Perspective

Actualité en histoire de l'art

3 | 2006

XIX^e siècle/XX^e siècle

Histoire de l'art européen et orientalisme

Nabila Oulebsir, Christine Peltre et Zeynep Çelik

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/4234>

DOI : 10.4000/perspective.4234

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2006

Pagination : 364-378

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Nabila Oulebsir, Christine Peltre et Zeynep Çelik, « Histoire de l'art européen et orientalisme », *Perspective* [En ligne], 3 | 2006, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/4234> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.4234>

Histoire de l'art européen et orientalisme

Points de vue avec Nabila Oulebsir, Christine Peltre et Zeynep Çelik

Alors que l'histoire du rapport entre la France et ses colonies est l'enjeu d'un débat et que, au-delà de la globalisation actuelle de l'art, on prend conscience du point de vue occidental qui a prévalu dans l'histoire des arts non-européens, il a semblé utile de faire le point sur la façon dont l'Europe s'était intéressée au XIX^e siècle à l'art oriental et l'avait intégré dans l'histoire de l'art. *Perspective* a donc proposé à Nabila Oulebsir de restituer les modalités de cette découverte et de cet intérêt pour l'art oriental et de demander à deux autres spécialistes de ce sujet, Zeynep Çelik et Christine Peltre, leur opinion sur l'évolution de cette approche européenne.

Ce point de vue résulte d'un échange entre Nabila Oulebsir, Maître de conférences à l'université de Poitiers, Zeynep Çelik, Professeur au New Jersey Institute of Technology, et Christine Peltre, Professeur à l'Université Marc-Bloch de Strasbourg.

Nabila Oulebsir. Cette réflexion invite à repositionner le domaine de l'orientalisme confiné dans le territoire des « aires culturelles », au regard de la discipline artistique telle qu'elle a été élaborée et développée en Europe. Je privilégierai donc une entrée en la matière par le champ disciplinaire de l'histoire de l'art et de l'architecture plutôt que par le terrain géographique ¹.

Lorsque Johann Joachim Winckelmann développe les thèmes de la beauté, de la grâce ou de l'utilité dans ses *Réflexions sur l'imitation des artistes grecs dans la peinture et la sculpture*², il pose les fondements d'une théorie sur l'histoire de l'art. Le bon goût, argumente-t-il, « a pris naissance dans la Grèce. Les inventions des autres peuples, qui furent communiquées aux Grecs, n'étaient que des essais grossiers qui, sous l'heureuse influence du génie de ce peuple, prirent une nouvelle forme et de nouveaux degrés de beauté, de grâce ou d'utilité »³. Malgré la critique dont il fait l'objet à cette époque, notamment celle réfutant la paternité des Grecs dans l'invention de la peinture et la sculpture au profit des Égyptiens, il confirme sa position une dizaine d'années plus tard dans son œuvre majeure, *Histoire de l'art de l'Antiquité*⁴.

Au-delà du sentiment esthétique et de la valeur d'art qu'il préconise, Winckelmann trace les lignes d'un apprentissage du goût qui peut s'acquérir par la maîtrise du dessin, celui-ci permettant d'appréhender « les proportions qui constituent la vraie beauté »⁵. La grâce, suggère-t-il ailleurs, « se forme par l'éducation et par la réflexion »⁶. L'appréciation, la technicité laissent donc place à la connaissance et sa transmission, et le champ d'études évolue dès lors, tant en Allemagne

qu'en France, vers une discipline artistique établie dans les institutions d'enseignement supérieur et dans les musées, discipline qui poussera progressivement les frontières de son terrain d'investigation et de ses objets d'études : de la Grèce vers Rome, de Rome vers l'Orient ou l'Extrême-Orient, et de l'Orient vers la Méditerranée en leurs foyers les plus représentatifs : Constantinople, Le Caire, Alger.

Si au temps de Winckelmann l'heure n'est pas encore à l'appréciation des arts non-occidentaux, le processus est cependant enclenché en faveur de l'étude de l'art antique. Celui-ci n'est pas seulement présent en Occident mais également dans l'Orient méditerranéen que les expéditions françaises, militaires et scientifiques, offrent au monde savant et artistique grâce à son exploration systématique et à l'inventaire de ses monuments. En effet, l'héritage des Lumières n'est pas loin et l'encyclopédisme s'intéresse en cette fin du XVIII^e et première moitié du XIX^e siècle à des territoires encore peu accessibles : l'Égypte, la Morée et l'Algérie ⁷.

Philhellénisme européen et orientalisme

Bien avant la programmation de ces expéditions collectives subventionnées par des instances officielles, on observe en Grèce des tentatives isolées d'inventaires de monuments comme celle de l'architecte Nicolas Revett et du peintre James Stuart, deux Anglais envoyés en mission en Grèce, entre 1751 et 1753, par la société des *Dilettanti*, groupe d'amateurs éclairés épris d'art grec, avec des instructions précises : rassembler des modèles de dessins architecturaux afin de constituer un inventaire utile aux contemporains. Certes contestée par ces deux Anglais, l'œuvre de l'architecte français David Le Roy (1758) ⁸ complète la connaissance sur une Grèce artistique que Winckelmann situe au même moment comme le foyer de l'art. Elle constitue une rare contribution française philhellène dans une France prérévolutionnaire pour qui l'usage de la référence antique a un sens politique permettant, souligne l'historien François Hartog, « d'attaquer le despotisme ou l'absolutisme, de miner l'autorité monarchique en 'exhumant' un autre espace » ⁹. Le retour à la Grèce antique s'accompagne d'un foisonnement d'antiquaires chargés d'accomplir des fouilles sur les sites grecs, néanmoins cette pratique se rapproche plus d'une « chasse aux trésors » ou d'une « archéologie sauvage » ¹⁰. L'acquisition des méthodes historiques et scientifiques en matière de fouilles archéologiques et de conservation des vestiges et œuvres d'art dans les musées se fera tardivement vers la fin du XIX^e siècle.

La sensibilité pour l'Orient s'affirme dans la littérature, la peinture et l'architecture parallèlement au philhellénisme naissant. *La bataille de Nazareth* (1801) d'Antoine-Jean Gros, *La révolte du Caire* (1810) et les sultans enturbannés et princes mamelouks d'Anne-Louis Girodet (fig. 1), *La mosquée d'El-Azhar* au Caire (1831) d'Adrien Dauzats, offrent autant de variations possibles dans sa représentation ¹¹. Si les ambiances, les atmosphères et les projections fantasmagoriques se mêlent dans les représentations artistiques de l'Orient, c'est bien à travers l'Expédition

1. Anne-Louis Girodet, *La révolte du Caire* (détail), 1810, Versailles, Musée national du château et de Trianon.

2. Charles Texier, *Ruines du temple d'Apollon à Milet*, dans *Description de l'Asie mineure*, 1838-1849.

d'Égypte que la science croise l'art et que l'orientalisme architectural se démarque progressivement de l'orientalisme pictural. Les savants qui accompagnent Bonaparte fournissent les premiers relevés de monuments arabes et utilisent des procédés techniques précis fondés sur la rigueur mathématique. L'architecte Protain, membre de l'Institut d'Égypte, relève les principales mosquées du Caire et porte une attention particulière à la mosquée Ibn-Touloun. Ce savoir qui commence à se constituer concerne surtout Le Caire considéré comme le foyer artistique de l'art arabo-musulman. D'autres architectes inspirés par les travaux rapportés d'Égypte s'attèlent désormais, dans une sphère certes restreinte de l'élite académique, à l'élaboration d'un savoir artistique et le développement d'un champ de connaissance et d'étude sur l'architecture de l'Orient musulman. On compte parmi eux Pascal-Xavier Coste¹² et Jean-Nicolas Huyot, Grand Prix de Rome (1807) et professeur à l'École des beaux-arts, dont les voyages entrepris en Grèce, en Égypte et en Asie mineure lui permettront d'introduire de nouveaux cas d'étude dans ses enseignements¹³. Charles Texier, quant à lui, fournira un inventaire détaillé des œuvres et des monuments rencontrés lors de son voyage en Asie mineure¹⁴ (1838 et 1849), favorisant l'extension du terrain d'investigation et d'étude de l'histoire de l'art et de l'architecture (fig. 2).

Néanmoins, l'étude de l'art et de l'architecture reste encore en France, en cette première moitié du XIX^e siècle, très marquée par les règlements imposés par l'Académie des beaux-arts, qui s'institue comme gardienne des valeurs du classicisme romain et vitruvien, érigeant Rome en unique modèle d'étude et d'application. L'exploration artistique menée en Algérie entre 1840 et 1842 fournira les éléments d'une lecture des œuvres et des monuments qui déplacera le référent antique sur la rive sud de la Méditerranée : Rome n'est plus dans Rome.

L'Antiquité dans l'Orient

Dans ses *Orientales*, recueil de poèmes que Victor Hugo publie en 1829, une année avant la prise d'Alger, celui-ci note l'intérêt que porte désormais l'Occident à l'Orient. Hugo accorde la même attention aux formes mauresques de l'Espagne sarrasine où se mêlent clochers et minarets qu'aux traces antiques présentes en Orient. De manière intuitive, il observe une caractéristique particulière de l'Orient en notant dans la préface : « Jusqu'ici on a beaucoup trop vu l'époque moderne dans le siècle de Louis XIV, et l'Antiquité dans Rome et la Grèce, ne verrait-on pas de plus haut et plus loin, en étudiant l'ère moderne dans le Moyen Âge et l'Antiquité dans l'Orient ? »

Avec la même intuition et un regard sensible, Eugène Delacroix, lors de son périple nord-africain entrepris en 1832, ramène du Maroc des impressions de Tanger qui ne suggèrent pas seulement, comme lors de son rapide passage à Alger, le décorum et l'atmosphère intérieure sensuelle des demeures mauresques illustrés dans son tableau *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1834) : il insiste surtout sur « l'Antiquité vivante » qui court dans les rues où il croise « des personnages consulaires, des Catons, des Brutus », où « l'Antique n'a rien de plus beau », et où tout est « en blanc comme les sénateurs de Rome et les panathénées d'Athènes » (lettre de Tanger, le 29 février 1832).

Chez Delacroix et Hugo, la rencontre de l'Orient et de l'Occident transpose Rome – ou l'image de Rome – en terre orientale et africaine, traduisant ainsi la démarche que les artistes, préparés à rechercher et apprécier les formes classiques, adoptent à une

époque où la formation académique prône l'imitation et le recours au modèle romain. Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts entre 1816 et 1839, dirige de main ferme cette institution et interdit le voyage en Grèce aux artistes et architectes pensionnaires de l'Académie de France à Rome, afin qu'ils ne se détournent pas des formes et canons esthétiques classiques et des orientations fixées officiellement, la Grèce étant considérée comme la porte de l'Orient. Le premier voyage autorisé est celui qu'Abel Blouet, architecte Grand Prix de Rome (1821), entreprend officiellement en tant que chef de la section Beaux-arts, architecture et sculpture de l'Expédition scientifique de Morée, menée entre 1828 et 1830, dont il rapporte une majorité de relevés des temples de l'âge d'or de l'Hellade ¹⁵. Avec Blouet, proche de Quatremère de Quincy, le risque de dévier était nul; néanmoins, quelques-unes de ses vues de villes et de monuments laissent aisément deviner la présence orientale en Grèce, comme la vue de l'Arc d'Hadrien à Athènes (fig. 3), monument représenté en arrière cadre d'une scène orientale.

3. Abel Blouet, Amable Ravoisié, L'arc d'Hadrien à Athènes, dans *Expédition scientifique de Morée...*, 1831-1838.

Héritière des expéditions d'Égypte (1798-1801) et de Morée (1828-1830), l'Exploration scientifique de l'Algérie, conduite entre 1839 et 1845, avec la contribution active des savants de l'Institut de France, vise l'inventaire méthodique du pays sous différents aspects. Aux côtés des colonnes armées, peintres et dessinateurs, archéologues et architectes, munis de recommandations académiques précises, chargés d'un matériel devant servir à la connaissance et à la description (chevalet, pinceaux, instruments de mesure, boussoles, cartes, etc.), arpentent le territoire et en dessinent fidèlement les monuments, tout en recueillant les vestiges susceptibles de former les collections du futur Musée algérien du Louvre, dont Louis-Philippe prévoit l'ouverture dès 1845 face au Musée égyptien.

La conquête militaire constituant l'arrière-scène du contexte historique et politique de l'époque, les artistes et architectes en tant que civils sont surtout préoccupés d'expérimenter leur savoir sur de nouveaux terrains. L'architecte Amable Ravoisié, formé à l'École des beaux-arts à Paris, fort de son expérience acquise en Morée comme assistant de Blouet, devient dix ans plus tard le chef de la section Beaux-arts, architecture et sculpture, de l'Exploration scientifique de l'Algérie. Son discours s'inscrit à l'intérieur d'une histoire de l'art et de l'architecture occidentale et ses travaux se concentrent essentiellement sur les vestiges antiques de cette Afrique romaine revisitée : inscriptions latines, temples, amphithéâtres, thermes, aqueducs, citernes, arcs de triomphe (fig. 4) ¹⁶. Certains monuments et pièces antiques sont appréhendés de manière esthétique ¹⁷, tels les arcs de triomphe en ruines perçus selon l'esthétique romantique – comme auparavant Volney à Palmyre –, ou tels vestiges soumis à la composition artistique comme cette sculpture romaine (fig. 5) que Ravoisié conçoit lui-même en un assemblage harmonieux et proportionnel de fragments (amphore, têtes de silènes, vasque, chapiteau, base de colonne) recueillis à Philippeville, l'antique Rusicade. Cependant l'architecture antique de cette contrée n'est pas étudiée en ce début de conquête militaire avec l'intention de retrouver la pureté des formes et la grandeur de conception, mais comme des types d'élégance secondaire visant l'étude des établissements romains sur le pourtour de la Méditerranée et la recherche des motifs ayant guidé les Romains dans le choix des localités nord-africaines, afin d'en tirer les leçons pour les établissements nouveaux à installer. De même, l'architecture arabe ne

4. Amable Ravoisié, restitution de l'Arc de triomphe de Cuicul, dans *Exploration scientifique de l'Algérie pendant les années 1840, 1841, 1842, 1846-1851*.

5. Amable Ravoisié, Sculpture romaine à Philippeville, dans *Exploration scientifique de l'Algérie...*, 1846-1851.

6. Albert Ballu, Bibliothèque-Musée d'Alger, 1884, planche de relevés, Paris, Médiathèque du patrimoine.

suscite pas, en ces années 1840, l'intérêt que lui porteront trente ans plus tard les émules d'Eugène Viollet-le-Duc, notamment Edmond Duthoit à Tlemcen. Ravoisié l'explique en ces termes : « Il faut reconnaître que l'architecture arabe, telle qu'elle se montre dans toute la régence d'Alger, est loin de présenter le caractère grandiose et monumental que les architectes du Kaire et des principales villes du Levant ont su lui imprimer »¹⁸. Les quelques palais mauresques et mosquées qu'il dessine donc à Alger constituent des cas d'étude qui lui permettent de saisir le caractère de cet art et d'en déduire le mode de construction le mieux approprié en terre nord-africaine.

En Afrique du Nord dans la première moitié du XIX^e siècle, l'étude de l'art antique prime sur celle de l'art arabe ; mais tous deux sont envisagés sous leurs aspects pratique et utile, pour la conquête et pour les artistes, ce qui n'est pas en contradiction avec les fondements de l'étude de l'art posés par Winckelmann : beauté, grâce, ou utilité. Antiquités et œuvres d'art musulman constituent des objets d'étude pour les savants de la métropole, mais aussi pour les érudits qui s'installent sur place comme Adrien Berbrugger, ancien chartiste devenu conservateur de la Bibliothèque-Musée d'Alger (fig. 6). Ils sont collectés et déposés en des lieux de conservation, essentiellement au Musée d'Alger et au Musée algérien du Louvre – puis à sa fermeture, au Second Empire, dans ce qui deviendra la section africaine du Louvre qui accueillera également des objets d'autres pays comme la Tunisie. Des musées locaux sont progressivement créés à partir des années 1850, dans le Prætorium de Lambèse (fig. 7), ou à Constantine et à Tlemcen, ce dernier ayant pour caractéristique d'abriter à la fin du XIX^e siècle des collections d'art musulman de même importance que ceux du Musée du Caire.

7. Prætorium de Lambèse, photographie vers 1860, dans *Musée et collection archéologique de l'Algérie et de la Tunisie*, 1895.

C'est dans les années 1880 que s'institutionnalise une pratique professionnelle en matière de fouilles archéologiques, de restauration et de conservation des collections dans les musées¹⁹, avec la création en Algérie du Service des monuments historiques et, en Tunisie – placée sous protectorat à cette époque –, du Service des antiquités. Les grands chantiers de fouilles lancés en ces années-là, comme ceux de Timgad ou de Carthage, exhument les vestiges et donnent aux monuments un caractère flamboyant dans une mise en scène esthétique du site antique que le tourisme favorisera plus tard au XX^e siècle. En ces mêmes années, le ministère de l'Instruction publique et des beaux-arts développe au sein du Comité des travaux historiques et scientifiques un programme de Description de l'Afrique du Nord et décide la publication commune des catalogues des principaux musées d'Algérie et de Tunisie²⁰. Parallèlement, au sein des institutions scientifiques d'enseignement supérieur, comme l'École supérieure des lettres d'Alger, une chaire d'Histoire et d'antiquités de l'Afrique est créée dont le premier titulaire est le normalien Émile Masqueray, remplacé à son décès en 1894 par Stéphane Gsell, également normalien et ancien pensionnaire de l'École française de Rome. L'ouverture en 1897 à Alger du Musée des antiquités africaines et d'art musulman accorde la même importance aux différents arts représentés en Afrique du Nord, ce musée accueillant aussi une section tunisienne.

De l'Orient sensible à l'Orient raisonné

Si les objets d'art musulman sont rapidement intégrés dans les dépôts et les musées au même titre que les antiquités, c'est pour leur valeur de « butin de guerre », de « préciosité », ou tout simplement pour leur valeur de « document », « esthétique et d'art ». Il en est autrement pour l'architecture dont le caractère spatial et formel ne s'adapte pas immédiatement aux usages et à l'appréciation des Européens : l'étroitesse des rues et leur tortuosité, l'aspect introverti des maisons, faisant obstacle au nouvel urbanisme spacieux, aéré, qui se préfigure en ce XIX^e siècle. De nombreux projets urbains et architecturaux sont expérimentés en Alger, Tunis, Alexandrie etc., avec des voies larges, des alignements et des édifices publics conçus selon le langage formel classique ou renaissant, et plus tard art déco ou moderne²¹. Le premier projet d'envergure qui transforme le paysage urbain de la ville d'Alger est le boulevard de l'Impératrice (fig. 8), conçu entre 1860 et 1866, en un front de mer faisant office de promenade urbaine, par Frédéric Chassériau, architecte de la ville d'Alger, cousin du peintre orientaliste Théodore Chassériau, et précédemment en fonction à Alexandrie puis à Marseille.

8. Frédéric Chassériau, Façade du boulevard de l'Impératrice à Alger, relevé, 1860, dans Gabriel Esquer, *Iconographie historique de l'Algérie*, 1929, pl. 346.

L'orientalisme se généralise dans la littérature, la peinture et la photographie²², et se déploie plus rapidement que l'orientalisme architectural. Les voyages d'architectes effectués dans la première moitié du XIX^e siècle et les relevés rapportés d'Égypte et d'Asie mineure esquissent un premier mode de connaissance des formes artistiques et architecturales non classiques, c'est-à-dire non attribuées à la Rome antique ni à la Grèce hellénistique, les pôles d'attraction pour la connaissance de l'architecture musulmane étant l'Égypte ou l'Espagne (l'Alhambra notamment). Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, la mission effectuée en Orient par l'architecte amiénois Edmond Duthoit, qui accompagne en 1861 l'archéologue Melchior de Vogüé chargé officiellement par le gouvernement impérial d'une mission en Syrie afin de poursuivre les recherches de Renan, constitue un tournant important dans l'appréhension de l'architecture arabe²³. Il ramène de ses explorations à Damas, Jérusalem, Beyrouth etc., des dessins de monuments musulmans et chrétiens publiés dans les ouvrages de Vogüé (1865-1877)²⁴, qui confirment sa position d'architecte rationaliste soucieux de comprendre les règles de composition. Disciple de Viollet-le-Duc, il applique une démarche analytique et raisonnée qu'il utilisera par ailleurs une dizaine d'années plus tard à Tlemcen en Algérie et dont l'utilité se fera vite apprécier par les archéologues, les artistes et les architectes de la métropole.

C'est ce tournant, ou le passage d'un orientalisme sensible vers un orientalisme raisonné qui inscrit le langage formel oriental dans le registre occidental, que nous avons souhaité développer en interrogeant deux spécialistes de la question : Zeynep Çelik et Christine Peltre. Chacune insiste sur le rôle de Viollet-le-Duc dans cette nouvelle appréciation à laquelle est associé un discours scientifique, ainsi que sur celui des expositions universelles qui permettent des déplacements de regards et d'approches d'un terrain vers un autre et transposent vers les villes européennes et/ou américaines des motifs et décors puisant dans ceux de l'Orient.

9. Salon mauresque du comte de Montecristo, dans Alexandre Dumas, *Le comte de Montecristo*, publié dans *L'illustration*, 1848.

N. O. Quelles ont été les approches et la réception de l'art (ou de l'architecture) non-occidentale ?

Christine Peltre. Jules Bourgoïn, dans l'introduction de son ouvrage *Les arts arabes* (qui paraît à Paris en plusieurs livraisons entre 1868 et 1873), a assez bien résumé les étapes de l'approche de l'« Orient moderne » au XIX^e siècle qui, dit-il, se sont limitées jusque là aux récits des poètes, aux descriptions des voyageurs, à la connaissance de l'art mauresque en Espagne et aux petits objets qui plaisent à la curiosité contemporaine. Des *Orientales* de Victor Hugo aux tableaux de Marilhat ou Gérôme, des planches de Girault de Prangey à celles de

Pascal Coste, des variations sur le vase de l'Alhambra à la collection de Fortuny, les approches sont déjà multiples et fécondes (fig. 9). Mais c'est dans le dernier tiers du XIX^e siècle que s'activent les recherches et leur diffusion auprès du public, notamment à partir de l'Exposition universelle de 1878. Archéologues, historiens, érudits, collectionneurs, par leurs voyages et leurs écrits – les revues comme la *Gazette des beaux-arts* jouent en France un rôle de premier plan – construisent peu à peu l'étude des arts musulmans²⁵ dont Oleg Grabar a rappelé qu'elle est une création occidentale du XIX^e siècle européen²⁶.

Cette « création » est marquée par beaucoup de tâtonnements et de préjugés. La notion d'« art » est elle-même débattue : pour bien des auteurs, l'architecture est le seul « art » pratiqué par les musulmans. Au sein même de l'art de bâtir s'organise une répartition hiérarchique. « Existe-t-il un art turc ? » se demande Viollet-le-Duc en introduisant en 1874 l'ouvrage de Parvillée, *Architecture et décoration turques au XV^e siècle*, considérant que cette expression est plutôt « une branche du persan et de ce qu'on appelle l'arabe ». Dans *La civilisation des Arabes* (Paris, 1884), Gustave Le Bon pense que les monuments arabes de l'Afrique septentrionale ne présentent pas l'originalité et la richesse de ceux de l'Espagne et de l'Égypte (p. 264). Cette idée est reprise par d'autres tel Ary Renan qui à Kairouan, avant les éblouissements de Paul Klee, considère que les constructeurs de l'Islam africain « n'ont pas eu l'envergure de ceux de l'Orient asiatique »²⁷.

Dans un champ d'investigation très neuf, on est alors parfois conscient des limites de la connaissance occidentale : dans l'introduction de l'ouvrage de Bourgoïn, Viollet-le-Duc rappelle le rôle de la Commission d'Égypte au début du siècle mais aussi le contexte de son action : « La critique scientifique ou historique était à peine née, et dans les monuments ou objets d'art on ne voyait que la forme extérieure sans trop s'enquérir des causes qui avaient pu provoquer cette forme ». Les voit-on mieux ensuite ? Si le regard peu à peu s'aiguise et s'enrichit, on peut noter que l'enquête plastique s'exerce souvent au détriment d'autres curiosités : l'œuvre de Léon Parvillée est certes inspirée par son travail de restauration à Bursa, mais reste le plus souvent étrangère à l'histoire ou à la culture du monde musulman²⁸.

Dans le texte évoqué, Jules Bourgoïn citait pour commencer les « récits des poètes » qui contribuaient à faire connaître les arts de l'Orient. Cet éclairage littéraire est important et ne se limite pas au romantisme : il est significatif que dans le texte qu'il consacre en 1907 à l'exposition de « tissus musulmans » à l'Union centrale des Arts décoratifs, Jean-Louis Vaudoyer cite un poème d'Anna de Noailles évoquant les tapis²⁹. Entre peinture orientaliste et textes poétiques, la réception des arts de l'Islam est portée par une vision fantasmée. L'aura magique des *Mille et Une Nuits*, particulièrement en France, dans

la patrie d'Antoine Galland, n'y est pas étrangère. Lors de l'exposition de Munich en 1910, Raymond Koechlin regrette la sobriété excessive de la présentation qui a justement voulu oublier les *Mille et une nuits* : « Plus de fête pour les yeux ; que reste-t-il alors de cet art qui n'est que le plus féérique des décors ? »³⁰. Il est troublant enfin qu'au moment de la présentation, en 2005, du projet muséographique du Département des arts de l'Islam qui doit s'ouvrir en 2009, certains journaux l'aient interprété comme « un tapis des *Mille et une nuits* », ce qui n'était pas mis en avant par les concepteurs, Rudy Riciotti et Mario Bellini. Cette interprétation fait écho à la sublimation de la peinture orientaliste.

10a et b. Owen Jones, *Plans, Elevations...*, pl. III et XXXII.

Zeynep Çelik. Afin de maintenir ce débat dans des proportions raisonnables, je propose de limiter la discussion à l'« architecture islamique », qui est en soi une construction européenne infiniment problématique du XIX^e siècle. Cet exposé ne prétend pas rendre compte de toutes les subtilités débattues sur le sujet ; je me contenterai de brosser un tableau schématique de la scène, en m'appuyant sur quelques approches déterminantes d'un phénomène qui a largement empiété sur le XX^e siècle. Afin de contrebalancer le point de vue ethnocentrique européen de cette investigation, j'aborderai aussi brièvement le point de vue ottoman.

Dans le climat pluraliste du XIX^e siècle se détachent deux tendances convergentes qui attirent l'attention sur l'architecture de l'Islam. La première est l'émergence d'une recherche scientifique entreprise sur les principaux monuments des pays islamiques, la seconde est la transposition concrète de l'architecture islamique dans les villes européennes et américaines, par le biais d'une gamme de constructions provisoires créées pour les expositions universelles.

La recherche consistait généralement à répertorier les monuments et à réunir une documentation sur leur analyse formelle – ainsi que l'illustrent au mieux les ouvrages de référence d'Owen Jones : *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra* (1842-1846, fig. 10a et b) et *The Grammar of Ornament* (1856 ; trad. franç. 1865). Le travail de Jones franchit un pas supplémentaire en témoignant en faveur des leçons que la pratique européenne contemporaine pouvait tirer de l'architecture islamique. Parmi d'autres publications qui ont joué un rôle crucial dans la divulgation des connaissances sur cette architecture non-occidentale, il faut citer le très long compte rendu critique d'Anatole de Baudot, publié dans un numéro spécial de la *Gazette des architectes et du bâtiment* (1867). L'auteur y examine les prémisses théoriques des pavillons ottomans présents aux expositions de 1867 et insiste sur les dimensions « rationalistes » de l'architecture islamique, suivant ainsi une méthodologie apprise de Viollet-le-Duc. En effet, Viollet-le-Duc lui-même a aussi contribué à ce discours « scientifique », particulièrement dans son introduction à l'ouvrage de Léon Parvillée, *Architecture et décoration turques* (1874 ; fig. 11a et b).

Les écrits français sur l'architecture islamique étaient inextricablement liés à l'expansion coloniale, particulièrement à l'occupation de l'Afrique du Nord et à ses débuts en Algérie. Le Service des monuments historiques (créé en 1880) joua un

11a et b. Léon Parvillée,
Architecture et décoration turques,
p. 10-11.

rôle déterminant dans l'archivage, la classification et la restauration des monuments islamiques et la documentation les concernant. Il est évident que lorsque le premier directeur de ce service, Edmond Duthoit, est chargé d'une « mission architecturale » à Tlemcen en 1872, le recensement de l'aménagement urbanistique, des rues, des monuments et des détails architecturaux s'effectue dans l'optique d'une première intégration du passé islamique de l'Algérie dans l'héritage officiel de la colonie. Les dessins éblouissants d'Albert Ballu devaient encore contribuer à la valorisation de cet héritage islamique. Toutefois, l'interprétation de cette architecture non-occidentale demeurait réductrice, ba-

sée sur l'argument ressassé qu'il ne s'agissait que d'un « vernis » et qu'il n'y avait là aucun apport digne d'intérêt sur le plan spatial structurel ou architectonique. Cette interprétation faisait autorité depuis que Charles Edmond avait déclaré, en 1867 : « Dans un édifice arabe, le décor est tout, et la beauté de l'ensemble dépend de la difficulté du fusionnement harmonieux des détails ». Ce jugement était encore renforcé, par exemple, par Henri Saladin, l'architecte prolifique de nombreux édifices de style arabisant (et aussi néo-classique) en Tunisie, qui proclamait : « L'ornementation n'est rien d'autre qu'un revêtement... Les Arabes sont des maîtres dans l'art du placage ». C'est cette approche qui a fourni un cadre à l'appropriation d'éléments islamiques pour l'ornementation d'édifices répertoriés par les Beaux-arts, pratique caractéristique de la vague « néo-mauresque » qui a déferlé sur l'Afrique du Nord dans les premières décennies du xx^e siècle.

La présentation de l'architecture islamique à un public plus large eut lieu dans les expositions universelles. Le phénomène débuta avec l'exposition de 1867 à Paris, et les villes occidentales découvrirent l'architecture et l'urbanisme des pays islamiques par le biais des constructions provisoires. Certaines, comme les spécimens ottoman et égyptien en 1867, étaient de purs exercices académiques, copies de bâtiments remarquables choisis dans la mère patrie. D'autres, comme par exemple les palais tunisien et algérien des expositions de 1889 et de 1900 (fig. 12), se faisaient les interprètes de l'architecture coloniale en présentant un assemblage de divers fragments choisis sur différents édifices. La juxtaposition des pavillons islamiques sur les terrains des foires-expositions contribuait à évoquer un ensemble exotique. La reconstitution de rues entières pour rendre encore plus parfaitement

l'atmosphère d'un endroit précis donna naissance aux fameuses rue du Caire et rue d'Alger, destinées à devenir la scène théâtrale de diverses activités « authentiques », tel que mariages et spectacles de danses du ventre. En 1867, un journaliste résumait l'effet global en déclarant que les Européens qui rêvaient « d'excursions sur les rives du Nil ou du Bosphore » n'avaient plus de raisons de se plaindre : « S'ils ne pouvaient aller en Orient, l'Orient était venu à eux ». C'est cette vulgarisation de l'architecture islamique à travers les expositions universelles qui a laissé un héritage durable, hautement manifeste aujourd'hui dans les

12. Pavillon officiel de l'Algérie,
Exposition universelle, Paris, 1900.

festivals récurrents dédiés à la célébration d'un pays particulier, aussi bien que dans l'industrie touristique qui recycle des images apparues pour la première fois dans la dernière partie du XIX^e siècle.

Une étude du passé islamique de l'Empire ottoman par des historiens locaux apporte un éclairage sur la question envisagée de l'« autre » côté. *Usul-i Mimari-yi Osmani*, ou *L'architecture ottomane* (fig. 13), élaborée à l'occasion de l'Exposition universelle de Vienne en 1873, était une publication officielle visant à mettre en lumière les qualités supérieures de l'architecture ottomane et de représenter ses chefs d'œuvres aux architectes modernes, en insistant sur les mosquées des XIV^e et XVI^e siècles. Vers le tournant du siècle, on vit émerger une recherche plus fouillée sur une architecture ottomane contemporaine, qui embrassait les fondations historiques de l'Empire et les particularités régionales. Avertis des expériences « mauresques » en Afrique du Nord, les critiques ottomans mettaient en question le côté simpliste de l'approche française, son bagage encyclopédique et son manque de compréhension des « lois » de la composition – point de vue adopté de Viollet-le-Duc. Cependant, dans leur évaluation de l'architecture ottomane en tant que synthèse des styles gréco-romain et islamique, ils réitéraient la primauté de l'« ingéniosité décorative » de l'architecture « arabe » sur tout le reste, et donc reproduisaient le discours européen, en le renforçant.

13. *L'architecture ottomane*, 1873, pl. III.

N. O. *Comment les figures de l'altérité se donnent-elles à voir dans l'espace urbain ?*

Z. Ç. La fréquentation croissante de l'architecture non-occidentale n'est pas venue de son apparition concrète dans les villes d'Europe et d'Amérique du Nord. En restreignant encore une fois la discussion à « l'architecture islamique » comme « l'autre », je dirais que l'empreinte remarquable qu'elle a laissée est due à l'impact des constructions provisoires des expositions. Les pavillons sont restés dans la mémoire collective pendant très longtemps, bien au-delà des quelques mois pendant lesquels ils avaient attiré de nombreux visiteurs. Dans les rares exemples où l'architecture islamique s'est trouvée intégrée à des édifices importants de la fin du XIX^e siècle, les références renvoyaient toujours à ces expositions. Prenons le cas, par exemple, de la grande exposition colombienne de Chicago en 1893, où le légendaire *Transportation Building* de Louis Sullivan présentait de nombreux éléments empruntés aux monuments islamiques (y compris une polychromie intensive) et faisait contraste avec tous les « palais » néo-classiques de la « Ville blanche » (fig. 14). La recherche de Sullivan d'une architecture américaine alternative capable de défier l'hégémonie européenne apparaissait dans toutes ses constructions, qui comportaient des éléments empruntés à d'autres cultures. De même que l'intérêt que Frank Lloyd Wright portait à l'architecture islamique se reflète dans les plans de la Maison Winslow (1894), dont le corps, la toiture, les ouvertures et la façade étaient directement inspirés du Pavillon ottoman présent sur cette même exposition.

L'architecture islamique réussit donc à s'imposer sur quelques édifices importants en tant que référence exotique. Le *Royal Panopticon* de Londres, sur Leicester Square (1854), arborait un style « sarrasin ou mauresque », avec deux minarets qui flanquaient son immense dôme de verre. À Leeds, les *Thermes orientaux* (1866) présentaient des coupôles de tailles différentes, avec un minaret jaillissant au centre de la plus importante. Il y avait longtemps que des éléments islamiques avaient été incorporés dans des maisons privées. Parfois ils affectaient totalement leur image

14. Louis Sullivan, *Transportation Building*, 1893, détail de la façade.

15. Rue d'Alger, vers 1860, photographie avec inscription en arabe (par un Algérois juif ?), Los Angeles, Getty Research Institute.

(le Pavillon de Brighton en est un exemple manifeste), ou bien ils émergeaient dans différentes pièces de certaines demeures de conception éclectique, comme à Olana, (sur l'Hudson, État de New-York, 1872) ou à Leighton House (Londres, 1879), les deux étant des maisons d'artistes.

Ce fut donc une culture visuelle qui introduisit de manière effective l'architecture non-occidentale dans la sphère publique « occidentale ». L'école de peinture orientaliste, académique et largement accessible, joua un grand rôle dans l'introduction des monuments islamiques dans les centres européens d'abord, et plus tard en Amérique du Nord. Après l'invention de la photographie vinrent les albums, les cartes de visite et les cartes postales qui, en divulguant les images des villes islamiques, éclairèrent leurs aspects les plus exotiques et consolidèrent les arguments universitaires déjà soulignés ici. La dimension « documentaire » des photographies leur donna une crédibilité encore non égalée par une autre représentation visuelle. La popularité grandissante des publications illustrées contribua au phénomène, en faisant entrer des vues des différentes parties du monde dans la culture quotidienne (fig. 15). Les périodiques comme *L'illustration* revêtent une importance primordiale à cet égard. Un événement tel que la visite de Napoléon III en Algérie, en 1865, couvert par ce journal, montre l'importance considérable accordée au reportage visuel dans la colonie, avec un accent particulier mis sur ses monuments (fig. 16). La culture visuelle était sans doute utilisée dans le but précis de mieux faire connaître les colonies à la métropole, mais elle offrait en même temps des vues sur d'autres parties du monde.

L'invasion des villes non-occidentales par l'« Autre » se produisit à une échelle encore plus grande, cette fois sous la forme d'une architecture, et d'un urbanisme, de style européen. Encore une fois liées à l'histoire du colonialisme, les interventions sur la fabrication des villes « islamiques » (qui commençaient avec les villes algériennes) apportèrent des structures urbaines étrangères, comme des places publiques de plan géométrique et de larges artères rectilignes, suivies par des quartiers tirés au cordeau qui joutaient les quartiers anciens. Tout le répertoire des édifices publics « modernes », voués à de nouvelles fonctions (hôtels de ville, palais de justice, théâtres, musées) qui définissaient les espaces urbains européens, avec leurs principes architecturaux et leur vocabulaire (essentiellement néo-classique, le « style du Conquérant », mais aussi néo-gothique, comme on pouvait le voir dans les colonies britanniques), ponctuait l'espace de la présence de l'« Autre ». Cette ordonnance imposée exprimait en même temps le changement de pouvoir et sa structure propre, par le biais de l'urbanisme et de l'architecture. Toutefois, les interventions durent s'adapter aux conditions spécifiques de chaque ville, et furent en butte à diverses confrontations et négociations, ce qui en retour affecta les réalisations. L'« Autre » commença par être transformé, puis absorbé, et devint un hybride dans les contextes coloniaux.

Les principes européens d'urbanisme et d'architecture s'imposèrent dans des villes non-occidentales,

16. Arcs de triomphe et médailles commémoratives pour la visite de Napoléon III en Algérie en 1865, dans Gabriel Esquer, *Iconographie historique de l'Algérie*, 1929, pl. 343.

comme Le Caire ou Istanbul. Les réformes de modernisation globale menées dans l'Empire ottoman dans la seconde moitié du XIX^e siècle comprenaient un plan d'urbanisation conçu selon les tendances européennes les plus récentes (avec Paris en protagoniste). Cependant, les modèles furent triturés et remaniés pour s'adapter aux conditions, aux besoins et aux demandes locales. La place bordée d'arbres, ouverte dans les années 1860 devant la basilique Sainte-Sophie à Istanbul, exposait le monument, en soulignant son importance historique en accord avec les notions nouvelles. Mais, côté sud, il se trouvait face à un modeste ensemble résidentiel, dense et irrégulier, ce qui altérait sa modernité. De même, les palais néo-classiques qui bordaient le Bosphore – disposés selon une symétrie axiale et régulière – avaient reçu une organisation intérieure qui s'apparentait aux plans des maisons ottomanes. L'altérité des modèles importés avait donc été transformée et avait donné naissance à des « modernités alternées ».

N. O. *Comment agissent les conventions culturelles dans la perception et l'évaluation d'une œuvre?*

C. P. Les conventions culturelles guident évidemment le regard, et d'abord par le recours aux références esthétiques occidentales déjà établies depuis des siècles pour l'évaluation des œuvres d'art. L'un des premiers textes que l'on connaisse, au XIX^e siècle, pour décrire et cataloguer des objets d'art orientaux, la *Description des monuments musulmans* du cabinet du Duc de Blacas (fig. 17), de 1828, est très clair à ce sujet. Son auteur, Joseph-Toussaint Reinaud, pourtant familiarisé avec ce domaine, puisqu'il est membre de la Société asiatique et travaille au Cabinet des manuscrits orientaux de la Bibliothèque royale, précise qu'il va s'acquitter de l'inventaire des objets, « bien qu'ils ne soient nullement comparables aux chefs d'œuvre de la Grèce et de Rome » (p. IV). Si le regard se libère peu à peu de ces parrainages, il reste difficile de maîtriser toutes les significations ou les enjeux esthétiques des objets d'une culture différente. À cet égard, les observations faites par Étienne Dinet à propos de la première grande exposition des arts musulmans, à l'Union centrale des arts décoratifs en 1903, restent un témoignage capital qui, soulignant la décontextualisation des objets, regrette le parti des organisateurs : accaparés par les exigences de la muséographie occidentale, ils se soumettent aux besoins d'ordre et de classement « entomologique » mais demeurent indifférents aux jeux de la lumière qui seuls pourraient restituer aux objets leur plénitude et leur raison d'être.

Dans les références utilisées pour approcher les œuvres et les décrire, on relève parfois dans les textes des expressions surprenantes, reflétant les balbutiements d'une science neuve, l'absence d'outils lexicaux, autant que les mentalités ethnocentristes. Ainsi Gustave le Bon, dans son ouvrage important, *La civilisation des Arabes*, qui apparaît, avant le manuel de Saladin, comme l'une des premières synthèses sur l'architecture musulmane – puisque l'auteur veut étudier la civilisation d'après ses « œuvres plastiques » – recourt-il à une comparaison qui laisse pantois : « Les minarets persans, même les plus anciens, rappellent par leur forme les cheminées de nos usines » (p. 594).

Une fois maîtrisées ces insuffisances ou bizarreries, on peut par ailleurs se demander si les arts de l'Orient ne sont pas à l'époque contemporaine encore vus quelquefois par le filtre occidental de la modernité qu'ils ont inspirée, un

17. Joseph-Toussaint Reinaud, *Description des monuments historiques du duc de Blacas*, pl. 6, intérieur de coupe.

peu dans le sillage de la formule de Malraux : « L'Europe a découvert l'art nègre lorsqu'elle a regardé des sculptures africaines entre Cézanne et Picasso, et non des fétiches entre des noix de coco et des crocodiles »³¹. Dans ce contexte, l'art islamique se voit parfois assigner le rôle « d'avoir créé des formes géométriques abstraites et des combinaisons de couleur qui fascineront plus tard Matisse »³².

N. O. *Comment les frontières entre objets ethnographiques et œuvres d'art se dessinent-elles ?*

C. P. Dans un article de 1899, Léonce Benedite souligne que la civilisation musulmane, récemment accueillie dans les musées, l'est encore « sans ordre et sans méthode, faute de classification chronologique ou ethnographique »³³. Cette constatation reflète la confusion qui règne alors et qui semble avoir prévalu lors de la première exposition « d'art musulman » en 1893.

Mais il me semble que le débat dans la seconde moitié du XIX^e siècle, concernant les arts de l'Orient, est d'abord celui de la distinction entre « arts industriels » et « arts libéraux ». Dès l'Exposition universelle de Londres, en 1851, Ernest Renan présente les données du problème. Pour lui, dans les « deux plus beaux moments artistiques de l'humanité », c'est à dire la Grèce au V^e siècle et l'Italie de la Renaissance, « il y avait absence presque complète de soin pour tout ce qui tient au bien-être et aux commodités de la vie »³⁴. Il leur oppose la civilisation de la Chine – et de l'Asie en général – qui offre une merveilleuse habileté de main mais « n'a rien qui puisse mériter le nom d'art » (p. 362). Il dénonce l'« idée de confortable », cette négation du grand style qui « repousse le colifichet » et affirme que « le luxe européen est d'origine asiatique et surtout chinoise » (p. 363). Cette opposition entre « arts libéraux » et « arts industriels », dont on trouve l'exemple dans bien des textes qui traitent alors des arts de l'Islam, opposition que souhaitera dépasser le mouvement de l'Art Nouveau, au tournant du siècle, est au cœur de l'approche des arts de l'Orient. Pour des voyageurs comme Nerval, pour certains saint-simoniens³⁵ et pour beaucoup d'autres, la question de la représentation de la figure et de la peinture en général demeure essentielle, même si paradoxalement les miniatures restent très imparfaitement connues avant l'exposition parisienne de 1912. Les travaux d'Alois Riegl qui, partant de son expérience de conservateur du Musée autrichien des arts décoratifs, examine le textile oriental et occidental comme un fait artistique authentique avec la même attention que s'il s'agissait de peintures de la Renaissance, expriment une position fondamentale dans ce débat. Il est important de noter que si son ouvrage de 1893, *Stilfragen* (fig. 18), qui sera comme on sait très tardivement traduit en français (1992), n'apparaît pas encore dans les sources, en revanche Gaston Migeon dès la première version de son *Manuel d'art musulman* en 1907 cite ses travaux sur les tapis.

18. Alois Riegl, *Stilfragen*, 1893, p. 340, avec reproduction d'une bordure de tapis persan.

1. Voir Christine Peltre, « L'orientalisme aujourd'hui, bibliographie critique », dans *Revue de l'art*, 150, 2005/4, p. 55-66.
2. Johann Joachim Winckelmann, *Gedancken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Dresde, 1756. L'édition allemande est d'abord traduite en italien sous formes de *Lettres*, ensuite en français et en anglais. Son texte ayant reçu une critique, Winckelmann l'augmente en le rééditant l'année suivante, en 1756. La traduction française n'est accessible qu'en 1786, réalisée à partir de l'édition allemande de 1756.
3. Johann Joachim Winckelmann, *Recueil de différentes pièces sur les arts. Réflexions sur l'imitation des artistes grecs dans la peinture et la sculpture*, Paris, 1786, p. 1.
4. Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresde, 1764, traduit de l'allemand par Michaël Huber, Leipzig, 1781. Voir également Édouard Pommier éd., *Winckelmann: la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières*, Paris, 1991.
5. Winckelmann, 1786, cité n. 3, p. 8.
6. Johann Joachim Winckelmann, *Recueil de différentes pièces sur les arts. Réflexions sur le sentiment du beau dans les ouvrages de l'art et sur les moyens de l'acquiescer*, adressées à M. le Baron de Berg, Paris, 1786, p. 234.
7. Marie-Noëlle Bourguet, Bernard Lepetit, Daniel Nordman, Maroula Sinarellis éd., *L'invention scientifique de la Méditerranée : Égypte, Morée, Algérie*, Paris, 1998.
8. David Le Roy, *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, Paris, 1758.
9. François Hartog, « Faire le voyage d'Athènes : Johann Joachim Winckelmann et sa réception française », dans *Winckelmann et l'antique*, Nantes, 1995, p. 129.
10. Alain Schnapp, *La conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, Paris, 1993.
11. Christine Peltre, *L'atelier du voyage : les peintres en Orient au XIX^e siècle*, Paris, 1995.
12. Pascal Coste, *Architecture arabe ou monuments du Kaire, mesurés et dessinés de 1818 à 1826*, Paris, 1837.
13. Pierre Pinon, « L'Orient de Jean-Nicolas Huyot. Le voyage en Asie mineure, en Égypte et en Grèce (1817-1821) », dans Catherine Bruant, Sylviane Leprun, Mercedes Volait éd., dans *REMMM*, « Figures de l'orientalisme en architecture », n° 73-74, 1994, p. 35-55.
14. Charles Texier, *Description de l'Asie mineure... Beaux-arts, monuments historiques, plans et topographie des cités antiques*, Paris, 1838 et 1849.
15. Abel Blouet, Amable Ravoisié, Achille Poirot et al., *Expédition scientifique de Morée, ordonnée par le gouvernement français. Architecture, sculptures, inscriptions et vues du Péloponnèse, des Cyclades et de l'Attique...*, Paris, 1831-1838, 3 vol.
16. Amable Ravoisié, *Exploration scientifique de l'Algérie pendant les années 1840, 1841, 1842. Beaux-arts, architecture et sculpture*, Paris, 1846-1851, 3 vol.
17. Nabila Oulebsir, « Rome ou la Méditerranée ? Les relevés d'architecture d'Amable Ravoisié en Algérie, 1840-1842 », dans *L'invention scientifique de la Méditerranée...* cité n. 7, p. 239-271, et « Le voyage architectural en Méditerranée : entre poétique des ruines et rigueur mathématique », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n°22, 2006, p. 38-46.
18. Ravoisié, 1846-1851, cité n.16, vol. I, p. IV.
19. Nabila Oulebsir, *Les usages du patrimoine. Monuments, musées et politique coloniale en Algérie, 1830-1930*, Paris, 2004.
20. Mercedes Volait, *Architectes et architectures de l'Égypte moderne, 1830-1950. Genèse et essor d'une expertise locale*, Paris, 2005 ; Jean-Louis Cohen, Nabila Oulebsir éd., *Alger, Paysage urbain et architectures, 1800-2000*, Paris, 2003 ; Zeynep Çelik, *Urban Forms and Colonial Confrontations: Algiers Under French Rule*, Berkeley/Los Angeles/Londres, 1997.
21. *Musées et collections archéologiques de l'Algérie et de la Tunisie*, 1890-1928, 26 vol.
22. Gustave de Beaucorps, 1825-1906. Calotypes « l'appel de l'Orient, 1858-1861 », (cat. expo., Poitiers, Musée Sainte-croix/Saintes, Musée de l'échevinage), Poitiers, 1992.
23. Mercedes Volait, Nabila Oulebsir éd., *Les orientalismes en architecture à l'épreuve des savoirs : Europe et monde extra-européen, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, à paraître en 2007.
24. *Le temple de Jérusalem, monographie du Haram-El-Charif*, Paris, 1864, et *Syrie centrale : Architecture civile et religieuse du I^{er} au VII^e siècle*, Paris, 1877.
25. Pour une synthèse de ces étapes, voir Christine Peltre, *Les arts de l'Islam. Itinéraire d'une redécouverte*, Paris, 2006.
26. Oleg Grabar, *Penser l'art islamique*, Paris, 1996, p. 29.
27. Ary Renan, « L'art arabe dans le Maghreb. Kairouan », dans *La gazette des beaux-arts*, 1^{er} juillet 1891, p. 50.
28. Oleg Grabar, « Le présent d'un passé. L'art du monde islamique dans l'art contemporain », dans *Le chant rythmique de l'esprit, arts de l'Islam et abstraction géométrique*, (cat. expo., Mouans-Sartoux, Château de Mouans, 2005-2006), Paris, 2005, p. 7.
29. Jean-Louis Vaudoyer, « Les tissus musulmans », dans *Art et décoration*, 1^{er} semestre 1907, p. 51.

30. Raymond Koechlin, « Correspondance d'Allemagne. L'exposition d'art musulman à Munich », dans *Gazette des beaux-arts*, septembre 1910, p. 258.

31. André Malraux, *La métamorphose des dieux. Le surnaturel, Écrits sur l'art*, dans *Œuvres complètes*, V, Paris, 2004, p. 24.

32. Grabar, cité n. 26, p. 29.

33. Léonce Benedite, « Une tentative de rénovation artistique. Les peintres orientalistes et les indus-

tries coloniales », dans *La revue des arts décoratifs*, 1899, p. 98.

34. Ernest Renan, « La poésie de l'exposition », dans *Essais de morale et de critique*, Paris, 1859, p. 359.

35. Dans la revue *L'artiste* (1835, t. X, p. 170), Marcel Barthe, homme politique disciple de Saint-Simon, propose plusieurs remarques sur ce sujet en commentant le livre d'Émile Barrault, *Occident et Orient* (Paris, 1835).