



Généralisations

un siècle d'histoire culturelle des Maghrébins en France

L'Orientalisme

Extraits littéraires

Définitions

Quelques extraits littéraires :

- Abdelkader, célébré par Victor Hugo
- La vision de Gustave Flaubert
- L'exotisme de Pierre Loti
- Elissa Rhaïs, orientaliste ?
- L'orientalisme d'Eugène Delacroix et Pablo Picasso, vu par Assia Djébar

Définitions

Dans l'introduction à son essai *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, paru en 1978, Edward W. Saïd* distingue trois sens à la notion d'« orientalisme » :

Au sens universitaire, l'orientalisme est la discipline de recherche de tout spécialiste de l'Orient. Dans une acception plus large, c'est un « style de pensée fondé sur la distinction ontologique et épistémologique entre « l'Orient » et (le plus souvent) « l'Occident ». Enfin, l'orientalisme « est un style occidental de domination, de restructuration et d'autorité sur l'Orient ». Le sociologue explique que « si l'on n'étudie pas l'orientalisme en tant que discours, on est incapable de comprendre la discipline extrêmement systématique qui a permis à la culture européenne de gérer – et même de produire l'Orient du point de vue politique, sociologique, militaire, idéologique, scientifique et imaginaire pendant la période qui a suivi le siècle des Lumières ».

* Edward W. Saïd (1935-2004), né à Jérusalem, a émigré aux Etats-Unis en 1951. Professeur de littérature comparée à Columbia University, il est l'auteur de plus de vingt livres, traduits dans plus de trente langues. Son œuvre majeure, *L'Orientalisme* est parue en 1978, en langue anglaise, avant d'être traduite en français en 1980.

Abdelkader, célébré par Victor Hugo (1853)

L'universitaire Franck Laurent* éclaire la position, parfois complexe, de Victor Hugo par rapport à la colonisation de l'Algérie et montre que si la conquête trouve justification aux yeux de l'écrivain, c'est la barbarie des méthodes qui est condamnée.

Dans *Orientale*, poème écrit en 1853, c'est la figure d'Abdelkader qui est interprétée, pour l'opposer au « petit » Napoléon III (consulter l'analyse de Franck Laurent, en cliquant sur le lien, puis taper « Algérie »)

http://groupugo.div.jussieu.fr/Recherches_indexees/Querygroupugo.aspx

* maître de conférences en littérature à l'Université du Mans

Les Châtiments livre III

Orientale

Lorsque Abd-el-Kader dans sa geôle
Vit entrer l'homme aux yeux étroits
Que l'histoire appelle - ce drôle, -
Et Troplong - Napoléon trois ;

Qu'il vit venir, de sa croisée,
Suivi du troupeau qui le sert,
L'homme louche de l'Élysée,
Lui, l'homme fauve du désert ;

Lui, le sultan né sous les palmes,
Le compagnon des lions roux,
Le hadji farouche aux yeux calmes,
L'émir pensif, féroce et doux,

Lui, sombre et fatal personnage
Qui, spectre pâle au blanc burnous,
Bondissait, ivre de carnage,
Puis tombait dans l'ombre à genoux ;

Qui, de sa tente ouvrant les toiles,
Et priant au bord du chemin,
Tranquille, montrait aux étoiles
Ses mains teintes de sang humain ;

Qui donnait à boire aux épées,
Et qui, rêveur mystérieux,
Assis sur des têtes coupées,
Contemplait la beauté des cieux ;

Voyant ce regard fourbe et traître,
Ce front bas de honte obscurci,
Lui, le beau soldat, le beau prêtre,
Il dit : quel est cet homme-ci ?

Devant ce vil masque à moustaches,
Il hésita ; mais on lui dit :
« Regarde, émir, passer les haches ;
Cet homme, c'est César bandit.

Écoute ces plaintes amères
Et cette clameur qui grandit.
Cet homme est maudit par les mères,
Par les femmes il est maudit ;

Il les fait veuves, il les navre ;
Il prit la France et la tua,
Il ronge à présent son cadavre. »
Alors le hadji salua.

Mais au fond toutes ses pensées
Méprisaient le sanglant gredin ;
Le tigre aux narines froncées
Flairait ce loup avec dédain.

La vision de Gustave Flaubert (1862)

Salammbô, paru en 1862, a pour sujet la Guerre des Mercenaires, qui opposa au III^e siècle av. J.-C., la ville de Carthage aux Mercenaires barbares qu'elle avait employés pendant la première Guerre punique, et qui se révoltèrent, furieux de ne pas avoir reçu la solde convenue. Flaubert s'informa sur l'Histoire, recueillit les quelques éléments disponibles, séjourna à Tunis en avril-juin 1858 pour s'imprégner du cadre de son histoire, puis imagina un Orient à l'exotisme sensuel et violent.

Salammbô (1862)

Le python noir de Salammbô, qui dépérissait jusqu'alors, a repris de la vigueur et quitté sa corbeille. Cet augure est le signe pour la jeune femme qu'il lui faut écouter le prêtre Schahabarim : afin de récupérer le voile sacré, elle doit se rendre chez Mathô* et le séduire.

Salammbô s'accroupit sur la marche d'onyx, au bord du bassin ; elle releva ses larges manches qu'elle attacha derrière ses épaules, et elle commença ses ablutions, méthodiquement, d'après les rites sacrés.

Enfin Taanach** lui apporta, dans une fiole d'albâtre, quelque chose de liquide et de coagulé ; c'était le sang d'un chien noir, égorgé par des femmes stériles, une nuit d'hiver, dans les décombres d'un sépulcre. Elle s'en frotta les oreilles, les talons, le pouce de la main droite, et même son ongle resta un peu rouge, comme si elle eût écrasé un fruit.

La lune se leva ; alors la cithare et la flûte, toutes les deux à la fois, se mirent à jouer.

Salammbô défit ses pendants d'oreilles, son collier, ses bracelets, sa longue simarre blanche ; elle dénoua le bandeau de ses cheveux, et pendant quelques minutes elle les secoua sur ses épaules, doucement, pour se rafraîchir en les éparpillant. La musique au-dehors continuait ; c'étaient trois notes, toujours les mêmes, précipitées, furieuses ; les cordes grinçaient, la flûte ronflait ; Taanach marquait la cadence en frappant dans ses mains ; Salammbô, avec un balancement de tout son corps, psalmodiait des prières, et ses vêtements, les uns après les autres, tombaient autour d'elle.

La lourde tapisserie trembla, et par-dessus la corde qui la supportait, la tête du python apparut.

Il descendit lentement, comme une goutte d'eau qui coule le long d'un mur, rampa entre les étoffes épandues, puis, la queue collée contre le sol, il se leva tout droit ; et ses yeux, plus brillants que des escarboucles, se dardaient sur Salammbô.

L'horreur du froid ou une pudeur, peut-être, la fit d'abord hésiter. Mais elle se rappela les ordres de Schahabarim, elle s'avança ; le python se rabattit et lui posant sur la nuque le milieu de son corps, il laissait pendre sa tête et sa queue, comme un collier rompu dont les deux bouts traînent jusqu'à terre. Salammbô l'entoura autour de ses flancs, sous ses bras, entre ses genoux ; puis le prenant à la mâchoire, elle approcha cette petite gueule triangulaire jusqu'au bord de ses dents, et, en fermant à demi les yeux, elle se renversait sous les rayons de la lune. La blanche lumière semblait l'envelopper d'un brouillard d'argent, la forme de ses pas humides brillait sur les dalles, des étoiles palpaient dans la profondeur de l'eau ; il serrait contre elle ses noirs anneaux tigrés de plaques d'or. Salammbô haletait sous ce poids trop lourd, ses reins pliaient, elle se sentait mourir ; et du bout de sa queue il lui battait la cuisse tout doucement ; puis la musique se taisant, il retomba.

Taanach revint près d'elle ; et quand elle eut disposé deux candélabres dont les lumières brûlaient dans les boules de cristal pleines d'eau, elle teignit de lausonia l'intérieur de ses mains, passa du vermillon sur ses joues, de l'antimoine au bord de ses paupières, et allongea ses sourcils avec un mélange de gomme, de musc, d'ébène et de pattes de mouches écrasées.

* chef des mercenaires

** servante de Salammbô

La victoire est célébrée à Carthage. Mathô est offert en torture à la foule.

Mais un autre désir, plus âcre, irritait son impatience : la mort de Mâtho était promise pour la cérémonie.

On avait proposé d'abord de l'écorcher vif, de lui couler du plomb dans les entrailles, de le faire mourir de faim ; on l'attacherait contre un arbre, et un singe, derrière lui, le frapperait sur la tête avec une pierre ; il avait offensé Tanit, les Cynocéphales de Tanit la vengeraient. D'autres étaient d'avis qu'on le promenât sur un dromadaire, après lui avoir passé en plusieurs endroits du corps des mèches de lin trempées d'huile ; - et ils se plaisaient à l'idée du grand animal vagabondant par les rues avec cet homme qui se tordrait sous les feux comme un candélabre agité par le vent.

Mais quels citoyens seraient chargés de son supplice et pourquoi en frustrer les autres ? On aurait voulu un genre de mort où la ville entière participât, et que toutes les mains, toutes les armes, toutes les choses carthagoises, et jusqu'aux dalles des rues et aux flots du golfe pussent le déchirer, l'écraser, l'anéantir. Donc les

Anciens décidèrent qu'il irait de sa prison à la place de Khamon, sans aucune escorte, les bras attachés dans le dos ; et il était défendu de le frapper au coeur, pour le faire vivre plus longtemps, de lui crever les yeux, afin qu'il pût voir jusqu'au bout sa torture, de rien lancer contre sa personne et de porter sur elle plus de trois doigts d'un seul coup.

Bien qu'il ne dût paraître qu'à la fin du jour, quelquefois on croyait l'apercevoir, et la foule se précipitait vers l'Acropole, les rues se vidaient, puis elle revenait avec un long murmure. Des gens, depuis la veille, se tenaient debout à la même place, et de loin ils s'interpellaient en se montrant leurs ongles, qu'ils avaient laissés croître pour les enfoncer mieux dans sa chair.

L'exotisme de Pierre Loti (1882)

Homme de lettres, officier de marine et grand voyageur, Pierre Loti (1850-1923) est farouchement contre les guerres de conquête, convaincu que toute appropriation violente d'un pays par un autre corrompt la civilisation d'origine, contrainte de se dégrader, de « se prostituer », à l'image des trois dames syphilitiques de la kasbah contaminant les marins après avoir été elles-mêmes contaminées par d'autres. Pour Loti, la présence française est en train de détruire l'Algérie (pays où il fait pour la première fois escale en tant que jeune marin en 1869).

Dans *Les trois dames de la Kasbah, conte oriental*, paru en 1882, l'« orientalisme » de Pierre Loti allie fascination exotique, culte de la sensualité, regard sur l'altérité, tout à tour lucide ou conventionnel. Edmond de Goncourt a pu le qualifier d'« Algérien de Mardi Gras », mais c'est oublier la façon dont Loti combat dans la littérature coloniale d'alors les préjugés et les stéréotypes racistes.

Les Trois Dames de la Kasbah

Le conte de Pierre Loti s'ouvre sur la description d'une vieille demeure de la kasbah d'Alger et des « trois dames » qui l'habitent : Kadidja, la mère, Fatmah et Fizah, ses filles.

IV

L'air, la lumière, tombaient en longue gerbe, dans cette maison murée, par le grand carré béant de la cour intérieure. Rien n'y venait de la rue, rien des maisons voisines ; on communiquait directement avec la voûte du ciel ; - avec ce ciel de l'Algérie, quelquefois sombre les jours d'hiver, quelquefois terni par le soleil les jours d'été, quand soufflait le sirocco du Sahara, - mais le plus souvent bleu, d'un bleu limpide et admirable.

C'était bien cette solitude de cloître, qui caractérise les demeures arabes, et révèle à elle seule tous les soupçons jaloux, toutes les surveillances farouches de la vie musulmane.

V

Le soleil tombait d'en haut, glissant le long de toute cette blancheur des murs, s'éteignant par degrés, pour arriver, en lueur douce et diffuse, en bas, où la chaux mêlée d'indigo avait un rayonnement bleu. C'était comme une lumière azurée de feu de Bengale ou d'apothéose, qui tombait sur le sommeil des trois dames assises. Et, ainsi éclairées, tout le jour elles poursuivaient dans le silence leurs rêves indécis, aussi ténus que les fumées du kif.

En se cambrant comme des almées, elles appuyaient leurs têtes contre le marbre des colonnes, et relevaient au-dessus leurs beaux bras nus, ornés de bracelets d'argent, de corail et de turquoises. Le fauve de leurs bras ronds contrastait avec le rose artificiel et la pâleur peinte de leurs visages ; elles avaient l'air de figures de cire ayant un corps d'ambre ; leurs grands yeux, tout noyés dans du noir, se tenaient baissés avec une expression mystique. Leurs vestes et leurs babouches étaient dorées ; elles étaient toutes brillantes de vieux bijoux très lourds qui faisaient du bruit quand elles levaient leurs bras ; elles avaient au front des feronniers d'argent.

VI

Dans cette pénombre bleue, elles semblaient des êtres chimériques, des prêtresses accroupies dans un temple, des courtisanes sacrées dans un sanctuaire de Baal.

Ces trois femmes qui vivaient là, enfermées dans ces murs, bien haut dans la Kasbah, au milieu du vieux quartier mahométan, loin de l'Alger profané et souillé qu'habitent, près de la mer, les Roumi infidèles, paraissaient avoir conservé le mystère et l'inviolable des musulmanes d'autrefois.

Elissa Rhaïs, orientaliste ?

Elissa Rhaïs est née en 1876 dans une famille juive de Blida, sous le nom de Rosine Boumendil (c'est son éditeur qui en 1919 la présentera comme une musulmane tout juste sortie du harem et la surnommerá « l'Orientale » !). Elle va à l'école française, comme beaucoup d'enfants juifs (en 1870, le décret Crémieux donne la nationalité française aux juifs d'Algérie). Elle épouse un rabbin, puis divorce pour se remarier avec un riche négociant. À Paris dans les années 20, elle poursuit sa carrière littéraire, avant de retourner s'installer à Blida. Elle y mourra en 1940.

Trop vite présentée comme une folkloriste à l'orientalisme exotique, Éliissa Rhaïs témoigne aussi d'une société coloniale métissée : juive, musulmane, arabe, espagnole... Elle la décrit dans ses mœurs et ses coutumes, éclairant tout particulièrement la condition des femmes maghrébines. En 1919, paraissent *Saâda la Marocaine*, *Le Café chantant*, *La Fille des pachas*.

Le Café Chantant (1919)

À Blidah, c'est le dernier soir du Ramadan. Le vieux caïd Sid El Haloui, hésitant à laisser seule sa jeune femme éplorée de la mort de leur fils, disparu sur un champ de bataille de la Première Guerre mondiale, finit par s'accorder une promenade à cheval. Il passe par hasard devant le café-chantant Sid Mohammed El Beggar d'où la voix envoûtante de la chanteuse Halima Fouad El Begri lui parvient. Tout honteux, il ne peut résister et entre dans ce lieu de perdition.

Halima Fouad El Begri était la première chanteuse du café Beggar, cette saison. Depuis deux ans environ, elle était « l'œil de Blidah ». On ne parlait que d'elle dans tous les cafés maures de la ville, et en peu de temps, la belle avait atteint une telle célébrité que de la Tunisie et de l'Égypte, on voyait arriver pour l'entendre des Musulmans avides de pur chant arabe, devenu si rare dans tout l'islam. Pourtant Halima n'était pas une chanteuse de profession. Un beau matin, le tenancier du café, Sid El Beggar, avait vu arriver à lui une élégante Mauresque, dans un haïk couvert de boue et de poussière, qui lui dit s'appeler Halima bent Izza, et être venue à pied de Laghouat, d'où elle s'était enfuie nuitamment pour échapper aux tortures d'un mari jaloux jusqu'à l'obsession et féroce tyrannique. Et, ayant éprouvé sa voix superbe, on l'avait immédiatement engagée aux appointements de cent douros par mois, sans compter les offrandes somptueuses des galants beaux et riches qui ne manqueraient pas d'affluer.

Son vrai nom était bien Halima bent Izza. Mais, pour l'ampleur et la puissance de son chant, on l'avait surnommée *Fouad El Begri* (Poumons de bœuf).

Ce fait d'attribuer un sobriquet aux artistes est une habitude invariable dans les cafés chantants. Ces sobriquets sont toujours originaux, et quelques-uns méritent d'être révélés. Ils sont inspirés soit par la malice, soit par l'admiration des clients. [...]

Halima Fouad El Begri était une de ces splendides Orientales qui réalisent par la richesse des formes et l'harmonie des traits, la grâce voluptueuse des houris de légende. Elle possédait un corps puissant, des hanches grasses qui rebondissaient au-delà de la cordelière du saroual, une poitrine très ample, aux deux pommes légèrement tombantes sous la *fremla*, ainsi que deux fruits trop lourds à la branche de l'arbre. Son teint était le teint de l'abricot mûri à l'ombre des treilles. Son visage montrait le bonheur, avec ses joues arrondies qui avaient la couleur de la rose épanouie au matin et la douceur de la lune dans son premier soir, sa bouche brillante comme

un sultani, et, de part et d'autre du nez fin, ses deux yeux longs qui pouvaient défier dans leur éclat toutes les comparaisons des poètes de l'amour... [...]

- Voici Halima qui commence ! *Essenntou* ! écoutez !

En effet, l'orchestre se remettait en branle. Le violon, sur un ton grave, recommençait de gémir, les guitares de susurrer, les *derboukas* et le tambour de basque de nouveau bourdonnaient leur accompagnement monotone et lascif.

Halima, trônant au milieu de l'orchestre à la façon d'une sultane explorée, les doigts crispés à son tam-tam, le corps tantôt ployant voluptueusement, tantôt se cabrant en des spasmes, soupirait d'une voix lente la chanson de la *Séparation des Aimés* :

Ma patience agonise de la séparation de celle
Qui ensevelit avec ses regards...

Lorsqu'il a serré avec force les flancs de son cheval entre ses genoux et qu'il s'est redressé pour diminuer le poids de son corps :

Je te conjure au nom d'Allah, ô conducteur de la caravane, dis-je.

Emportez-le lentement ! Peut-être mon déchirement sera-t-il moins aigu...

Ma patience agonise de la séparation de celle

Qui ensorcelle avec ses regards...

Le guide m'a répondu : Je le conjure au nom d'Allah, pardonne-moi si je suis contraint de faire diligence !

Et ils se sont éloignés, et moi je suis resté abandonné parmi les champs.

Berçant ma peine, ma souffrance, l'étreinte de ma douleur

Et le regret de cette colombe qui s'est envolée dans un coup d'aile.

Il y a en moi, des boules de feu dont la brûlure consume ma poitrine,

Mon corps est lacéré par des lames tranchantes...

Le chant cessa un instant. La symphonie de l'orchestre se ralentit et se déroula. La complainte passionnée se détendit en une ritournelle berceuse, attendrissante. Au roulement affaibli des *derboukas* et du tambour de basque, les médiateurs des guitares en plumes de paon rendaient un son doux, fondu et mélancolique, comme un roucoulement de colombe...

Halima Fouad El Begri s'était tue. Son sein haletait. Son visage ruisselait de larmes. Des soupirs, des sanglots s'élevaient de tous les coins de la salle, parvenaient aussi des jardins extérieurs. Les roses blanches, les jasmins, les mimosas pleuvaient sur la scène. [...]

L'orchestre mourut. La voix sanglotante de Halima s'éteignit. Mais elle avait chanté avec tant d'âme, elle avait animé ces paroles de complainte d'un accent de sincérité si profond et si poignant, qu'on eût dit que cette mélodie de la *Séparation* était l'expression de ses sentiments propres, la mise à nu frémissante et désespérée de son propre cœur meurtri, et comme l'œuvre même de sa pensée d'artiste.

Aussi tous les cœurs des assistants furent remués comme par le feu et tous pleurèrent du *tréfonds de leurs poumons*. Sous les burnous des ondées de larmes s'essuyèrent, des sanglots terribles secouèrent les poitrines...

La sensibilité est ainsi aiguisée de façon extraordinaire chez l'Arabe, en matière d'émotion musicale. Plus primitif que l'Européen, il vit beaucoup plus par le sentiment, par les passions, et la musique est entre ses passions la plus forte de toutes. D'autre part, il a une faculté singulièrement vive d'adapter les paroles de la mélodie orientale, déjà d'un relief si puissant, à l'état de ses sentiments personnels. Une complainte d'amour arabe fait couramment sangloter des vieillards, et cela, parce que ces derniers trouvent spontanément, dans ces strophes d'un adolescent à une amante, la profondeur du chagrin qu'ils éprouvent eux-mêmes de la perte d'un enfant ou d'une femme...

Ce soir-là, jeunes et vieux pleuraient et sanglotaient à corps perdu. Tous en effet, en dehors des calamités naturelles, tous avaient été plus ou moins frappés par la guerre fatale. Et la *Séparation des Aimés*, c'était surtout, pour l'un la mort tragique d'un fils au pays des Roumis, pour l'autre la mort d'un frère, d'un ami arraché violemment à une affection fidèle et profonde...

L'orientalisme d'Eugène Delacroix et Pablo Picasso, vu par Assia Djebar

Assia Djebar (née en 1936)

Fatima-Zohra Imalayène est née à Cherchell en Algérie en 1936. Sa scolarité passe par l'école coranique et l'école primaire à Mouzaïa, des études secondaires à Blida, Alger puis l'École Normale Supérieure de Sèvres dès 1956. L'auteur de *La Soif* se fait connaître en 1957 sous le pseudonyme d'Assia Djebar alors même qu'elle est en grève comme de nombreux étudiants algériens dès 1956 à Paris. En 1958, Assia Djebar publie son second roman, *Les impatients* puis part pour la Tunisie rejoindre son mari entré dans la clandestinité. C'est à Tunis qu'Assia Djebar rédige pour *El Moudjahid*, l'organe de presse du FLN, auprès des réfugiés algériens à la frontière, les enquêtes dont elle s'inspirera pour la toile de fond de son quatrième roman *Les Alouettes naïves*. De retour en Algérie en 1962, elle reprend son activité littéraire et elle entreprend de multiples activités qui se partagent entre Paris et Alger : enseignements à l'Université d'Alger, collaborations avec la presse, la radio, et la télévision. Elle sera impliquée dans les choix télévisuels liés à la représentation de la Culture algérienne au sein de l'émission Mosaïque, à travers ses activités au sein du Conseil d'administration du Centre Culturel Algérien. Elle passe à la réalisation en 1977 avec le long-métrage *La Noubia des femmes du Mont Chenoua* (prix de la Critique à la Biennale de Venise en 1979). Son second film est un documentaire, *La Zerda ou les chants de l'oubli*, (1982) et porte sur la vision du Maghreb qu'ont les cinéastes et photographes occidentaux. Entre ces deux long-métrages, elle publie *Femmes d'Alger dans leur appartement*. En 1985, son roman *L'Amour, la fantasia* lui vaut d'être la lauréate du prix de l'Amitié franco-arabe. Il est considéré comme l'ouverture d'une fresque que continue *Ombre sultane*, sixième roman publié en 1987 et *Loin de Médine*. Elle poursuit dès lors son activité littéraire, et en 2005, elle est nommée à l'Académie française, une première pour une femme algérienne. (biographie de Naïma Yahï)

Regard interdit, son coupé

Postface au recueil **Femmes d'Alger dans leur appartement** (1979)

(À propos du tableau d'Eugène Delacroix, Femmes d'Alger dans leur appartement, 1834)

Femmes d'Alger dans leur appartement : trois femmes dont deux sont assises devant un narguilé. La troisième, au premier plan, est à demi allongée, accoudée sur des coussins. Une servante, de trois quarts dos, lève un bras comme si elle écartait la lourde tenture qui masque cet univers clos ; personnage presque accessoire, elle ne fait que longer ce chatoiement de couleurs qui auréole les trois autres femmes. Tout le sens du tableau se joue dans le rapport qu'entretiennent celles-ci avec leur corps, ainsi qu'avec le lieu de leur enfermement. Prisonnières résignées d'un lieu clos qui s'éclaire d'une sorte de lumière de rêve venue de nulle part – lumière de serre ou d'aquarium-, le génie de Delacroix nous les rend à la fois présentes et lointaines, énigmatiques au plus haut point.

Quinze ans après ces journées d'Alger, Delacroix se ressouvient, y retravaille et donne au Salon de 1849 une seconde version des *Femmes d'Alger*.

La composition est à peu près identique, mais plusieurs changements font mieux apparaître par récurrence le sens latent du tableau.

Dans cette seconde toile où les traits des personnages sont moins précis, les éléments du décor moins fouillés, l'angle de vision s'est élargi. Cet effet de cadrage a pour triple résultat : - d'éloigner de nous les trois femmes qui s'enfoncent alors plus profondément dans leur retrait, - de découvrir et dénuder entièrement un des murs de la chambre, de le faire peser d'un plus grand poids sur la solitude de ces femmes, - enfin d'accentuer le caractère irréel de la lumière. Celle-ci fait mieux apparaître ce que l'ombre recèle comme menace invisible, omniprésente, par le truchement de la servante qu'on ne distingue presque plus mais qui est là, attentive.

Femmes en attente toujours. Moins sultanes soudain que prisonnières. N'entretenant avec nous, spectateurs, aucun rapport. Ne s'abandonnant ni ne se refusant au regard. Étrangères mais présentes terriblement dans cette atmosphère raréfiée de la claustration.

Élie Faure raconte que le vieux Renoir, quand il évoquait cette lumière des Femmes d'Alger, ne pouvait s'empêcher de laisser couler sur ses joues de grosses larmes.

Devrions-nous pleurer comme le vieux Renoir, mais pour d'autres raisons qu'artistiques ? Évoquer, un siècle et demi après, les Baya, Zora, Mouni et Khadoudja. Ces femmes que Delacroix – peut-être malgré lui – a su regarder comme personne ne l'avait fait avant lui, ne cessent de nous dire, depuis, quelque chose d'insoutenable et d'actuellement présent.

Le tableau de Delacroix se perçoit comme une approche d'un Orient au féminin – la première sans doute dans la peinture européenne, habituée à traiter littérairement le thème de l'odalisque ou à évoquer seulement cruauté et nudité du sérail.

Le rêve lointain et proche dans les yeux perdus des trois Algéroises, si nous tentons d'en saisir la nature : nostalgie ou douceur vague, c'est pour, à partir de leur absence manifeste, rêver à notre tour la sensualité. Comme si derrière ces corps et avant que la servante ne laisse retomber le rideau, s'étalait un univers dans lequel, avant de s'asseoir devant nous, nous qui regardons, elles vivraient continuellement.

Car précisément, nous regardons. Dans la réalité, ce regard-là nous est interdit. Si le tableau de Delacroix inconsciemment fascine, ce n'est pas en fait pour cet Orient superficiel qu'il propose, dans une pénombre de luxe et de silence, mais parce que, nous mettant devant ces femmes en position de regard, il nous rappelle qu'ordinairement nous n'en avons pas le droit. Ce tableau lui-même est un regard volé.

Et je me dis que Delacroix, plus de quinze ans après, s'est rappelé surtout ce « couloir obscur » au bout duquel, dans un espace sans issue, se tiennent, hiératiques, les prisonnières du secret. Celles dont on ne devine le drame lointain que de cette coulisse inattendue que devient là la peinture.

Ces femmes, est-ce parce qu'elle rêvent qu'elles ne nous regardent pas, ou est-ce parce que, enfermées sans recours, elles ne peuvent même plus nous entrevoir ? Rien ne se devine de l'âme de ces dolentes assises, comme noyées dans ce qui les entoure. Elles demeurent absentes à elles-mêmes, à leur corps, à leur sensualité, à leur bonheur.

Entre elles et nous, spectateurs, il y a eu la seconde du dévoilement, le pas qui a franchi le vestibule de l'intimité, le frôlement surpris du voleur, de l'espion, du voyeur. Deux ans auparavant seulement, le peintre y aurait risqué sa vie...

Flotte donc, entre ces femmes d'Alger et nous, l'interdit. Neutre, anonyme, omniprésent.

(À propos des tableaux de Pablo Picasso, Femmes d'Alger)

Alors que débutait à peine la guerre de libération en Algérie, Picasso va vivre, de décembre 1954 à février 1955, quotidiennement dans le monde des *Femmes d'Alger* de Delacroix. Il s'y confronte et bâtit autour des trois femmes, et avec elles, un univers complètement transformé : quinze toiles et deux lithographies portant le même titre.

Il m'émeut de penser que l'Espagnol génial préside ainsi à un changement des temps.

À l'entrée de notre « nuit coloniale », le peintre français nous livrait sa vision qui, remarquait Baudelaire admirateur, « exhale je ne sais quel haut parfum de mauvais lieu qui nous guide assez vite vers les limbes insondés de la tristesse ». Ce parfum de mauvais lieu venait de bien loin et il sera encore davantage concentré.

Picasso renverse la malédiction, fait éclater le malheur, inscrit en lignes hardies un bonheur totalement nouveau. Prescience qui devrait, dans notre quotidien, nous guider.

« Picasso a toujours aimé libérer les belles du harem » remarque Pierre Daix. Libération glorieuse de l'espace, réveil des corps dans la danse, la dépense, le mouvement gratuit. Mais aussi préservation d'une des

femmes restée hermétique, olympienne, soudain immense. Comme une morale proposée, ici, d'un rapport à retrouver entre sérénité ancienne et parée (la dame, figée auparavant dans sa tristesse maussade, est dorénavant immobile, mais comme un roc de puissance intérieure) et l'éclatement improvisé dans un espace ouvert.

Car il n'y a plus de harem, la porte en est grande ouverte et la lumière y entre ruisselante ; il n'y a même plus de servante espionne, simplement une autre femme, espiègle et dansante. Enfin les héroïnes – à l'exception de la reine dont les seins éclatent néanmoins- y sont totalement nues, comme si Picasso retrouvait la vérité du langage usuel qui, en arabe, désigne les « dévoilées » comme des « dénudées ». Comme s'il faisait aussi de cette dénudation non pas seulement le signe d'une « émancipation », mais plutôt celui d'une renaissance de ces femmes à leur corps.

Consulter la fiche « Picasso/Delacroix », établie par le Louvre
www.louvre.fr/.../src_document_54168_v2_m56577569831215353.pdf

* * *

Ce document pédagogique de la Cité nationale de l'histoire de l'immigration a été réalisé en collaboration avec l'association Génériques.

« Générations, un siècle d'histoire culturelle des Maghrébins en France » : une exposition de Génériques à la Cité nationale de l'histoire de l'immigration.

Avec le soutien de la Direction du développement et des affaires internationales (ministère de la Culture et de la Communication), de la direction de l'accueil, de l'intégration et de la citoyenneté (ministère de l'immigration, de l'intégration, de l'identité nationale et du développement solidaire), de l'Agence nationale pour la cohésion sociale et l'égalité des chances, direction régionale Ile de France, la Fondation France Télévisions et la Fondation Total.

Contacts :

- Département Education de la Cité nationale de l'histoire de l'immigration : education@histoire-immigration.fr
- Génériques, 34, rue de Citeaux, 75012 Paris (www.generiques.org, www.generations-lexpo.fr)