

Jean-Pierre Dubost

L'Arabe dans son décor, tain aveugle de l'Occident

L'ingénieur des ponts et chaussées Jean-Marie Joseph Aimé Dubois, dit Dubois-Aymé, qui était au nombre des savants qui accompagnèrent Bonaparte dans son expédition d'Égypte, est l'auteur de plusieurs écrits - *Voyage dans l'intérieur du Delta, Description d'Héliopolis etc.* - intégrés dans la monumentale *Description de l'Égypte* publiée sous l'égide de Vivant-Denon. L'un d'eux, intitulé *Mémoire sur les tribus arabes*, fournit tout naturellement une entrée en matière à la question que je voudrais soulever. On peut en effet y observer à quel point le discours occidental (un ingénieur des ponts et chaussées participant à la campagne d'Égypte en est le représentant par excellence) est pris dans un dilemme lorsqu'il s'agit d'exprimer, à ce stade inaugural de la colonisation de l'Orient arabe, sa perception et sa conception de l'arabité. Dans un texte consacré à l'image des bédouins dans la *Description de l'Égypte*, Sarga Moussa relève avec minutie cette profonde ambiguïté, montrant que le jugement de Duboy-Aymé, comme celui d'autres contributeurs de la *Description de l'Égypte*, n'est pas une image simple, mais une image clivée profondément contradictoire. D'une part, les bédouins (et qu'y a-t-il de plus originairement arabe qu'un Arabe du désert ?) sont présentés comme des êtres libres, regardant même avec mépris « les nations d'esclaves dont ils sont entourés »¹ - et en ce sens ils se trouvent donc sur un pied d'égalité avec les soldats de la République, d'autre part le *Mémoire sur les tribus arabes* donne aussi, comme le souligne Sarga Moussa, « l'image d'une humanité n'ayant pas encore connu la civilisation ni ses contraintes, qu'on trouve dans l'éloge de l'« imagination vive et ardente » des Bédouins : leur langage serait 'celui de l'enfance des peuples, comme de l'enfance de l'homme ; peu d'abstractions, beaucoup d'images' »².

Peu d'abstraction, beaucoup d'images : la formule condense remarquablement la question que je vais tenter de cerner. Elle semble confirmer le paradigme colonial le plus fondamental, à savoir celui d'une différence culturelle claire et nette entre un Occident exportateur des Lumières et porteur de rationalité instrumentale (c'est un ingénieur des Ponts et chaussées qui

¹ *Mémoire sur les tribus arabes*, in *Description de l'Égypte*, Panckoucke, Paris 1821 1830, tome XII (1823), p. 338, cité par Sarga Moussa, « L'image des Bédouins dans la 'Description de l'Égypte' », in *Égypte Monde arabe*, 1^{ère} série, n° 24, 1995, *Anthropologie de l'Égypte* 1, <http://ema.revues.org/index638.html#fn7>, p. 5.

² Ibid. p. 382, Sarga Moussa, art. cit. p. 8.

parle) et un Orient encore installé, comme si le temps s'était arrêté, dans l'enfance de l'humanité, et dont le surcroît d'imaginaire et le déficit d'abstraction serait le signe d'une culture certes fière, libre et souveraine, mais encore immature. Deux capacités entrent ici en conflit : capacité imaginative enfantine - en l'occurrence celle des tribus arabes -, capacité rationnelle - celle des savants et capitaines français, placés en positions d'observateurs et dont la monumentale description, et la perfection de la méthode descriptive manifestent qu'il seraient arrivés au terme d'une évolution historique, celle du progrès. On retrouve dans cette appréciation du bédoin, nous dit Sarga Moussa, 'le modèle d'une société archaïque inspiré du *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (...) de Rousseau »³ : « goûts simples », « cordialité », « vertus pastorales ».

Ce qui est positif est aussi négatif, parce que cette positivité primitive n'est pas encore dialectisée par le processus civilisationnel, à partir duquel se fait la synthèse entre le discours et le tableau, le donner à voir et le donner à savoir, l'explicatif et le descriptif. Le point de blocage et de contradiction c'est bien le statut des images. Les vertus positives reconnues aux Bédouins, au nombre duquel se trouve leur capacité imaginative, relèveraient d'un inachèvement, mais c'est précisément ce qui les rend susceptibles d'être représentées dans leurs limites. « Du Bois-Aymé », conclut ici Sarga Moussa, « oscille donc entre une anthropologie universaliste et une ethnographie de la différence ». De fait, l'élaboration rousseauiste d'un observatoire de l'humanité construit à partir de l'évidence de la raison permet à la fois de dénoncer de l'intérieur les ravages et l'aveuglement du processus civilisationnel européen et de revaloriser l'innocence d'une enfance conçue non comme une imperfection mais comme une plénitude d'être. Le bédoin en est alors un parfait exemple, et cet exemple, à partir de cet observatoire, peut être exposé, présenté, mis en scène.

Dans cette oscillation entre une « anthropologie universaliste » et une ethnographie de la différence » dont parle Sarga Moussa, les deux pôles entre lesquels la théorie et la description hésitent ne sont pas de véritables opposés, puisque dans les deux cas la différence est rapportée à l'identité, au Soi européen, point d'observation, de comparaison et de compréhension de toute altérité.

L'anthropologie universaliste de type rousseauiste et la curiosité exotique sont toutes deux en quelque sorte happées par une force centripète, celle d'une interprétation rapportant la différence au Soi, mais dont le moteur est cette force centrifuge qui continue d'entraîner

³ Sarga Moussa, art. cit., ibid.

l'Occident vers un *Autre-de-Soi* qui n'est qu'un *hors-soi*, un sortir hors-de soi en soi, un Outre-Occident. A ce hors-soi qui n'est qu'un excès de Soi et que je nomme ici Outre-Occident, l'Occident donne à ce moment de la conquête coloniale que l'expédition d'Égypte inaugure le nom d'Orient, un Orient qu'une formidable production de représentations va sans cesse donner et redonner à voir et mettre en scène selon deux modalités à la fois indissociables et incompatibles - à la fois comme un « *Tout-autre-que-Soi* » (fascinant de par son degré d'altérité) et comme un *Autre-de-Soi* d'avance encerclé, englobé par cet *excès de soi* dont le désir de partir est l'impetus et le voyage la notation, la narration et l'expérience et la profusion d'images qui l'accompagne l'expression et la matière, .

Du Bois-Aymé conclut son *Mémoire sur les tribus arabes* non pas par du discours, mais par de l'image, par l'évocation de la scène de l'observateur-témoin qu'il place au milieu de la tribu rassemblée, contemplant avec ces Arabes qui sont l'objet de son discours le spectacle du soleil qui se couche dans le désert :

« Combien de fois, assis avec eux, n'ai-je pas vu le soleil disparaître à l'extrémité du désert ! *Que l'on se représente* tous ces hommes drapés de la manière la plus pittoresque, leur barbe noire, leurs dents blanches comme l'ivoire, leurs yeux noirs et vifs, le vent frais de la nuit agitant leurs schâls et leur longue robe, auprès d'eux sont leurs armes, le désert morne et silencieux les environne ; le calme de la nature n'est troublé que par la voix de l'homme inspiré et de loin en loin par le hennissement des chevaux qui, serrés et prêts pour le combat, frappent du pied la terre, impatients de leurs liens, tandis que les chameaux, couchés patiemment sur leurs genoux, broyant lentement et avec gravité quelques plantes épineuses, font entendre leurs sombres et plaintifs grommellements ; *qu'on se représente encore* un Français dans le costume de son pays, admis avec confiance aux plaisirs de la tribu, *et l'on aura une idée d'une scène du désert*, qui ne fut jamais sans intérêt pour moi. Lorsque les chants sont suspendus, on rallume sa pipe au foyer qui est placé *au milieu du cercle* ; c'est là que, dans une grande cafetière, le café est préparé : des tasses remplies de cette boisson passent de main en main, elle répare les forces épuisées, procure une douce ivresse ; *et loin d'engourdir* , *comme nos boissons fermentées, elle ranime les sens et l'imagination*. La veillée se prolonge quelques instants encore, et l'on se sépare avec des idées de gloire et d'amour qui embelliront le sommeil ». ⁴

⁴ Du Bois-Aymé, *Mémoire*, éd. cit. p. 385 ; Sarga Moussa, art. cit. note 28. Mise en italiques ma part.

Enchaînons sur cette hypotypose pour en désigner la compulsion à la fois imaginaire et rhétorique en disant : que l'on se représente l'Occident au centre de sa représentation, s'auto-représentant comme en ce cercle qu'il se représente à soi, entouré de l'ornement scénique de cette altérité à la fois externe et enfermée dans son propre encadrement, et se déplaçant sur la scène de son savoir distant et de ses codes littéraires et rhétoriques. La scène est éminemment topique. L'Arabité de l'arabe est en fait une image dédoublant un autre, celle des sauvages et de l'enfance de l'humanité, telle que l'anthropologie, le roman, la littérature de voyage l'a produite depuis longtemps.⁵ Et l'on doit donc se demander qui encercle qui dans un tel dispositif : l'autre le même ou le même l'autre ? La scène montre admirablement combien les valeurs de supériorité et d'infériorité entrent dans un tournoiement : si nous sommes, nous dit ce discours en une apparence d'autocritique, abâtardis par nos mœurs, l'Arabe, grâce à l'interdit jeté sur l'alcool, regagne dans une sensualité partagée et grâce au café ce que l'époque des Lumières ne cesse de marteler dans son sensualisme de principe : « le réveil des sens et de l'imagination ». Passant de main en main, la tasse de café cimente la tribu tout comme Sganarelle, au début du *Dom Juan* de Molière, fait l'éloge du tabac comme vecteur de socialité. Elle la régénère et lui permet de faire le lien entre sensualité et vertu guerrière, entre la douce ivresse des sens et l'épanouissement de l'imaginaire - l'amour et la gloire. Quoi de plus familier en fin de compte que ces Arabes si proches des tropismes culturels français les plus insistants ? L'exotisme de la scène arabe devient la surface d'inscription de ce qui, au cœur du dispositif culturel occidental, en garantit la réitération : sensualisme des Lumières, principe de réactivation, héroïsme républicain. Une note évoquant les soldats français qui le soir dans leur bivouac en plein désert égyptien se rassemblent autour d'un conteur accuse encore la similitude des mœurs bédouines et celles des soldats français campant eux aussi dans le désert égyptien.⁶ L'altérité est à la fois mise en scène comme autre et assimilée comme même, extra-posée et absorbée dans le champ de son ex-position. A ce degré zéro d'un dispositif de représentation encore textuel et rhétorique, il ne s'agit encore que de peinture au sens textuel, *littéraire* du terme.

Par ce dispositif, l'observateur se place en position de témoin. Il. De même, Edme François Jomard, dont les *Observations sur les Arabes de l'Égypte moyenne* précèdent dans ce tome

⁵ Tradition, faudrait-il ajouter, que Chateaubriand poursuit au même moment avec *Les Natchez*.

⁶ « Dans nos bivouacs, lorsque tout le monde a choisi le lieu où il passera la nuit, que le sac ou le porte-manteau est placé à terre pour servir d'oreiller, on se couche, et un soldat prononce à haute voix un cri convenu ; c'est comme s'il disait *Voulez-vous m'écouter ?* Si de tous côtés se fait entendre le cri qui annonce le consentement, alors le conteur commence par un *Il y avait autrefois*. Dans ces sortes d'histoire, il est assez ordinairement question d'une jeune et jolie princesse [...] ». Sarga Moussa, art. cit., note ².

XII de la *Description de l'Égypte* le mémoire de Dubois-Aymé, déclare ainsi *donner à voir ce qu'il a vu*, en plaçant *devant nos yeux* ce qu'il dit avoir observé :

« J'ai voulu transmettre au lecteur, avec fidélité, l'impression même que j'ai reçue au milieu de leurs camps. J'ai dû montrer les Arabes *tels que je les avais vu* en Égypte ; non *comme ils sont ailleurs*.⁷

L'observateur qui affirme l'immédiateté du témoignage et de la scène vue en disant « qu'un voyageur a un autre but qu'un historien, et qu'il doit, avant tout, rendre un compte naïf des sentiments qu'il a éprouvés », est pourtant immanquablement porté par le discours explicatif rationnel des Lumières qui est bien le point de vue à partir duquel l'arabité est définie. Ce « compte rendu naïf » n'est qu'un idéal et la représentation se soumet dans la suite du texte à une approche scientifique à partir de laquelle il devient alors possible de définir les traits distinctifs de l'Arabité à partir du milieu, des conditions sociales et géographiques. Et pourtant, une image de référence, et donc un élément extra-discursif, imaginaire, s'installe au cœur de la prétention descriptive, celle du *véritable* Arabe. Alors que ce point de mire et de référence est situé hors du champ d'observation, le discours l'établit comme référence absolue de l'arabité :

« *Sans doute* les Bédouins du désert proprement dit, et surtout ceux de la presqu'île arabique, présentent des traits un peu différents ; et *je veux croire que* non seulement ils sont moins avides et de mœurs plus douces, mais qu'ils pratiquent l'hospitalité, la foi en leur engagement et d'autres vertus. Ceux mêmes que *j'ai vus* en Égypte ne manquent point des vertus domestiques. Mais ceux-ci se trouvent dans une situation différente de celle des premiers : la richesse du pays qu'ils fréquentent, en opposition avec le dénuement du désert, excite chez eux davantage la cupidité et l'avarice, mère de la perfidie et de tous les crimes. D'un autre côté, l'exemple des Égyptiens et des Mamelouks n'a fait qu'ajouter à leurs vices ; il a fait naître parmi eux des besoins qu'ils ignoraient dans le désert, et des goûts étrangers à des mœurs simples et patriarcales qui forment le caractère distinctif des Arabes ; caractère d'autant plus remarquable qu'il s'est conservé avec peu d'altération depuis un temps

⁷ op. cit. p. 327

immémorial, quoique la religion de Mahomet ait fait asseoir cette nation sur plusieurs trônes de l'Asie, de l'Afrique et de l'Europe. »⁸

« Sans doute... »... « Je veux croire que... » : une lecture trop rapide nous laisserait presque oublier que celui-là même qui vient de se présenter comme témoin et qui doit à cette position de témoignage visuel la crédibilité de son propos (« j'ai dû montrer les Arabes tels que *je les ai vus* »), concède qu'en ce qui concerne l'essence de l'arabité tout est affaire de croyance et de « peut-être ». Etrange « peut-être », qui se présente en même temps comme modèle certain et comme la déclinaison de toutes les vertus de la pure arabité : hospitalité, douceur des mœurs, autarcie des besoins, autant de vertus originaires, inaltérées malgré l'histoire et les aléas de ses migrations transculturelles. Certes le témoin ne les a pas vus ces purs Arabes, mais si l'observateur hésite entre témoignage et suppositions, les paradigmes anthropologiques dont il hérite permettent de gommer cette différence. Le discours savant présente ces Bédouins d'Égypte comme *décentrés* par rapport à une arabité *supposée origininaire, mais non vue*, dont ils alignent les traits distinctifs avec une parfaite apparence d'objectivité. De même, *l'hypotypose* qu'en donne Dubois-Aymé, la mise en scène consistant à placer l'observateur lui-même *au centre* de leur cercle en plein désert est là pour convaincre non par la preuve, mais par l'immédiateté de la scène. Recentrée ou décentrée, supposée ou vue, l'Arabité, censée être ce que le discours dit qu'elle est, oscille entre scène et discours, entre donner à voir et donner à savoir.

Tout cela ne peut que susciter notre scepticisme. Mais le scepticisme suffit-il ? *Il y a* une scène de l'Autre, sa mise en scène à la fois assimilée et excentrée, et cette scène demande à être interrogée dans son fonctionnement. Les spécialistes de l'orientalisme pictural, qui offre amplement matière à son analyse, ont parfois tendance à l'oublier. Christine Peltre, dans son enquête détaillée sur les peintres orientalistes, *La fabrique du voyage*, défend l'orientalisme du XIXe siècle dont elle oppose la « quête d'un orientalisme *plus authentique* que celui des « turqueries »⁹ au jugement de François Pouillon qui, dans *D'un Orient l'autre*, évoque un « orientalisme fantasmatique qui prend naissance pour ainsi dire *sans support* ».¹⁰ Mais n'en déplaise à ceux deux grands spécialistes de l'orientalisme, on doit opposer à François Pouillon qu'*il y a* un support et que son analyse doit être menée avec précision, mais on peut douter

⁸ Ibid. Italiques de ma part.

⁹ Christine Peltre, *L'Atelier du voyage*, Paris, Le Promeneur, 1995, p. 9. Italiques de notre part.

¹⁰ F. Pouillon, in *D'un Orient l'autre : les métamorphoses successives des perceptions et connaissances : [actes du colloque du Caire, 18-22 avril 1985 et autres études]*, Paris : Éd. du CNRS, 1991, p. 268. Italique de ma part.

aussi que l'on puisse, comme le fait Christine Peltre, invoquer la notion d'authenticité dans le cas de la peinture orientaliste.

Les études sur l'image de l'Autre oriental dont nous pouvons disposer sont innombrables, mais une chose est d'entreprendre l'analyse des conceptions, des illusions, des idéologies de l'Autre et de leurs conditions d'existence et de fonctionnement, une autre est d'interroger le fonctionnement et la nature de dispositifs de représentation qui, en tant que tels, reposent sur un désir et un besoin de donner à voir et nécessitent non pas seulement une mise en tableau idéale, mais bien *une scène*. Entendons ici par scène non pas bien sûr, au sens courant du mot, une scène de théâtre, une relation de représentation entre une scène et un public, mais plus profondément *une matière identitaire irréductible*, ce par quoi se fait l'articulation entre un désir - désir de l'Orient comme Autre de l'Occident, comme étant ce qui lui manque et qui, positionné comme objet du désir, est investi d'ambivalence (d'amour et de haine, d'attirance et de répulsion) - et sa présentation sous les conditions de l'imaginaire, non pas d'un imaginaire qu'il faudrait opposer au « réel » et penser selon l'opposition du vrai et du faux afin de juger de la vérité ou de la fausseté des images, mais d'un imaginaire qu'il faut concevoir (ainsi que Deleuze nous invite à le faire) comme l'indissociabilité du réel et de l'irréel.¹¹ Dans la formidable fabrique imaginaire occidentale de l'autre oriental, et en l'occurrence de l'Arabe, telle qu'elle se déploie de l'Age classique à nos jours en théories, mises en tableaux et descriptions, en littérature, par des récits de voyage, en peinture, puis en photographie, par le cinéma, en cartes postales, dans les idéologies politiques, les représentations géopolitiques etc. il ne s'agit pas seulement de débusquer les *fausses représentations*, que l'on appellerait 'imaginaires' par opposition à celles qui nous livreraient la vérité de l'Orient ou de l'Arabité, il s'agit de lire la représentation à l'œuvre et d'en penser la scène comme *imaginaire constituant*. Encore une fois, l'imaginaire occidental de l'Arabité, c'est aussi bien la fabrication de sa mise en scène que ce qui, dans cette scène, nous offre la matière du narcissisme occidental, de sa dépense, de son ostentation en images et de son effacement en soi-même, quand le miroir nous fait plonger dans le gouffre de notre propre identité. Il s'agit donc moins d'une approche critique que d'une approche *critique parce que clinique*.

Une telle démarche doit reconnaître sa dette envers beaucoup – envers Deleuze nous invitait à concevoir l'imaginaire comme indiscernabilité du réel et de l'irréel, envers Paul Veyne, qui

¹¹ G. Deleuze, *Pourparlers*, Paris, Minuit 1990, p. 93-96 et Jean-François Bayart, *L'Illusion identitaire*, 223 sqq.

à propos des mythes grecs forgeait dans « Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? » la notion d'*imagination constituante*, envers Pierre Legendre aussi, pour lequel La « théâtralité » (mettons bien sûr le terme entre guillemets) est la première composante de la constitution des cultures. De ce pouvoir constitutif de la scène et de l'image, Legendre dit qu'il est « dogmatique », voulant dire par-là qu'il repose sur une évidence, une immédiateté telle que rien ne peut la mettre en cause.¹² Dans une telle conception, le miroir que la représentation élabore, ne re-présente pas, il auto-présente. Mais pour aller au-delà de toute illusion essentialiste il faut encore interroger la scène (en l'occurrence l'Arabe dans son décor) comme une double scène, où l'objet imaginaire (à la fois réel et irréel) est tout autant ce que le miroir constitue que constituant pour celui qui le forge. C'est pourquoi je pense qu'il faut ajouter à la profonde perspective, à la fois anthropologique et psychanalytique, qui est celle de Pierre Legendre, selon laquelle « la Référence qui fabrique l'homme doit parler et (...) parle en se taisant, dans la construction des lieux »¹³, le questionnement précis de sa facticité (comment se fabrique ce lieu où la référence parle en se taisant et se tait de par la nature d'évidence immédiate (la nature 'dogmatique' dit Legendre) de l'image) et de sa dimension de *relation* : l'Autre présenté se tait dans son image parce que cette image est la forme d'une relation « dogmatique » du Soi à l'Autre, d'une présence à la fois exhibée et emprisonnée dans sa présentation.¹⁴

La représentation orientaliste ne peut pas résoudre le dilemme de l'exotisme. Elle ne peut pas vider la scène de l'imaginaire qu'elle constitue et qui la constitue, ni donner à voir le vrai de cette extériorité que tout concourt à ramener à l'unicité d'une référence occidental-occidentale.

De fait, la représentation de l'altérité orientale et arabe est sans cesse un palimpseste de l'esthétique occidentale : les innombrables tableaux de ruines romaines derrière les ruines de l'art musulman (ex. Prosper Marilhat, *Ruines de la mosquée El Hakem au Caire*, 1840 / Hubert Robert, *Les ruines de Nîmes*, 1787) ;

¹² Cf. P. Legendre, *De la société comme texte. Linéaments d'une anthropologie dogmatique*, éd. Fayard, Paris, 2001 et *La fabrique de l'homme occidental*, Mille et une nuits, Paris, 1996.

¹³ P. Legendre, *La fabrique de l'homme occidental*, op. cit.

¹⁴ Le lien entre l'assimilation par l'Occident de toute altérité par le pouvoir de l'image et la tautologie identitaire qui le définit, qui est un point essentiel de la critique anthropologique de l'Occident menée par Pierre Legendre, rend bien compte de cette inclusion de l'autre dans le miroir de soi dont nous faisons ici l'analyse : « *S'ériger en Miroir pour l'autre*, c'est-à-dire manier le pouvoir absolu – le pouvoir sur les images -, c'est la *stratégie implicite de l'Occident*, depuis la première vague moderne jusqu'à nous » (Pierre Legendre, *Ce que l'Occident ne voit pas de l'Occident. Conférences au Japon*, Mille et une nuits, Paris, 2004, p. 60).



les scènes de rues, du XVIIe et XVIIIe derrière les scènes de rue arabe (ex. Constant, *L'échoppe du tailleur* / Cornelius de Wael, *Le marchand de pain*, vers 1620-1630) ;



palimpseste du sublime brumeux dans les paysages du Nil (Théodore Frère, *Ile de Philae*, 1869/ Claude Joseph Vernet, *Port méditerranéen par temps calme*, 1749) ;



palimpseste de la glorification des grandes architectures occidentales dans le sfumato doré des mosquées du Caire s'effaçant dans la brume du soleil couchant (David Roberts

Procession past the tombs of the Khalifs, vers 1840 / Guardi, *Procession du Doge de Venise à San Zaccaria*, vers 1775-1780) ;

David Roberts, vers 1840



Guardi, *La Procession du doge de Venise à San Zaccaria*, vers 1775-1780



les voluptés libertines et tout leur imaginaire littéraire oriental derrière les tableaux lascifs de l'Orient (Ingres, *Le bain turc*, 1862/ *Femmes au bain*, anonyme, XVIIe) ;

Ingres, *bain turc*



***Femmes au bain*, anonyme, XVIIe**



la statuaire antique derrière les poses étudiées des figures, la tradition du portrait derrière les portraits d'Orientaux et ainsi de suite à l'infini.

En peignant image sur image, topos sur topos, cliché sur cliché, l'artiste orientalisant peint de l'Oriental sur de l'Occidental, à partir d'une tradition encore exclusivement occidentale (puisque la profusion de la représentation est bien ce qui a distingué jusqu'à peu l'Occident comme culture, avant que l'art ne devienne une seule et même scène mondiale, ce qui ne signifie nullement que celle-ci ne permette pas aujourd'hui d'actualiser les questions que je soulève ici – je pense justement que ce n'est pas le cas). Ce faisant, l'Occident producteur d'images recouvre par sa propension orientaliste le clivage qu'il constitue. Il offre une pseudo-différence. Il ouvre un écart, mais il en masque l'abîme en le recouvrant par autant de familier qu'il faut pour que l'étrangeté soit recevable comme rassurante, belle ou sublime, en tout cas réinscriptible dans un monde esthétique connu et familier.

C'est pourquoi l'Arabe, l'Arabe isolé dans sa pure Arabité, est proprement irreprésentable. Il ne peut être isolé du décor dont il n'est qu'un moment, jusqu'à s'y confondre dans un effacement qui rejoint l'irreprésentable sublime du désert, comme dans cette lettre du peintre-voyageur Marilhat :

« Ici tout est grand, haut, sublime mais tout est aride ; c'est dénudé de végétation, encore plus pelé et plus monotone que les vastes bruyères de nos montagnes. Ici toute la végétation semble avoir été comme brûlée et réduite en cendres, sans perdre sa forme, par le souffle empesté d'un mauvais génie. La seule variation montre des chemins étroits et tortueux, taillés sur une base de craie blanche ou quelques éboulements de terrain, comme si la nature n'y était pas encore assez nue et qu'on ait voulu lui arracher par force son dernier vêtement en lambeaux. Partout la même misère. Quand ce ne sont pas des bruyères, des chardons, ce sont des pierres tombées comme la grêle et qui ont sablé ces vastes contrées d'une teinte uniformément gris-noir, comme la peau raboteuse d'un crapaud ; toujours une ligne droite ou régulièrement ondulée de collines arides ; quelquefois dans le lointain les pins majestueux et nus du Liban, comme un gigantesque squelette qui paraîtrait à l'horizon ; toujours un ciel pur et d'un azur foncé vers le haut; vers le bas, d'un ton lourd et écrasant, plus terreux et plus livide à mesure qu'on approche davantage du désert. Qu'on se figure, au milieu de cette désolation, trois ou quatre mille chameaux blancs, roux et noirs, mangeant gravement les herbes sèches, et dispersés dans la plaine comme autant de petites taches ; un camp de bédouins composé de vingt ou trente tentes noires, toutes noires, en poil de chameau, agglomérées sans ordre ; quelques femmes ayant pour tout vêtement une chemise bleue et une ceinture en cuir, recouvertes d'un manteau en laine à trois larges raies bleues du haut en bas,

la tête enveloppée d'un mouchoir de soie jaune et entourée d'une corde en poil de chameau. C'est là l'habitant de la partie déserte de la Syrie et de la Judée. »¹⁵

Misère de la nature. Dans ce tableau du genre « sublime dépressif » (nature inhospitalière, inhumaine : misère de la nature sans eau donc sans verdure) apparaît alors peu à peu dans deuxième plan l'animal, minuscule dans cette grandeur repoussante, mais lié à elle de par sa manducation de misère : trois ou quatre mille chameaux blancs, roux et noirs, mangeant gravement les herbes sèches, et dispersés dans la plaine comme autant de petites taches. Un troisième plan donne à imaginer le camp de bédouins composé de vingt ou trente tentes noires, « toutes noires, en poil de chameau, agglomérées sans ordre » (noir, pileux, animal donc et désordonné comme l'est cette nature perdue). Et enfin l'Arabe, ratatiné au fond du quatrième plan de la représentation, placé au terme d'une longue série ô combien signifiante : 'tentes noires, toutes noires' / 'poils de chameaux' / 'pauvreté du vêtement de cuir et de laine'. Et enfin au bout du tableau, son visage, non pas dans un beau tissu oriental, mais « la tête enveloppée d'un mouchoir¹⁶ de soie jaune et entourée d'une corde en poil de chameau ». On est en droit de se demander si ces visages minuscules d'arabes dans cette nature pouilleuse sont autre chose qu'un trou de représentation, un radicalement non-vu, le degré zéro de la perception de l'Autre et de son visage, et on se demande même si ce rien représentatif peut encore avoir la force de se détacher de cette corde, de ce poil et je dirais même de cette chamellité dans laquelle il est à ce point effacé et enfoncé qu'il n'est plus que le désert de soi-même. Magistrale exposition de la misère de la non-rencontre.

Mais l'Arabe, à ce point vampirisé par la représentation, *disparu au fond de la vision*, réduit à ce presque rien, à ce mixte de corde, de poils et de tissus salis, réapparaît d'autant plus glorieusement et quasiment par métempsychose, par exemple en tant qu'Arabe syrien, sarrazin échappé à l'épée de Charles Martel et revenant dans le corps glorieux de l'artiste, dans une résurrection imaginaire que Gautier met en scène quand il évoque l'auteur de ces lignes, Marilhat, en ces termes : « Il était un Arabe syrien, il devait avoir dans les veines quelque reste du sang de ces sarrasins que Charles Martel n'a pas tous tués ». De même, le biographe du peintre Dehodencq, appelé le « Marocain » le présente en ces termes : « Dans son élégance fine et dédaigneuse de Parisien, il y avait quelque chose de la dignité du chef arabe »¹⁷ et il ajoute : « Les ciels brûlants de l'Afrique [ont] laissé leurs flammes dans l'œil

¹⁵ Marc de Montifaud, *Les romantiques*, Partie 2, <http://www.bmlisieux.com/curiosa/roman002.htm>.

¹⁶ C'est-à-dire d'un tissu.

¹⁷ G. Séailles, *Alfred Dehodencq : histoire d'un coloriste*, 1885, p. 138, cit. par Chr. Peltre, op. cit. p. 38.

éclatant, fixe et dominateur de ce grand peintre ». ¹⁸ Voilà au moins deux occurrences d'un même topos, et il y en a bien d'autres, ¹⁹ que l'on pourrait nommer « dédoublement halluciné de l'Arabe ». Et quand le biographe du peintre Dehodencq, surnommé « le Marocain » écrit « Les ciels brûlants de l'Afrique [ont] laissé leurs flammes dans l'œil éclatant, fixe et dominateur de ce grand peintre », c'est bien le sujet de la peinture (les ciels brûlants de l'Afrique) qui vient habiter le regard du peintre, par lequel ces mêmes ciels brûlant ont été vus. La scène, la toile et le regard ne sont plus qu'une seule et même image. Cette fois-ci, ce n'est plus l'Arabe sans son décor – dans son décor propre, dans sa couleur locale, sa localité, mais l'Arabe délocalisé, l'Arabe dans son décor repeint en trompe-l'œil, autrement dit sa nature spectrale. A son retour d'Orient, le peintre orientalisant devient le revenant de l'Autre.

Bour, d'après Goupil Fesquet,
Costume de Monsieur Horace Vernet pendant son voyage en Orient



Il est supposé rester encore hanté par le souvenir des paysages et sensations, touché par la grâce de l'exotisme (ce qui ne suppose nullement un moment de rencontre et de vacillement) et c'est cette supposition qui fait de lui la surface d'inscription d'un désir d'ailleurs pour celui qui en note l'apparaître dans l'artiste.

¹⁸ Ibid. p. 213.

¹⁹ Encore un exemple: Philippe Burty dit de Dauzats, la veille de sa mort : « Il était étendu sur un vaste divan, nu dans un grand haïk en poil de chameau ; les pommettes empourprées sur sa barbe blanche, ses longs yeux noirs, son nez busqué, sa fine physionomie relevée par les approches de la fin, lui donnaient la ressemblance de quelqu'un de ces sheiks qu'avait vu Delacroix au Maroc » (Philippe Burty, *Maîtres et petits maîtres*, Paris 1877, p. 162, cit. par Ch. Peltre, op. cit. p. 39).

Mais si Gautier ne cesse de voir réapparaître l'Arabe dans le peintre qui le met en scène dans son décor et n'hésite pas à lui superposer d'autres images, brouillant sans cesse un Orient par l'autre comme le fait si souvent la propension exotique occidentale (dans *l'Histoire du romantisme* Gautier parle de « la beauté farouche, étrange, exotique, presque inquiétante » de Delacroix qu'il assimile à celle d'un « maharajah de l'Inde » !)²⁰, la représentation exotisée de l'Arabe n'est pas le seul fait des jeux de l'imagination elle est aussi l'objet d'une simulation systématique. Alain Buisine, dans *L'Orient voilé* : écrivait justement que « l'Orient ne se ressemble vraiment, n'est vraiment conforme à lui-même, que lorsqu'il se met à ressembler à une image picturale de l'Orient : 'c'était comme une gravure, comme une vue de l'Orient dans un livre', écrit Flaubert à propos d'un 'bouquet de palmiers entourés de petits murs circulaires, au pied desquels fumaient deux Turcs', histoire de confirmer, d'authentifier par sa picturalité même cet Orient qu'il a devant les yeux : l'Orient est oriental si sa vision en est déjà la vue qu'on pourrait en faire ».²¹ L'auto-ressemblance à soi de l'Orient (et celle de l'Arabité obéit à cette loi) « authentifie par sa picturalité » ce que l'on a devant les yeux.

A cette authentification par confirmation d'authenticité s'ajoute alors, et sur le même terrain (les mêmes scènes, les mêmes sujets, les mêmes lieux) le donner à sentir, à voir et à comprendre d'une expérience de rencontre. Il y a donc deux répétitions de la scène. La première annihile le temps, le lieu et le moment, cette configuration de rencontre qui doit son éternité, son retour et son ressassement à un quelque chose qui arrive au peintre-voyageur et témoin, à l'exote au sens fort du terme (Etienne Dinet, Isabelle Eberhard,

²⁰ Théophile Gautier, *Histoire du romantisme*, Charpentier, Paris, 1874, p. 205.

²¹ Alain Buisine, *L'Orient voilé*, p. 55.

Etienne Dinet, Lecture du Coran

et à quoi après-coup un travail d'écriture ou de mise en peinture donne son langage et sa chair vivante (comme le montrent les carnets du voyage au Maroc de Delacroix et son travail de peintre attentif à libérer le souvenir de la sensation ou les tableaux d'Etienne Dinet, où transparait un devenir-autre) . Effaçant cet effort de l'âme, cette adoration de la trace, l'exotisme faible devient alors jeu de référence sociale, système de l'art et de la littérature, processus de distinction individuelle et de répétition complaisante.

Au terme de ce processus d'authentification de l'authentique la mystification devient complète et l'effet escompté sur le public est préparé comme en laboratoire. On passe alors de l'authentification de l'authentique par répétition de la scène à sa simulation systématique. Ainsi du peintre Léon Bonnat qui fait entièrement illusion en présentant en 1872 son tableau *Cheiks arabes dans les montagnes*

Léon Bonnat, Cheikh arabe dans les montagnes (1872)



dont un critique écrit qu'on « ne peut que féliciter M. Bonnat de ce premier essai de paysage, qui nous promet, en ce genre, de dignes pendants de ses autres œuvres »²². Or la réalité, comme sa correspondance le prouve, est que cette scène soit disant authentiquement orientale et donc locale, est entièrement simulée Bonnat écrit à un ami ceci :

« Qu'avez-vous, mon cher, en tant que chevaux ? Singulière question n'est-ce pas ? En voici l'explication : votre ami [= moi] a depuis longtemps l'intention de peindre deux à trois cheiks à cheval, escortés d'une demi-douzaine de ces gueux que vous connaissez. Ayant vu mon tableau éclairé par un soleil couchant sur les sables de la mer rouge, je ne puis guère, esclave de la vérité comme je le suis, peindre en pleine rue de Paris, et j'ai pensé à Saint-Jean. J'y aurai du sable ; vous me procurerez un homme que j'habillerai d'une chemise rouge et d'une abâya (manteau), pour monter soit un de vos chevaux soit un arabe de l'escadron des chasseurs d'Afrique de Bayonne. On obtiendra du colonel, j'espère, le cheval et son cavalier. Je ferai poser le tout, de six heures à sept heures du soir, derrière l'établissement des bains ; j'aurai des effets superbes ; il me sera facile ensuite d'adapter mes nouvelles études à celles que j'ai faites pendant mon voyage. Dites oui, et dans un moi je serai installé à Saint-Jean-de-

²² *Revue des deux mondes*, 15 juin 1872, p. 846.

Luz, où j'aurai soin préalablement d'envoyer une selle de Damas, une bride, une abâya, etc. Travailler ainsi ne sera pas dépourvu de charme. »²³

L'authentification de l'authentique a désormais pleinement réalisé non plus du spectral, mais ce que Jean Baudrillard appelait simulacre, c'est-à-dire l'indistinction du réel et du virtuel. L'authenticité de l'Arabe, c'est la vérité de sa figure, mais celle-ci est justement une vérité en peinture. Christine Peltre note que le biographe d'Horace Vernet dans un ouvrage consacré au voyage d'Horace Vernet en Orient (1843), relate le jugement d'un chamelier : « Monsieur Vernet a une vraie figure d'Arabe » et rappelle que « Vernet avait l'habitude de dissimuler son visage de non-arabe derrière un déguisement local, conformément à la pratique de certains peintres orientalistes ». La vérité de l'arabe c'est-à-dire son accoutrement, est interchangeable et le tableau du peintre orientaliste accoutré en arabe est devenu de fait un topos obligé.²⁴

Mais tout système a ses failles. L'Occident, système producteur de sa propre indétermination et donc de son perpétuel réajustement, n'a pas produit un orientalisme homogène, mais un orientalisme marqué par autant de contradiction et d'hétérogénéité que peut l'être *l'aveugle mouvement de conquête sans but* qui est sans doute la meilleure définition que l'on puisse donner de lui et pour lequel je ne trouve pas de meilleur concept que celui qu'Edouard Glissant a forgé, à savoir un « nomadisme en flèche »²⁵ - c'est-à-dire une lancée aveugle en avant, quitte à désirer partir à la conquête de cet Outre-Occident par lequel a commencé l'aventure en 1492, avant qu'elle ne change de direction à partir du XIXe siècle pour enfin arriver aujourd'hui à cet état de déterritorialisation généralisée que nous sommes en train de vivre.

Parmi ces failles (et ce sera par ces dernières remarques que je terminerai cette approche qui n'est que fragmentaire étant donné l'immensité de la matière) il y a d'abord les devenirs individuels, l'authenticité de la rencontre. C'est d'abord une tonalité, un style, une méthode, comme c'est le cas chez Delacroix, chez qui le tâtonnement et l'éblouissement précèdent la synthèse des grands tableaux orientalistes qui ne viendront qu'après cette expérience dont sa peinture se nourrira encore longtemps. « Je suis comme un homme qui rêve et qui voit des choses qu'il craint de voir lui échapper » écrit Delacroix, qui n'a pas pris comme tant d'autres

²³ Musée des Beaux-Arts de Lyon, cf. <http://www.mba-lyon.fr/mba/sections/fr/collections-musee/vie-des-collections/acquisitions-2010/>

²⁴ On pourrait évoquer de nombreux autres exemples : Loti qui se fait photographier accoutré, Isabelle Eberhardt qui s'accoutre en costume arabe masculin, etc.

²⁵ Edouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Gallimard, 1990, p. 24 sqq et 68-69.

avant lui le chemin de Rome, de l'*iter italicum* classique, pèlerinage artistique et voyage initiatique qu'ont encore emprunté Ingres, David ou Corot. Ce qui joue le rôle de ce rituel de ressourcement à l'Antique, c'est justement son Voyage au Maroc.

Delacroix, voyage au Maroc, aquarelles



Delacroix, voyage au Maroc



Le déplacement d'itinéraire, d'Occident en Orient, de l'Italie au Maroc, et le rôle comparable que ce voyage joue dans son destin artistique, sont déjà par eux-mêmes hautement significatifs. Il en tirera la conclusion la plus forte, proposant d'envoyer les jeunes artistes non plus à Rome mais de s'embarquer comme matelots vers le premier bateau qui les conduira en pays berbère. Les dernières phrases de son Journal du Maroc écrites à Tanger le 28 avril 1832 rassemblent toute son attitude : « La beauté s'unit à tout ce qu'ils font.... La grâce se venge de notre science ». Quant à Edouard Dinet, devenu plus tard le hadj Nasr Eddine, la proximité du vécu l'éloigne définitivement de toute distance et ses toiles sont en quelque sorte un divan oriental-occidental en peinture.

Mais le sujet artistique n'est pas une unité homogène. Chassériau, par exemple, construit d'avance dans son esprit et pendant un voyage en Italie la scène de l'arabité et sa topique :

« Faire un Arabe mourant près d'un ravin plein de lauriers roses, les roches grises, les oiseaux volent. L'Arabe mourant aplati par terre, le cheval le regarde avec inquiétude, attention et douleur, il le flaire » ; « Cavalier arabe - faire étinceler l'or sur la housse et les grelots, le dessin de la selle d'un ton argenté, le haïk à raies soyeuses, la gandoura lilas avec des arabesques d'or ». « Cavaliers arabes faisant traverser un torrent à leurs chevaux, en faire un qui refuse, un autre qui se noie qui élève la main pour appeler du secours, un autre qui s'élance vers lui. » ; « Faire des Arabes en voyage, faisant boire leurs chevaux à un abreuvoir ; près des cactus et des palmiers , de beaux et jeunes cavaliers ; des nègres tiennent les chevaux ; faire une chose vigoureuse avec mes dessins et mes souvenirs » etc.²⁶ Chassériau projette de belles scènes héroïques et sanglantes, minutieusement décrites sous forme d'un récit dense et précis : « Faire une suite de compositions héroïques de la guerre, représenter l'assaut d'une ville, et les troupes qui escaladent les murs etc. » A quoi l'on opposera par exemple les passages de *Un été dans le Sahara* dans lesquels Fromentin décrit lui bien plus près de la réalité historique ce que ce projet héroïque recouvre d'avance, la sanglante réalité de la conquête . Très symptomatiquement, Chassériau, en évoquant dans ses notes de voyage ses impressions à Alger, met en équivalence, en une seule suite de sensations, « la mer bleue, la ville comme du stuc ou du marbre blanc ; l'horizon rose et bleuâtre, au-dessus de la mer le ciel léger et lumineux un peu opale » et « des vieillards à

²⁶ Chassériau, *Notes et propos*, Rumeur des âges, La Rochelle, 2002, pp. 8,11,17.

faces orientales et singulières vigoureusement peintes sur les murs blancs », révélant par-là l'identité de la surface, du visage de l'Autre et de l'impression visuelle.²⁷

Mais c'est le même Chassériau qui est aussi touché en Algérie par une vie différente et note la forte impression qu'il en a ressentie, pour « ne pas l'oublier », comme le fait Delacroix au Maroc qui note souvent « Ne pas oublier »... « Se souvenir » :

« Ne pas oublier les belles et hautes murailles et cette population sérieuse et bariolée qui roule en s'accrochant aux murailles des rues étroites et en pente à Alger, et des murailles d'or de Constantine, *superbes et singulières choses qu'il faut faire comme elles m'ont frappé* ». ²⁸

Plus de scène ici, pas de préfabriqué ni de scène préconçue, mais une passivité accueillante devant une rencontre imprévue. Pour la part du Moi artistique prisonnière de l'excitation exotique, la fixation en imagination de la scène est égale à son bourrage indéfini, lui-même illimitant un Orient halluciné (« Un chameau ou un dromadaire blanc de la Nubie. Faire les trois Mages qui offrent des gazelles, des petits chevreaux et des agneaux sans tache ; mettre ensuite comme ornements toutes les plantes des jardins qui sont rares et qui viennent de l'Inde et des pays lointains, puis des éléphants »)²⁹. Mais un autre Moi artistique maintient une sensibilité au temps, au lieu, au moment de la rencontre.

Dans cette rencontre, l'Arabe est autant fragmenté en aspects fugitifs et pluralisé dans son altérité changeante (comme le montrent les carnets de Delacroix) que le sujet réceptif de cette altérité changeante est lui-même pluralisé, l'occidental autant désorienté par l'Oriental que l'Oriental désorienté par cette désorientation de l'Occidental. C'est toute une phénoménologie du fragment qui renvoie à l'éclat de l'instant, à ce qui atteint le regard et le sentiment, et le touche.

Pendant son voyage en Egypte, Fromentin remplit des pages entières de notations fragmentaires écrites pendant la descente du Nil sur ses genoux. Et comme il lui est impossible de peindre, il peint mentalement en écriture. Les phrases sont autant de tableaux potentiels. Mais ici, comme chez Delacroix, tout est parataxe d'impressions, suite de moments captés.

Très peu de scènes. Quand les hommes apparaissent dans le paysage, ils sont presque rien :

²⁷ Théodore Chassériau, *Notes et propos*, op. cit. p. 43.

²⁸ Chassériau, *Notes et propos*, op. cit., p. 35.

²⁹ Chassériau, *Notes et propos*, op. cit. p. 21.

« Falaises mamelonnées de calcaire jaunâtre, ou de terre calcinée, plongeant dans le Nil. Tombeaux sur un mamelon. Quelques chèvres immobiles. Quelques Arabes accroupis sous le soleil de plomb. De maigres palmiers au bord du flot. Vraie Thébaïde. Ce qu'on a vu jusqu'à maintenant de plus désolé. Un grand vautour posé sur la rive ; on lui envoie deux coups de fusil, sans résultat ». ³⁰

Mais ce presque rien, cette disparition de l'autre dans la scène n'a plus rien à voir avec celle que Marilhat construit dans sa lettre. Ce serait ici plutôt le monde lui-même qui, parce que la perception est vive, s'efface et disparaît. Le Nil, « immense et calme », est, écrit Fromentin, « un vrai miroir de 3 à 400 mètres... Pas un seul coloriage nulle part, du vert nuancé de gris – le fauve azuré du fleuve, le bleu tendre du ciel. Tous les fellahs habillés de noir et de brun... Un fellah tout nu fait baigner un buffle ».

Un miroir aussi immense n'en est plus un. Qui serait placé assez haut dans le ciel pour voir le monde qu'il reflète ? Et d'ailleurs la réponse est donnée : il n'y a pas de monde à refléter - « coloriage nulle part » - rien en tout cas que la surface fauve du fleuve pourrait redonner, si ce n'est « le bleu du ciel », autrement dit le vide, dans lequel Fromentin voit une tendresse. L'Arabe ici n'est qu'un pauvre, un pauvre fellah nu, que rien ne peut détacher de l'immensité du miroir fauve azuré, qui ne fait qu'un avec le buffle, la terre et le Nil. C'est ici pauvreté pour pauvreté. ³¹

Malgré sa profonde insertion dans la mentalité romantique, Fromentin préfigure ici déjà ce que deviendra, mais ce sera plus tard et clairement distinct de l'aventure coloniale anglaise ou française, le voyage en Tunisie de Paul Klee, August Macke et Louis Moillet.

³⁰ Fromentin, *Voyage en Egypte*, Ombres, Toulouse, 1998, p. 22.

³¹ J'ai poursuivi cette réflexion dans deux autres articles : « Ecrire le désert : Fromentin hors-cliché », communication donnée au colloque 'Visualisierung, Visibilisierung und Verschriftlichung. Schriftbilder und Bildschriften im Frankreich des XIX. Jahrhunderts', univ. de Potsdam, 30 nov. – 1^{er} déc. 2013, publ. ds Ottmar Ette, Gesine Müller, *Visualisierung, Visibilisierung und Verschriftlichung. Schriftbilder und Bildschriften im Frankreich des XIX. Jahrhunderts*, Edition Tranvia, Verlag Walter Frey, Berlin, 2015, p. 221-238 et « 'J'aurai dans l'esprit des lambeaux singuliers' : les notes du voyage en Egypte de Fromentin », communication donnée dans le cadre du colloque « Voyager en Egypte et inversement : parcours croisés (1830-1950) » organisé par Randa Sabry, à paraître avec les actes du colloque en 2016.

August Macke, rue à Hammamet



Au lieu de bourrer la scène comme l'avaient fait tant d'orientalistes, ils l'épurèrent, ils la videront, en travaillant par soustraction, en creusant le réel pour en interroger le secret, ou plutôt pour le lui redonner, après tant d'assauts de rêve conquérants.

*

Texte paru dans Slimane Lamnaoui (dir.), *L'Arabité. Entre conceptualisation et médiatisation*, Univ. Sidi Mohamed Den Abdellah, Faculté polydisciplinaire de Taza-Fès, Maroc, série colloques et séminaires, n° 1, 2014, p. 105-125.