16. THOMPSON

402

À LA RECHERCHE DE LUI-MÊME EN ORIENT: VOYAGER POUR SE DÉFINIR

Pendant le dix-neuvième siècle on a vu s'accroître les relations entre l'ouest et l'est. Beaucoup d'écrivains et de peintres ont été en Orient, pour trouver des stimulations sensorielles et intellectuelles. Ce qu'ils ont découvert était quelque chose de très différent de ce qu'ils connaissaient déjà. Bien qu'étonnés par cette nouvelle réalité et bien qu'essayant de revenir à une réincarnation précise verbale ou visuelle de ce qu'ils avaient vu, leur représentation réflète clairement leur propres personnalités et préoccupations.

Ceci n'est pas aussi surprenant qu'ils ne le paraissent au premier abord. Généralement les voyages permettent aux jeunes de se découvrir; le voyageur s'intéresse autant à son "paysage intérieur" qu'au paysage qui l'entoure. De plus Professeur Gombrich a montré que les peintres ne peuvent qu'ajouter aux schemata dont ils sont déjà maîtres, à l'accumulation d'images visuelles dont ils ont hérité des générations antérieures: l'idée d'un vocabulaire visuel ou verbal entièrement nouveau pour exprimer une expérience complètement neuve est attirante mais pour ainsi dire impossible.

Je vais parler des voyages en Orient de deux peintres, d'Eugène Delacroix et d'Eugène Fromentin, pour examiner très brièvement ce qu'ils ont apporté, en tant que personnalité et conscience artistique, devant la transformation en peinture de leurs rencontres orientales. Les deux partagent plus qu'un prénom et un voyage en Orient: dans le cas de Delacroix une visite au Maroc, et dans le cas de Fromentin trois séjours en sept ans en Algérie. Tous deux étaient très lettrés, avaient beaucoup lu et étaient des écrivains accomplis. Delacroix pendant sa vie n'a publié que quelques essais conventionnels sur d'autres artistes, mais son Journal posthume est un des grands livres de son siècle et un des documents artistiques des plus importants. Fromentin, bien que ses publications soient relativement minces, est mieux connu aujourd'hui en tant qu'écrivain qu'en tant que peintre. Il a écrit un roman célèbre Dominique, une oeuvre classique de la critique d'art, Les Maîtres d'Autrefois, et deux récits de voyages sur l'Algérie

qui complémentent parfaitement sa peinture.

Avant de partir au Maroc en 1832, Delacroix avait déjà montré une prédilection pour des sujets orientaux, partiellement inspirée par son admiration pour Byron, qui avait perdu sa vie à Missolonghi en se battant avec les insurgents grecs contre les Turcs. La seconde peinture de Delacroix pour le Salon, Scènes des Massacres de Scio de 1824, l'année après la mort de Byron, montrait une sympathie pour la cause grecque; et son tableau La Grèce sur les ruines de Missolonghi de 1827 a été interpreté comme un hommage à Byron par George Heard Hamilton. Ces deux oeuvres découlent d'un sens politique qui plus tard engendra La Liberté guidant le Peuple de Delacroix. Toutes deux sont des drames costumés, les costumes étant donné par M. Auguste, l'ami de Delacroix, dessinateur-dilettante et collectionneur. L'inspiration artistique du Massacre venait d'oeuvres essentielles telles que Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa de Gros (qui fut inspiré par la visite de cet artiste en Égypte pendant la campagne Napoléonienne) pour les vaincus, et tout comme l'Officier des Chasseurs à cheval de Géricault pour le vainqueur. La Grèce, pas La Grèce expirante comme elle est souvent mal nommée, est quelque chose d'original, la première d'une suite de personnifications féminines extraordinaires inspirées par des allégories et la littérature - Liberté, Médée, Cléopatre - qui fait partie du côté le plus distinctif de la créativité de Delacroix.

La Mort de Sardanapale s'inspire d'une pièce de Byron sur un potentat oriental, mais la scène de Delacroix ne se passe pas dans la pièce, et les sources du tableau doivent être recherchées dans des histoires anciennes. On y trouve encore un amas d'accessoires qui sont renversées par le mouvement du drame comme un garçon qui porte un plat trop chargé. L'Orient, ou au moins l'idée d'orient que s'en fait Delacroix, l'a inspiré à peindre, comme dit Baudelaire, ((cet Hymne terrible à la douleur)), un catalogue de délices charnels et cruels, un rêve occidental de péché et de sensualité oriental. Ceci est l'expression suprême de la jeunesse romantique de Delacroix, le tableau le plus radical qu'il n'ait jamais peint. On retrouve un fondement baroque dans les spirales de la composition mais c'est

encore plus délirant qu'aucun tableau de Rubens; l'horizontal et le vertical classique sont sacrifiés sans merci, comme les ravissantes esclaves, aux courbes sensuelles. Si Delacroix avait continué aussi intensément il aurait bien pu atteindre l'Expressionisme abstrait avant de mourir. Mais le tableau, en dépit de son sujet oriental , reflète surtout l'artiste lui-même; il a été peint à un âge que nous considérons de toute importance :trente ans. Delacroix ne fut jamais aussi libre par la suite. Sardanapale n'est pas une oeuvre orientale dans le sens profond du terme mais comme certains chef d'oeuvres maniéristes, c'est en dehors du centre de la tradition occidentale de peinture. Quand Delacroix a été au Maroc quatre ans plus tard il avait regagné un équilibre que Sardanapale avait presque renversé.

Mais si la frénésie orientale qu'animait 'Sardanapale' n'était plus là, l'allègement de tonalité , qui avait commencé avec le dos de l'esclave sur le lit de Sardanapale, avançait d'un pas dans une série extraordinaire d'aquarelles. Il est évident que les aquarelles n'ont été peintes qu'en tant qu'aide-mémoires pour des peintures à venir, mais aujourd'hui elles peuvent être appreciées comme des oeuvres d'art en elles-mêmes. Ici l'intercession entre personnalité et la préconception semble minimale. Dans ses notes littéraires sur cette expérience Delacroix se montre moins ouvert et moins original. Non seulement content de décrire simplement les personnages comme ils apparaissent, Delacroix trouve en eux un archétype culturel occidental: l'homme classique. Ceci n'est pas un choix surprenant. Delacroix, bien que classé comme romantique, ne se voyait pas comme un anti-classique. 'Je suis un pur classique' répondit-il à la femme qui le complémentait comme étant le V. Hugo de la peinture. Mais le classicisme de Delacroix, à l'opposé de celui de l'école Davidienne ne s'inspirait pas de découvertes archéologiques - le classicisme de Delacroix était plein de chair et de sang (surtout de sang) et était loin des statues rougies et aux formes emboîtées, qui caractérisaient l'école Davidienne. Ses lettres élaboraient sa notion:

> Les héros de David et compagnie feraient une triste figure avec leurs membres couleur de rose auprès de ces fils du soleil: mais en revanche, le costume antique y est mieux porté. je m'en flatte.

> Imagine, mon ami, ce que c'est de voir couchés au soleil, se promenant dans les rues, raccommodant des savates, des personnages consulaires, des Catons, des Brutus, auxquels il ne manque même pas l'air dédaigneux que devaient avoir les maîtres du monde; ces gens-ci ne possèdent qu'une couverture dans laquelle ils marchent, dorment et sont enterrés, et ils ont l'air aussi satisfaits que Ciceron le devait être de sa chaise curule.

Un deuxième archétype revient dans les écrits de Delacroix: l'homme naturel.

Premièrement dans ses lettres:

> Je plains véritablement à présent les artistes doués de quelqu'imagination qui ne doivent jamais prendre une idée des merveilles de grâce et de beauté de ces natures vierges et sublimes.
>
> Si vous avez quelques mois à perdre un jour, venez en Barberie, vous y verrez le naturel qui est toujours déguisé dans nos contrées.

Et de manière plus emphatique, dans son Journal:

> Ils doivent concevoir difficilement l'esprit brouillon des chrétiens et leur inquiétude qui les porte aux nouveautés. Nous nous appercevons de mill choses qui manquent à ces gens-ci. Leur ignorance fait leur calme et leur bonheur; nous-mêmes sommes-nous à bout de ce qu'une civilisation plus avancée peut produire? Ils sont plus près de la nature de mille manières: leurs habits, la forme de leurs souliers. Aussi la beauté s'unit à tout ce qu'ils font. Nous autres, dans nos corsets, nos souliers étroits, nos gaines ridicules, nous faisons pitié. La grace se venge de notre science.

Les analogies de Delacroix, évoquant deux archétypes importants de la vie culturelle occidentale, ne sont pas particulièrement surprenantes, ni particulièrement répréhensibles. Étant donné que les érudits occidentaux tendaient à faire contraster défavorablement la tradition orientale intellectuelle avec celle de l'ouest, qui descend en ligne directe des grecs, la première analogie doit être comprise comme un grand compliment; et la seconde comparaison bien qu'assez condescendante opposant l'insouciance enfantine arabe aux multiples angoisses qui affligent l'homme européen moderne, finit éventuellement en louange. Ce à quoi je veux en venir est que tout archétype ou stéréotype fait obstacle à la vraie compréhension et observation et donne au côté intellectuel du voyage artistique de Delacroix en Orient, un aspect de recherche du Saint Graal, un essai de regagner pour l'occident quelque chose de perdu. À son retour et pour le reste de sa vie, Delacroix peint des tableaux inspirés ou influencés par son expérience orientale. Deux de ces oeuvres sont exceptionnelles pour leur fidelité à ce qu'il vit vraiment.

Nous savons d'après ses descriptions et ses études que les Femmes d'Alger et la Noce Juive représentent des scènes dont Delacroix a été témoin. Ces deux tableaux ont donc une exactitude archéologique qui était absente des oeuvres antérieures au voyage de Delacroix, et en grande partie dans les oeuvres qui furent conçues après le voyage. Quel est l'effet de toute cette précision? Pour ce qui est des Femmes d'Alger, il y a, je crois, une qualité statique qui n'est pas typique de Delacroix. Seul l'esclave noire se permet une contorsion du corps et des mouvements de la main qui sont communs à la plupart des caractères dans ses drames. Delacroix a fait comprendre que c'était là la femme telle qu'il l'entendait, la femme telle qu'elle devrait être, mais je ne le crois pas une minute; ces femmes paresseuses dans tout leur 'luxe, calme et volupté' n'arrivent pas à l'épaule de ses grandes héroines dramatiques. Dans la Noce Juive il y a beaucoup plus de potentiel pour le mouvement, mais pour ce qui est de l'interaction dramatique l'artiste reste retenu par une sorte de réalisme ou de fidélité à la véritable expérience. Je ne veux critiquer aucune de ces deux oeuvres. Elles comptent toutes les deux parmi les chefs d'oeuvres de l'artiste, mais elles ne sont pas typiques; et leur qualité excentrique est due au fait qu'elles reflètent fidèlement le voyage au Maroc.

Les prochaines peintures d'arabes de Delacroix contiennent de temps en temps des références directes à son voyage, mais rapportées au même niveau de séparation pictoriale que sa traduction en texte littéraire. Ainsi ses arabes peuvent réapparaître dans sa représentation d'Ivanhoé avec le Templier Brian de Bois Guilbert enlevant Rebecca, ou comme les Scythes, grands admirateurs de chevaux chez qui Ovide s'exilait. On pourrait revendiquer que le voyage de Delacroix eut pour effet d'alléger sa palette et d'augmenter son intérêt pour les couleurs, si nous ne savons que toutes ces tendances avaient commencé leur évolution bien avant son départ.

Dans son récit sur ses voyages en Algérie, publié pour la première fois plus de 20 ans après le voyage de Delacroix, Fromentin offre ses réflections sur trois des peintres de l'orient des plus connus, qui, avec la discrétion qui est typique

à l'auteur, ne sont pas identifiés mais peuvent facilement être reconnus comme étant Marilhat, De camps et Delacroix. Du triumvirat de Fromentin, Delacroix est celui qu'il admire le plus. Il exprime son admiration de manière detournée, commençant avec des objections qui avaient déjà été élévées à propos de l'oeuvre de Delacroix: les peintures sont belles, mais 'imaginaires'; il pouvait être plus vrai, plus naïf, 'plus oriental', mais Fromentin conseille au lecteur d'ignorer de telles critiques. Ce qu'il y a de plus beau chez Delacroix est précisément cette qualité de généralisation. Delacroix est un 'venitien' qui se sert de l'orient coloré pour produire des oeuvres puissantes qui égalent avec d'ancien maîtres qu'il admire. Il est alors tout de suite 'le plus traditionnel et le moins oriental des trois' et pour Fromentin incontestablement le plus grand. En bref Fromentin défend l'attitude que j'ai découvert: la nouvelle culture ne sert que de prétexte à la créativité personnelle. Il ne peut y avoir grande surprise, donc, dans le fait qu' en dépit des 3 voyages qu'il fit en Algérie les peintures de l'orient de Fromentin sont pour la plu. part encore plus detachées d 'experience visuelle immédiate que celles de Delacroix. En suivant la même progression que Delacroix, je vais examiner l'oeuvre de Fromentin avant, pendant et après ses voyages. Artistiquement quand il fit ses voyages en Algérie, il etait beaucoup moins développé. Une oeuvre relativement rare, antérieure à son premier voyage, montre un intérêt dans le genre de sujet dont plus tard il s'occupera d'une manière plus comprehensive et précise. Au lieu de la file indienne accoutumière, 3 chameaux galoppent côte à côte comme dans une course. Le cavalier le plus près, habillé comme un citadin turc, se retourne comme pour chercher du regard des poursuivants invisibles, son fusil placé precairément sur le pommeau de sa selle, la pointe de son épée dangereusement près du flanc de son chameau (un chameau trop bien dressé pour nécessiter un licou). Au centre, deux femmes non voilées et qui ressemblent plus à des religeuses qu'à des femmes du désert, tandis que sur le chameau le plus éloigné est assis un arabe plus vieux dont la pose aisée et detendue serait plus à place sur un coussin parfumé du serail, bien que son expression étonnée devant la scène qu'il a devant lui soit tout à fait appropriée. Au contraire des

costumes de drame de Delacroix, l'effet général dans sa naïveté se rapproche des visions Hollywoodiennes, des Sheik à la manière de Valentino et des nuits d'Arabie plutôt que de quelque réalité orientale.

Les croquis des différents voyages de Fromentin ne peuvent toujours être datés, mais de temps en temps nous facilitent la tâche, comme dans un tableau annoté Biskra Avril 1848. Ici l'inspiration venu d'orient transporte l'artiste à un niveau entièrement différent. Cet ouvrage est une esquisse faite sur place, ou du moins commencée sur place, qui, avec son ciel uni, au-dessous duquel s'étend un terrain rude, vise à capturer l'impression donnée par une caravane Arabe sous un soleil de plomb. En dépit de la petite taille et quelques différences d'échelle, c'est une conception grandiose, avec un mouvement de balayage d'en haut à gauche. Grâce au fait que nous connaissons la date et le lieu, il est possible de rapprocher le tableau d'une lettre qui exprime verbalement le délice visuel que le tableau démontre; 'Quelles journées, quel peuple, quelle beauté, mon Dieu!' Ceci est une réponse d'un genre d'intensité qui ne pourrait survivre dans la prose de Fromentin si mesurée et avec laquelle il immortalise son expérience. Le tableau et les remarques qui se trouvent dans la lettre manifestent un étonnement devant l'échelle épique de l'orient et une tentative de représenter son intensité extraordinaire de lumière. Deux oeuvres plus tardifs suggèrent encore cette échelle, tandis qu'elles abandonnent les dramatiques contrastes lumineux. Le tableau de La Caravane traversant une gué, qui a commencé par donner le petit toile conserv à Brooklyn et demeuré sans résolution dynamique dans l'esquisse conservée à La Rochelle, prend le mouvement suggéré dans l'esquisse de Biskra et en fait le centre monumental de toute la peinture. Cependant le dynamisme et la suggestivité de l'esquisse n'allait pas être retenus dans l'oeuvre finie. Le but de Fromentin était en fait au delà de ses possibilités, comme il le reconnut lui-même, quand il dit 'Je vois "joli" et pas "grand".' Ce qu'il pouvait produire sans la moindre agonie de création, ce que Delacroix appelle détruire une oeuvre pour la finir, sont des pièces plus petites avec peu de personnages, sorte de genre oriental qu'il allait prendre pour le reste de sa vie

Je cite Armand du Mesnil:

> À toutes ses propositions on répondrait: 'Non, faites-nous quelque chose d'algérien, vous savez, avec un de ces petits chevaux nacrés auxquels vous excellez'. Il pestait, et, pour la centième fois, il recommençait le petit cheval blanc, le petit ciel bleu, et le petit gué argenté, le petit arbre sans nom dans la botanique et le petit Arabe aux bras nus. Un jour qu'il venait de terminer un de ses jolies toiles, il me la montra, et, levant ses épaules avec impatience, il me dit: 'Je suis condamné à ça à perpétuité!'.

Bien que dans ses récits de voyage Fromentin relie les arabes à l'antiquité et discute en détail la possibilité de se servir d' eux comme modèles pour représenter des caractères bibliques, le stéréotype ou archétype, dont il se rapproche le plus dans ses peintures est celui de l'homme médiéval, seigneur féodal. Fromentin parle d'un 'peuple encore féodal' dans lequel 'rien ne manque à la vie de bordj, pour rappeler des moeurs depuis longtemps disparues de notre histoire .. .. ce spectacle de chevalerie'. Les fauconniers de Fromentin ont quelque chose de médiéval, mais, ils satisfont encore plus à une conception fausse de la chevalerie du Second Empire. Il est intéressant de voir comme le tableau de Fromentin contraste avec une oeuvre importante de Delacroix Le Sultan de Maroc au sujet duquel Fromentin écrivit dans son Salon de 1845. Tandis que Delacroix en représentant l'arabe et son cheval a saisi l'occasion de libérer ses impulsions intérieures féroces que la société avait reprimées; impulsions qui avaient explosées dans Sardanapale mais, dont il devenait plus avare en vieillissant. Fromentin incarne dans ses chevaux et ses chevaliers , même dans ses salukis, les mêmes qualités de dignité de raffinement et de grace qui caractérisent son comportement (comme d'ailleurs celui de Delacroix). Ce que Baudelaire, parlant de Fromentin au Salon de 1859 appelait 'cette gravité et [...] ce dandysme patricien qui caractérisent les chefs des tribus puissantes' Dans les tableaux des Arabes, jusqu'à un certain point, les artistes jouent aux arabes, joignant leur expérience à leur imagination dramatique (comme particulièrement dans le cas de Delacroix) ou filtrant à travers leur mémoire, (comme particulièrement dans le cas de Fromentin) jusqu'à ce qu'ils parviennent à un énoncé artistique personnel. Je ne veux pas que mon analyse implique une condamnation ni de l'un ni de l'autre de ces hommes. La notion de l'artiste comme observateur impartial n'a jamais été juste. La définition de Monet par Cézanne,

'seulement un oeil' est immédiatement contredite par le reste de la phrase, 'mais mon Dieu quel oeil!' Sous l'influence du style ou du sujet quels qu'ils soient combiné ou en contradiction avec d'autres qualités quelles qu'elles soient qu'il cherche à exprimer, l'artiste s'exprime lui-même/elle-même et c'est la force de l'individu que finalement nous mesurons.