mesure du désastre : s'ébauche une réflexion sur les ruines, sur la sur la mort d'une ville et ses possibilités de renaître. Il ne s'agit pas des ruines du temps, mais de celles de la guerre, et surtout de la paix. Le paysage de ville devient impossible, la seule modalité qui lui permet d'apparaître est celle du souvenir suscité par la promenade dans la ville fantôme : ce n'est plus un paysage de ville que l'on regarde, mais un paysage de ville qui hante le revenant. Guillaumet propose un paysage à vol d'oiseau, construit de souvenirs et réduit à sa formule essentialisée : ni l'espace qu'offrirait le point de vue, ni la ville qui se déployait au regard du spectateur n'existent plus que dans la mémoire du promeneur : « Mon regard se reporte à la place qu'occupait dans ce vide un petit kiosque en forme de minaret, couronnant avec élégance la maison mauresque. De ce point, l'Alger d'alors, comparable à un immense bloc d'albâtre, échelonnait ses degrés jusqu'à la mer. »²⁹ Le narrateur déambule dans une ville morte, où il essaie de retrouver les traces du monde de jadis, un monde qui fait partie de son propre passé et que vingt ans ont suffi à rendre méconnaissable. Si le paysage de ville n'est plus possible dans ces conditions, la déambulation du narrateur assure les conditions de naissance du paysage urbain, chez Fromentin comme chez Guillaumet.

A partir des écrits de Delacroix, Fromentin et Guillaumet on peut suivre l'évolution de l'image de la ville d'Alger sur quelques décennies. La ville colonisée se caractérise par un développement, chaotique au moins dans un premier temps ; les trois peintres arrivent dans un Alger en plein processus de transformation, processus qu'ils surprennent à des étapes différentes. La ville apparaît comme un corps vivant, et souffrant ; elle est placée sous le signe du grotesque et de la dégradation : dégradation

²⁷ *Ibidem*, p. 263-264.

²⁸ *Ibidem*, p. 264.

²⁹ Gustave Guillaumet, *Tableaux algériens*, Paris, Librairie Plon, 1891, p. 270.

de l'architecture, des habits, mais aussi des mœurs. Ce développement introduit des besoins nouveaux dans la ville orientale, rompt le figement dans le temps, l'immobilité qui fait, selon les voyageurs européens, le caractère de la vie arabe. Ce développement se fonde sur l'urbanisation selon les règles des villes européennes. Selon Bertrand Lévy³⁰, l'urbanisme est avant tout un acte politique, urbaniser, c'est gouverner.

Même si le récit de Delacroix rend compte de son expérience marocaine, le souvenir de sa visite à Alger et des destructions qu'il y a observées, à peine un an et demi après la conquête, le font introduire un passage pamphlet qui avertit sur les répercussions de la systématisation abusive. La tonalité du texte de Delacroix ne laisse aucun doute, il condamne les destructions, au nom de la morale, au nom de l'esthétique mais aussi de l'(in)utilité pratique de ces changements :

J'ai vu en 1832 à Alger [...] les changements les plus bizarres : dans les superbes jardins du dey, les orangers avaient déjà la racine en l'air [...]. On s'empessa surtout à percer partout des fenêtres à notre mode sans s'inquiéter de l'horrible chaleur et le papier peint commençait à s'étaler sur les murs à la place des peintures. [...] La sape et la mine, ces instruments de progrès, ont fait justice des mosquées qui n'étaient bonnes qu'à encombrer la voie publique et on a eu le barbare courage et sous le même prétexte de bouleverser dans les environs des villes les cimetières maures [...]³¹.

L'Alger de Fromentin est celui du milieu du siècle, lorsque la ville basse est déjà francisée et cosmopolite, tandis que la ville haute subsiste presque sans connaître l'intervention des Européens. « La ville est et a toujours un centre, elle possède et exulte une congruence »³², rappelle Alexis Nouss ; la colonisation introduit dans un premier temps une duplication du centre et un remplacement. Il existe au début dans les villes colonisées des zones préservées, marginales pour les colonisateurs, mais qui deviennent centrales pour les voyageurs lettrés, tout en conservant leur centralité pour les indigènes. Entre les deux villes, considère Fromentin, il n'y a d'autres frontières que celles de la défiance et de l'antipathie, frontières plus puissantes que les murs et qui rendent la communication impossible : « La paix est faite en apparence, mais à quel prix ? Durera-t-elle ? et que produira-t-elle ? Grande question qui se débat en Algérie comme ailleurs, partout où l'Occident partage un pouce de territoire avec l'Orient, où le Nord se trouve, par des compétitions fortuites, face à face avec son éternel ennemi le Midi »³³. Les premiers souvenirs algériens de Guillaumet datent des années 1860, tandis que le texte parle d'une visite effectuée vingt ans après, lorsque la ville haute, celle dont parle Fromentin, est en voie de disparition sous l'emprise des colonisateurs.

A cause de ce changement de paradigme urbanistique, on assiste à un processus de muséification de la ville arabe dans ce qui subsiste de ses éléments authentiques. Confronté aux destructions massives, le voyageur se promène dans la ville comme un spectateur dans un musée d'archéologie et d'ethnographie : il se donne la tâche d'accumuler des données, de jouir d'un spectacle qui ne se jouera peut-être plus jamais. Chez Fromentin et Guillaumet, à la différence de Delacroix, la visite de la ville se fait sous le signe du souvenir, et, donc, de la nostalgie. Les deux orientalistes choisissent de

³⁰ Bertrand Lévy, *L'image confisquée. Recherche sur le rôle de l'histoire, de la presse et du discours politique dans la formation de l'image psychologique de la ville*, thèse de 3^{ème} cycle, Paris 8, 1983, p. 14.

³¹ Eugène Delacroix, *op. cit.*, p. 110.

³² Alexis Nouss, *Plaidoyer pour un monde métis*, Textuel, 2005.

³³ Eugène Fromentin, *op. cit.*, p. 198.

ne pas rendre compte du premier contact avec le monde arabe, mais d'un énième. Cela leur permet de mettre en miroir un temps et une ville de jadis – placés sous le signe de l'authenticité – et un présent – sous le signe de la nostalgie, nostalgie de la ville, mais aussi nostalgie de leur propre passé.

THE (DIS)FIGURED ORIENT:
NINETEENTH CENTURY FRENCH PAINTERS FACED WITH THE ARAB CITY
(Summary)

Keywords: travel literature, painters, landscapes, orientalism, Arab city, imaginary.

In the 19th century, the theme of the city becomes more and more important in literature, and travel literature speaks of this growing interest. This paper will set out to analyse the hypostases of the city in travel literature, starting from three case studies, three authors who are first of all painters: Eugène Delacroix, Eugène Fromentin and Gustave Guillaumet. Landscapes or descriptions which concentrate on only one aspect of the city, we will ask ourselves which are the elements retaining the attention of the painters? We will make the distinction between *paysage de ville* and *paysage urbain*, in order to show the place occupied by the Arab city in the European imaginary, this neuralgic point where these two cultures meet and confront to one another. Can we speak about the construction of a myth of the Arab city?