

LOUVRE

Lens

PAR-DELÀ
LES MILLE
ET UNE NUITS



EXPOSITION

25 MARS -
20 JUILLET 2026

HISTOIRES
DES ORIENTALISMES

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

SOMMAIRE

INTRODUCTION	5
THÉMATIQUE 1 – ÉCHANGER, EMPRUNTER, INTERPRÉTER	
☞ PARCOURS 1 – LA MÉDITERRANÉE, UN ESPACE D'ÉCHANGE	7
☞ PARCOURS 2 – QUESTIONNER LA PLACE DE L'AUTRE	17
ENCART – <i>LES 1001 NUITS</i> , UN BEST SELLER EUROPÉEN	24
THÉMATIQUE 2 – COLLECTER, PRÉSENTER L'ORIENT	
☞ PARCOURS 1 – LA COLLECTION INSTITUTIONNELLE ET MUSÉALE	27
☞ PARCOURS 2 – LA COLLECTION, REFLET D'UN GOÛT, D'UN STYLE	37
ENCART – SCÉNOGRAPHIER ET ÉCLAIRER L'EXPOSITION	41
THÉMATIQUE 3 – DES OBJETS ET DES FORMES QUI FASCINENT	
☞ PARCOURS 1 – L'OBJET, MATÉRIAUX, PROCÉDÉS, TECHNIQUES ET USAGES	43
☞ PARCOURS 2 – DESSINS, MOTIFS ET ARABESQUES	47
ENCART – ŒUVRES CONTEMPORAINES	52
CONCLUSION	54
GLOSSAIRE	55
ANNEXES	
☞ CARTES	55
☞ CARTELS ILLUSTRÉS	57

COMMISSARIAT

Commissaires générales

Annabelle Ténèze, directrice du Louvre-Lens

Souraya Noujaim, directrice du département des Arts de l'Islam, musée du Louvre

Commissaire scientifique

Gwenaëlle Fellingier, conservatrice en chef du patrimoine, département des Arts de l'Islam, musée du Louvre

CONCEPTION SCÉNOGRAPHIQUE ET GRAPHIQUE

Mathis Boucher, architecte-scénographe, Louvre-Lens, assisté de **Thaïs Thybaut**

Bertrand Houdin, directeur de création et graphiste, Anamorphée

Philippine Ordinaire, directrice artistique et scénographe

DIRECTRICE DE LA PUBLICATION

Annabelle Ténèze, directrice du Louvre-Lens

RESPONSABLE ÉDITORIALE

Juliette Barthélémy, directrice de la médiation du Louvre-Lens

COORDINATION

Marion Charneau, adjointe à la Direction de la médiation, Louvre-Lens

CONCEPTION GRAPHIQUE

Erwan Salmon, enseignant d'histoire-géographie et d'histoire des arts au lycée Guy Mollet d'Arras, missionné au Louvre-Lens

RÉDACTION

Isabelle Brongniart, conseillère pédagogique en arts visuels, missionnée au Louvre-Lens

Florence Borel, chargée de projets de médiation, Louvre-Lens

Marion Charneau, adjointe à la Direction de la médiation, Louvre-Lens

Cédric Mackowiak, enseignant d'Arts plastiques au collège Joliot Curie d'Auchy-les-Mines, missionné au Louvre-Lens

Erwan Salmon, enseignant d'Histoire-Géographie et d'Histoire des arts au lycée Guy Mollet d'Arras, missionné au Louvre-Lens

Quatrième de couverture : *Plat à décor de bateau à trois voiles latines*, vers 1625, faïence, Écouen, Musée national de la Renaissance, © GrandPalaisRmn (musée de la Renaissance, château d'Ecouen) / René-Gabriel Ojeda

Conception des cartes en annexe : **Légendes Cartographie**

Illustration des cartels en annexe : **Simone Découpe**

Retrouvez toute la programmation autour de l'exposition dans le programme, disponible à l'accueil du musée et sur louvrelens.fr

INTRODUCTION

L'exposition *Par-delà Les Mille et Une Nuits* présente sur un temps long le destin d'objets venus d'Orient replacés à l'intérieur de récits historiques ou imaginaires qui constituent autant d'histoires des orientalismes. Histoire de leur découverte, déplacement, acquisition, transformation, présentation... racontée par celles et ceux qui les ont révélés, étudiés en posant un regard singulier sur chacun d'eux. Les échanges culturels autour de la Méditerranée depuis le Haut Moyen Âge jusqu'à nos jours sont retracés dans une exposition sous la direction artistique de Philippine Ordinaire et de Bertrand Houdin.

Objets d'art islamiques ou byzantins sont conservés dans les trésors d'église depuis le Haut Moyen Âge. À partir du 13^e siècle, les échanges commerciaux, déjà importants auparavant, s'intensifient en Méditerranée et entraînent un afflux de denrées. L'une des conséquences du développement des échanges diplomatiques à partir du 16^e siècle est le développement d'un goût pour l'Orient. Au 17^e siècle, il prend la forme de la mode des turqueries en France. Suit l'adaptation des contes des *Mille et Une Nuits* par Antoine Galland au début du 18^e siècle en langue française qui connaît un succès allant bien au-delà des frontières du royaume. L'exposition propose à travers le temps et l'espace une exploration de ces multiples créations en provenance d'Ispahan, de l'Alhambra, de Constantinople, du Caire, de Venise, d'Afrique du Nord... Les connaissances acquises sur les techniques et motifs voient naître des modes diverses à l'exemple des arabesques employées au 16^e siècle dans les ouvrages et sur les objets mobiliers occidentaux. La représentation d'un Orient rêvé chez les peintres-voyageurs du 19^e siècle véhicule aussi ses clichés sur une culture qui exerce sur ces artistes une réelle fascination. Les objets rassemblés par des amateurs et orientalistes passionnés sont aussi exposés et montrés lors des expositions internationales à un public toujours plus nombreux.

Tout au long du parcours chronologique, des productions contemporaines proposent également un contrepoint permettant la poursuite d'une réflexion sur cet héritage qui permet de questionner notre époque, notre présent.

The page features a decorative background with a repeating pattern of stylized, organic shapes in shades of blue and orange. A large, white, ornate frame with a black border is centered on the page. Inside this frame, the text is displayed in a clean, sans-serif font.

THÉMATIQUE 1
**ÉCHANGER,
EMPRUNTER,
INTERPRÉTER**

PARCOURS 1

LA MÉDITERRANÉE, UN ESPACE D'ÉCHANGE

Envisagés par les élèves, les rapports entre Europe et Orient risquent souvent de se réduire au caractère unidimensionnel des conflits entre Chrétienté et Islam, cristallisés par les croisades en Méditerranée orientale entre le 11^e et le 13^e siècle. Afin d'enrichir la compréhension qu'un public scolaire peut avoir des échanges entre groupes humains de cultures différentes, ce parcours se propose de déployer à travers les œuvres sélectionnées la carte des nombreux points de contact entre Europe et Orient tout autant que l'éventail des manières de se familiariser avec les cultures matérielles et les idées venues d'ailleurs.

DIFFÉRENTES MODALITÉS D'ÉCHANGE

Les conflits ont certes joué un rôle, moins par le butin immédiat (œuvre 1) que par la volonté de s'implanter dans des territoires jusqu'alors peu connus (œuvre 2). Sur la durée, toutefois, les échanges commerciaux ont eu des effets bien plus décisifs quant à l'appréhension par les peuples européens des cultures issues des mondes de l'Islam. La mer Méditerranée (du latin *mediterraneus*, « au milieu des terres »), a, de ce point de vue, joué un rôle de vecteur décisif dans les échanges entre rives asiatique, africaine et européenne (œuvres 3, 4 & 5). La circulation des objets a enfin pu se faire selon des modalités non marchandes, par l'échange de cadeaux, notamment diplomatiques (œuvre 7).

DES ORIENTS

L'exposition permet aussi un décentrement, nous rappelant le gigantisme d'espaces condensés sous le qualificatif utilitaire mais réducteur d'« Orient ». De l'Iran aux rives du Bosphore, les circulations au sein des mondes islamiques furent elles-mêmes nombreuses, les Européens n'en percevant que les échos lointains et atténués (œuvre 8). Fruits de ces contacts, plusieurs œuvres de l'exposition revêtent une dimension synchrétique*, preuve de la considération qu'artistes et artisans ont pu porter aux savoir-faire et aux modes de représentation venus d'ailleurs (œuvres 3 & 6).

Problématique: quels espaces et quelles cultures sont mis en relation par des échanges de natures diverses?

ŒUVRES DU PARCOURS 1



1. Bataille contre les Turcs



3. Albarelle à décor de fleur de lys



2. Bonaparte entrant au Caire



4. Plat à décor de bateau



5. Plat à décor de bateau



6. Olifant dit « le cor de Roland »



7. La visite de l'ambassadeur ottoman Mehemet Effendi



8. Étoile au lion et soleil

Ceuvre 1 : Andrea DI LIONE, *Bataille contre les Turcs*, 1641, huile sur toile, Paris, Musée du Louvre - Département des Peintures, © GrandPalairsRmn (musée du Louvre) / Gabriel De Carvalho



Cette scène de bataille du peintre napolitain Andrea Di Lione (1610-1685) reproduit un affrontement entre une armée européenne et des guerriers orientaux, sans qu'il soit possible de la rattacher à un événement précis. Le peintre agrège différentes scènes qu'il articule plus ou moins habilement, utilisant notamment un imposant panache de fumée à l'origine incertaine pour économiser la représentation fastidieuse de la cavalerie turque. Il paraît possible de voir sur l'étendard qui occupe le centre de la composition un aigle bicéphale. Animal héraldique associé à la famille des Habsbourg, il pourrait ainsi s'agir soit d'une référence au Saint-Empire romain germanique soit à la dynastie royale espagnole des Habsbourg dont le royaume de Naples, où œuvrait Di Lione, était une possession. Ces deux puissances connurent en effet de nombreux affrontements avec l'Empire ottoman. Les deux sièges infructueux de Vienne par les Ottomans - 1529 puis 1683 - furent ainsi des événements marquant des luttes de puissance en Europe de l'Est. Concernant l'Espagne, elle fut régulièrement opposée pour le contrôle de la Méditerranée occidentale à la régence d'Alger, territoire autonome de l'Empire ottoman. Au premier plan, les armes abandonnées rappellent que plusieurs pièces constituant des collections princières, notamment en Italie et en Allemagne, furent prélevées sur les champs de bataille.

Ceuvre 2 : Jean-Léon GÉRÔME, *Bonaparte entrant au Caire*, 1897, bronze, Paris, Musée d'Orsay, © GrandPalaisRmn / Hervé Lewandowski



La campagne d'Égypte initiée par le général Bonaparte en 1798 permet à la République française une implantation, éphémère mais marquante, au Proche-Orient. Cette statuette équestre de Jean-Léon Gérôme (1824-1904) réalisée à la veille du centenaire de l'expédition égyptienne commémore l'entrée de Bonaparte au Caire le 24 juillet 1798, conséquence de la fameuse Bataille des Pyramides. Figure majeure de la peinture historique, notamment orientaliste, Gérôme réalise plusieurs statuette équestres de souverains dans la dernière partie de sa vie. Au-delà de la figure du triomphateur dont le cheval foule les palmes de la victoire, c'est cette monture qui retient particulièrement l'attention puisqu'elle concentre les références à l'Orient : harnais, chanfrein en maille, tapis de selle aux motifs d'étoile, pistolets d'arçon.

Gérôme a vraisemblablement vu des armes et du harnachement identiques à ceux pris par Bonaparte à la bataille des Pyramides. Ils étaient en effet exposés au Louvre, à Paris, où le peintre a pu

puiser son inspiration. Cet attrait pour l'Orient que Gérôme partage avec ses contemporains est une conséquence de la campagne de Bonaparte dont l'expédition scientifique et artistique lui étant associée permit un contact direct avec les cultures matérielles de l'Égypte. Plus que les objets rapportés, en réalité peu nombreux, ce sont les dessins et les relevés effectués par les artistes et les savants qui alimentèrent dans un premier temps l'égyptomanie du 19^e siècle. Dans un second temps, Méhémet Ali (années 1760-1843), gouverneur d'Égypte, facilita les acquisitions par les savants occidentaux.



Harnachement de Mameluck recueilli sur le champ de bataille des Pyramides, 18^e siècle, cuivre, fer et velours, Paris, Musée du Louvre - Département des Arts de l'Islam, © Paris - Musée de l'Armée, Dist. GrandPalaisRmn / image musée de l'Armée



Œuvre 3 : Albarello à décor de fleur de lys, 1400-1450, céramique, Paris, Musée des Arts décoratifs (MAD), en dépôt au musée du Louvre - Département des Arts de l'Islam

L'albarelle ou vase à pharmacie est un contenant servant à transporter ou conserver les épices, utilisées pour leurs vertus médicinales. Celui-ci appartient à une série de vases identiques, qui portent tous des fleurs de lys. Ce décor est caractéristique des formes d'hybridation s'opérant dans le bassin méditerranéen sous l'effet du grand commerce international. Son lieu de production, la Syrie, est une plaque tournante où les hommes se croisent et les marchandises s'échangent : à la fois aboutissement des routes terrestres partant de Chine et transitant par l'Asie centrale islamique tout autant que tête de pont des réseaux commerciaux européens via les comptoirs italiens.

SCHÉMA – UN PRODUIT D'ARTISANAT OUVERT SUR L'EURASIE

La forme de l'albarelle – un contenant cylindrique légèrement resserré au milieu de la panse – devient familière des Européens au cours du 13^e siècle par leurs échanges commerciaux avec la Syrie et l'Espagne islamique.

La couleur blanc-bleu est une invention islamique. On la retrouve sur des faïences dès le 9^e siècle. Les motifs – végétaux, fruits ou, comme ici, oiseaux – sont quant à eux repris de ceux figurant sur les porcelaines chinoises produites à Jingdezhen, centre de production majeur à cette période.

Cette albarelle porte sur la panse une série de blasons frappés d'une fleur de lys, emblème de la ville de Florence. Au cours du 14^e siècle, les marchands florentins jouent un rôle de plus en plus important dans le grand commerce, profitant de l'affaiblissement progressif puis de la prise de contrôle de Pise, au débouché du fleuve Arno. En Syrie, les marchands toscans faisaient réaliser des contenants pour transporter les épices à destination de la Toscane.



Les arabesques et les rinceaux sont des motifs très courants sur les productions islamiques de cette période.



Œuvre 4 : Plat à décor de bateau à trois mâts, vers 1580, pâte silicieuse et décor peint sous glaçure, Écouen, Musée national de la Renaissance, © GrandPalaisRmn (musée de la Renaissance, château d'Écouen) / René-Gabriel Ojeda

Ces deux plats ont été produits à Iznik, ville de l'Ouest de la Turquie qui domina la production de céramique ottomane entre la fin du 15^e siècle et le 17^e siècle. Produisant dans un premier temps des pièces aux décors bleu et blanc, les artisans d'Iznik acquièrent une grande renommée par le développement et la maîtrise de décors polychromes au cours du 16^e siècle. Les œuvres se parent ainsi de rouge, de turquoise et de noir à partir de 1557.

La représentation de bateaux se développe à la fin du 16^e siècle, vraisemblablement sous l'effet la montée en puissance de la marine ottomane



Œuvre 5 : Plat à décor de bateau, vers 1580, pâte silicieuse et décor peint sous glaçure, Écouen, Musée national de la Renaissance, © GrandPalaisRmn (musée de la Renaissance, château d'Écouen) / René-Gabriel Ojeda

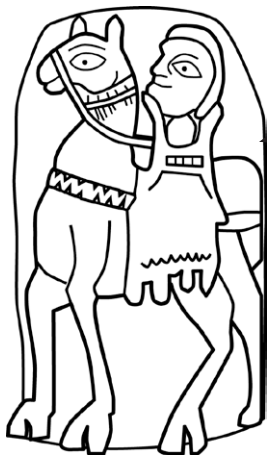
qui est alors dominante en Méditerranée. Le plat de gauche représente un navire de commerce, aussi bien utilisé par les Européens que par les Ottomans. Il s'agit d'une adaptation de la cogue^{*} des mers du Nord aux conditions de navigation méditerranéenne par le gréement du mât arrière avec une voile latine, plus adaptée à la navigation contre le vent. Le plat de droite quant à lui figure une embarcation orientale, caïque turque ou chebec maghrébine. On remarque le trait enlevé de l'artiste, multipliant les courbes concentriques – contours du marli^{*} et du plat, coque, voiles gonflées au vent – qui confèrent un dynamisme certain à la représentation.

Œuvre 6 : Olifant dit « Cor de Roland », 1^{re} moitié du 11^e siècle, ivoire, Toulouse, Musée Paul-Dupuy, © Mairie de Toulouse, Musée des Arts Précieux Paul-Dupuy, cliché F. Pons



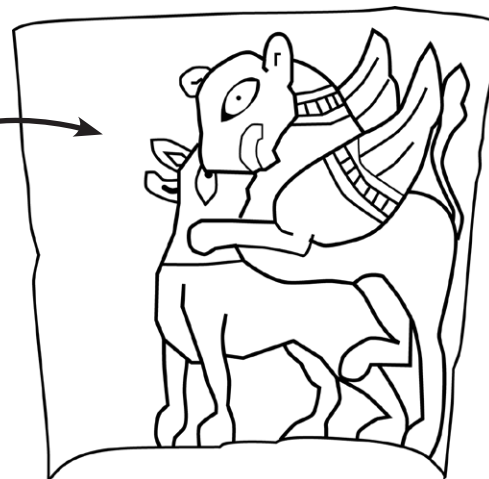
Présent dans le trésor de l'église Saint-Sernin de Toulouse depuis le 13^e siècle, cet objet se désigne comme oriental par son matériau. Un olifant est en effet un cor – utilisé à la guerre ou à la chasse – taillé dans l'ivoire d'une défense d'éléphant. La richesse du matériau a facilité le rapprochement de cet objet avec le célèbre cor de Roland (732-778), neveu de Charlemagne, héros tragique de la Chanson de Roland. On considérait en effet que certains olifants avaient été faits à partir des défenses de l'éléphant blanc offert à Charlemagne (742-758 – 814) par Haroun al-Rashid (766-803), nommé Abou'l Abbas. Sa fabrication est en réalité postérieure au 8^e siècle, l'objet datant du 11^e siècle ou du 12^e siècle. Son origine est débattue. Il pourrait provenir d'Italie du Sud, région qui, avec la Sicile voisine, est alors le centre d'une culture mêlant influences byzantines, arabes et normandes. D'autres hypothèses d'attribution sont l'Égypte fatimide ou l'Espagne. Son arrivée dans le comté de Toulouse a pu se faire via l'Espagne, raison supplémentaire de son attribution à Roland.

SCHÉMA – UN OLIFANT AUX MOTIFS DÉCORATIFS QUI RASSEMBLENT LES RIVES DE LA MÉDITERRANÉE



Le chamelier indique une familiarité avec le monde islamique dans lequel les artisans puisaient pour constituer leur répertoire décoratif.

Nombre d'animaux représentés dans les différentes scènes relèvent du bestiaire oriental. Le sphinx et le griffon affrontés sont ainsi des créatures qui se retrouvent dans toute la Méditerranée orientale et dans le monde iranien antique. L'art roman fit une large place à ces figures fantastiques, preuve des circulations entre Orient et Chrétienté.



L'homme portant un agneau sur ses épaules renvoie à la formule figurative du criophore – porteur de bélier – que l'Antiquité grecque associe à Hermès puis que le Christianisme primitif rapproche du Christ comme Bon Pasteur.

Ceuvre 7 : Pierre DULIN DE LA PONERAYE, *La visite de l'Ambassadeur ottoman Mehemet Effendi à l'Hôtel des Invalides le 25 mai 1721, 1727*, huile sur toile, collection particulière



L'ambassade de Mehemet Effendi (1670-1732), envoyé du sultan Ahmed III (1673-1736) est un événement exceptionnel dûment commémoré par les artistes. En plus de la présente œuvre, au moins deux autres illustrent la journée du 21 mars 1721 : l'une de Charles Parrocel (1688-1752) figure l'arrivée du cortège aux Tuileries quand l'autre de Pierre-Denis Martin (1663-1742) en dépeint la sortie. La composition de Pierre Dulin (1669-1748) s'organise autour d'un arc de cercle le long duquel se groupent d'un côté des membres de la cour et de l'autre la suite ottomane. Au centre, Mehemet Effendi est guidé par un personnage qui pourrait être Nicolas-François Rémond de Montmort (1676-1725), détenteur de la charge d'Introduit des ambassadeurs. La scène précède ainsi la séance publique au cours de laquelle l'ambassadeur rencontre le jeune Louis XV – 11 ans – et le Régent, Philippe d'Orléans (1674-1723). Le lendemain, Mehemet Effendi fait porter au roi ses présents : « un harnais royal, un poney de Mitilini, harnaché avec une étoffe de soie brodée finement de fils d'or de toutes les couleurs, avec des étriers ornés d'argent pur, un autre cheval sans harnais, un petit carquois avec un arc et des flèches superbes, le carquois était finement brodé d'or trait, neuf rouleaux d'étoffe de Grèce, six rouleaux d'étoffe des Indes, une pelisse d'hermine, huit bouteilles de baume pure » (*Relation de l'ambassade de Mehemet-Effendi, à la cour de France*).

Pierre Dulin n'omet pas de représenter sur la gauche l'enthousiasme qui gagne Paris à l'arrivée du cortège des Ottomans : un garde écarte un enfant quand trois personnages sont perchés sur une colonne. Le début du 18^e siècle connaît une passion pour l'Orient, alimentée notamment par la première traduction française des *Mille et Une Nuits* d'Antoine Galland (1646-1715) entre 1704 et 1717 (voir encart). L'année-même de l'ambassade, Montesquieu (1689-1755) publie d'ailleurs ses *Lettres persanes*.

Du côté ottoman, l'attrait pour le royaume de France n'est pas non plus absent. Le séjour de Mehemet Effendi a comme but premier le renouvellement des accords commerciaux initiés avec la France depuis le 16^e siècle. Il vise aussi à récolter les informations nécessaires à la modernisation de l'Empire ottoman. Le sultan Ahmed III souhaite en effet mieux connaître de ce qu'il perçoit comme la première puissance européenne.

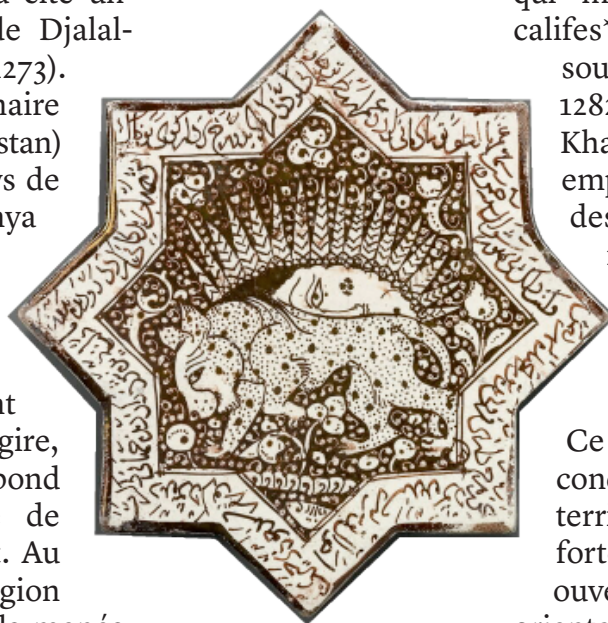
Cette œuvre illustre ainsi bien la rencontre entre deux mondes qui s'intriguent et s'estiment mutuellement.

Ceuvre 8 : Étoile au lion et soleil, 1266-1267, céramique, Paris, Musée du Louvre – Département des Arts de l'Islam

Ce carreau de revêtement décorait le mausolée d'un imam dans le nord de l'Iran. De taille réduite – l'étoile s'inscrit dans un cercle de 20 cm de diamètre – la richesse de son décor déploie pour autant la diversité des contextes et des circulations dans le vaste espace islamique. Il met d'abord en évidence la force du substrat culturel iranien qui s'est maintenu après l'arrivée de l'Islam. Le lion associé au soleil occupant le centre de l'objet est en effet un symbole préislamique associé au pouvoir. Ainsi dans le *Shâhnâmeh*, épopée de Ferdowsi rédigée au début du 11^e siècle et retraçant l'histoire de l'Iran, le souverain perse est-il qualifié de « soleil de l'Iran ». Il s'agit également de la représentation du soleil dans la constellation du lion, qui est une position astrologique favorable et liée au pouvoir.

L'une des inscriptions qui se déploie sur le pourtour du carreau cite un *ghazal*, poème d'amour, de Djallalad Din, dit Rûmî (1207-1273). Cet homme de lettre originaire de Balkh (actuel Afghanistan) traversa une partie des pays de l'Islam pour s'installer à Konya en Asie mineure (actuelle Turquie).

La date de réalisation du carreau clôturant l'inscription – 665 de l'Hégire, soit 1266-1267 – correspond à une période charnière de l'histoire du Moyen-Orient. Au milieu du 13^e siècle, la région est envahie par les Mongols menés par Gengis Khan, dont les petits-



filis fondent une nouvelle dynastie qui met fin au long règne des califes* abbassides* (750-1258). Le souverain est alors Abaqa (1234-1282), arrière-petit-fils de Gengis Khan et neveu de Kubilaï Khan, empereur de Chine. Gouvernant des sujets majoritairement musulmans, il conserve sa culture centre-asiatique mêlant chamanisme et bouddhisme.

Ce carreau offre donc un condensé de la richesse des territoires de l'Islam, porteurs de fortes traditions locales mais aussi ouverts tant à la Méditerranée orientale qu'à l'Asie.

PISTES PÉDAGOGIQUES DU PARCOURS 1

REPRÉSENTER L'ÉTENDUE DES RELATIONS ENTRE ORIENT ET OCCIDENT

Pendant la visite

- ☼ Relever les lieux mis en relation par les œuvres du parcours : origine, destination (connue ou supposée). Identifier les types de circulations qui ont permis l'arrivée d'œuvres orientales en Europe : butin, commerce, cadeaux, campagnes scientifiques.

Après la visite

- ☼ Reporter sur un fond de carte les lieux relevés lors de la visite de l'exposition. Matérialiser par des figurés linéaires les trajets connus ou supposés. Représenter par des figurés distincts les différents types de circulation identifiés pendant la visite.

ABORDER LES CIRCULATIONS ARTISTIQUES

- ☼ À partir des œuvres 3, 6 et 8 du parcours, identifier les éléments qui font de ces objets des créations composites (matériaux, éléments visuels, contexte de création).
- ☼ Présenter ou réactiver les notions de transfert culturel et/ou de réemploi. Demander aux élèves d'expliquer ces œuvres en justifiant le recours à l'un ou l'autre de ces concepts.

METTRE EN RÉCIT

- ☼ Choisir une œuvre du parcours (ou d'autres présentes dans l'exposition temporaire). Demander aux élèves de réaliser un écrit d'invention qui expliquera ses caractéristiques visuelles, les raisons de son trajet d'Orient vers l'Europe et les péripéties associées à ce voyage.

PROLONGER AVEC LA GALERIE DU TEMPS

- ☼ Replacer les œuvres du parcours dans la Galerie du temps. Demander à un élève –muni d'une reproduction de l'œuvre– de se positionner dans la Galerie, à l'endroit où il/elle placerait son objet. Il devra justifier son choix en avançant des arguments géographiques, historiques et/ou stylistiques.

PARCOURS 2

QUESTIONNER LA PLACE DE L'AUTRE

Mettre en évidence par les œuvres les relations entre l'Orient et l'Occident invite nécessairement à questionner la place de l'altérité tant dans le processus créatif que dans les sociétés dans lesquelles s'inscrivent les artistes. De ce point de vue, on observe des évolutions notables dans la manière de considérer les apports de l'Orient et de représenter le monde oriental. Ces évolutions, souvent au gré des mouvements sociohistoriques, décrivent ainsi un spectre assez large allant de la fascination à la dérision.

UN ESPACE QUE L'ON FANTASME, QUE L'ON CRAINT PUIS QUE L'ON MOQUE

Les échanges commerciaux entre les rives de la Méditerranée s'intensifient au 13^e siècle et mettent certains Européens au contact de pièces de prestige venues du Proche-Orient. Cet espace, associé tant à la Terre sainte qu'à un lointain volontiers fantastique est, de ce fait, revêtu d'un lustre faisant de ses productions artistiques les plus soignées de véritables trésors qu'il convient de garder précieusement (œuvre 1). À mesure que l'Orient, et notamment l'Empire ottoman au 15^e siècle, entre dans le jeu des relations de puissance en Méditerranée, on observe un rapport moins fantasmé. Les Turcs qui mettent le siège devant Vienne à deux reprises – 1529 puis 1683 – deviennent d'intraitables adversaires. Aussi le Dictionnaire français de Richelet (1680) définit-il la « turquerie » ainsi : « pour dire dureté & insensibilité du cœur, dureté inhumaine qui ne se laisse point fléchir ». Les productions artistiques, notamment lorsqu'elles répondent aux commandes du pouvoir, peuvent alors utiliser la moquerie pour dévaloriser les prétentions à la supériorité ottomane. La parodie du faste et des mœurs orientaux que livre le *Bourgeois Gentilhomme* de Molière eut en ce sens une fructueuse postérité (œuvre 2).

L'ORIENT VOLUPTUEUX DU 19^e SIÈCLE

La menace ottomane s'amenuisant à partir du 18^e siècle, on observe un glissement des thèmes associés à l'Orient : les stéréotypes changent et se cristallisent sur des sujets nouveaux, en particulier sur l'image des femmes et l'univers voluptueux voire lascif du harem. La femme orientale, objet du désir, est mise en cadre par la vague orientaliste du 19^e siècle. Avec ses odalisques, Ingres (1780-1867) contribue fortement à donner corps à cet imaginaire (œuvre 3).

UNE COMPRÉHENSION POSSIBLE DES ENJEUX ARTISTIQUES

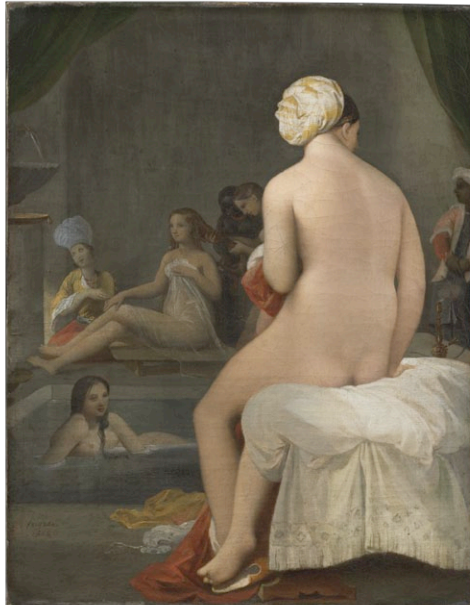
Si la parodie ou le stéréotype impliquent une prise de distance avec l'objet considéré, certaines périodes ont permis une appréciation plus fine de l'Orient, notamment à travers la culture visuelle associée à l'Islam. Ainsi aux 15^e et 16^e siècles, les artisans italiens ont transposé puis se sont appropriés les effets produits par le jeu des entrelacs et des formes géométriques (œuvre 4). Au cours de la première moitié du 20^e siècle, dans une France coloniale faisant souvent du stéréotype un instrument de domination, certains artistes comme Matisse (1869-1954) ont puisé dans la source orientale les moyens de revivifier la peinture occidentale (œuvre 5). Ce faisant, il reconnaissait une égale dignité aux arts de l'Islam.

Problématique : que nous révèlent les œuvres sur la manière de considérer l'Orient ?

ŒUVRES DU PARCOURS 2



1. Verre dit « de Charlemagne »



3. La petite baigneuse



2. Le Bourgeois
Gentilhomme



4. Épinette à décor
d'arabesques



5. Odalisque à la culotte rouge

**Ceuvre 1 : Verre dit «de Charlemagne», 1250-1300 (verre),
1300-1350 (monture), verre émaillé et cuivre, Chartres,
Musée des Beaux-Arts, © Ville de Chartres, musée des Beaux-Arts**

Malgré une dénomination renvoyant au 8^e siècle et à l'empereur Charlemagne (742-758 – 814) ce verre est une création composite. Le corps fut fabriqué en Syrie, probablement au 13^e siècle, alors que le pied fut réalisé en Europe au début du 14^e siècle. Son arrivée en Occident s'est effectuée à une date imprécise mais se situant entre ces deux termes.

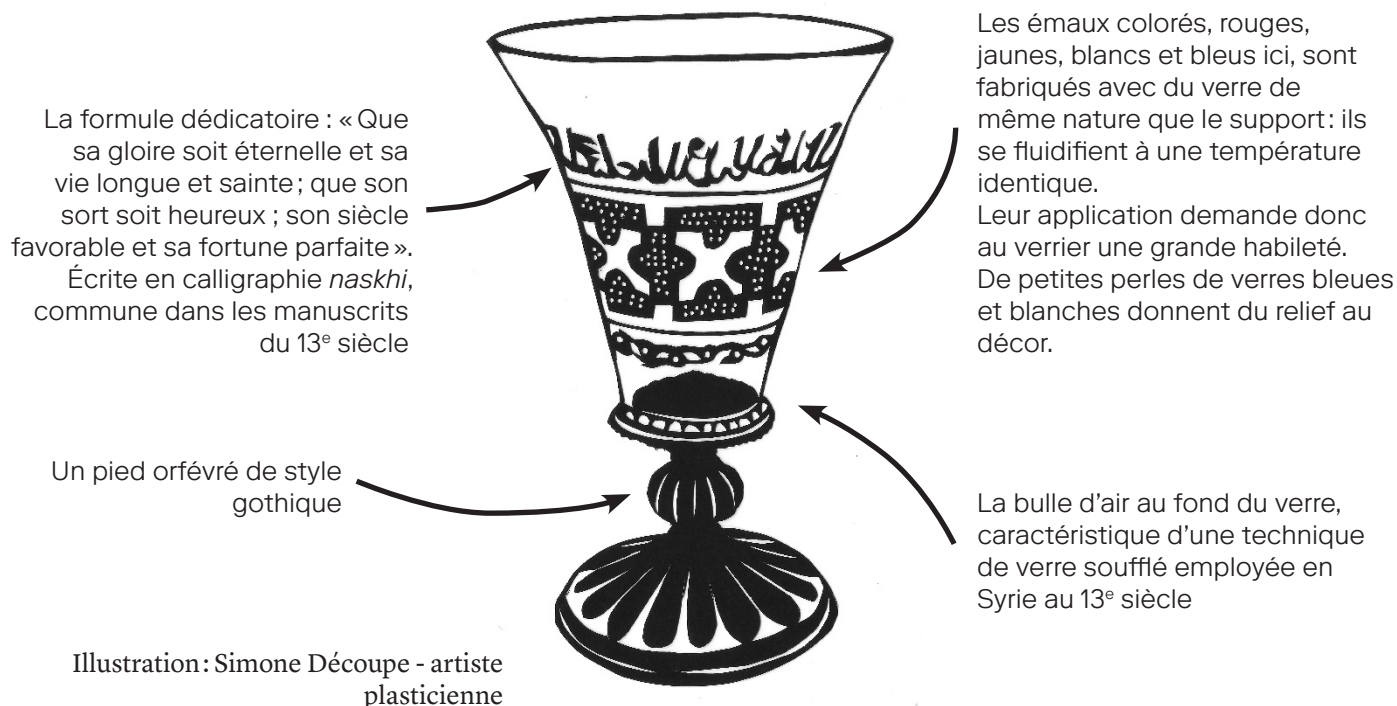
Il a appartenu au trésor de l'abbaye de la Madeleine de Châteaudun et le rattachement de l'objet à la figure de Charlemagne semble s'être effectué à la fin du 17^e ou au cours du 18^e siècle. Comme pour d'autres objets associés à la figure de l'empereur carolingien, l'utilisation de ce nom prestigieux sert une stratégie de renforcement de la dignité de l'établissement religieux. L'abbaye fait en effet remonter sa fondation à 813, le verre présenté comme un cadeau de Charlemagne appuyant cette affirmation. La Madeleine est en réalité créée en 1130 par Thibaut IV, comte de Blois, mais le caractère multiple de Charlemagne, à la fois fondateur de monastères et destinataire de fastueuses ambassades venues d'Orient, rendait plausible le rattachement de son nom à un objet islamique tout autant que son don à La Madeleine.

Au Moyen Âge, le savoir-faire technique présidant à la création d'un tel verre ainsi que l'appréciation esthétique des motifs et de la graphie arabes expliquent la faveur dont jouissaient les objets islamiques et leur thésaurisation dans les trésors d'églises. Cela ne permet toutefois pas de parler d'une influence islamique. Le créateur du pied n'a d'ailleurs aucunement cherché à copier l'art islamique afin de sauvegarder une unité stylistique. La différence entre les deux parties de l'objet marque au contraire l'écart entre deux univers et renvoie le corps du gobelet à son caractère résolument étranger, source de son aura mystérieuse.



SCHÉMA – UNE FASCINATION NÉE D'UN SAVOIR-FAIRE TECHNIQUE

REMARQUABLE





Ceuvre 2 : Agostino PACE, *Le Bourgeois gentilhomme*, 1972, textile, Moulins, Centre national du costume de scène CNCS, © CNCS / Florent Giffard

Manches bouffantes ornées de cabochons, tunique de fleurs en lamé brique, rose et vert, garnie de bandes en paillettes bleues, turban « citrouille » avec une grande aigrette blanche, le costume de Monsieur Jourdain pour la cérémonie turque du *Bourgeois Gentilhomme* (acte IV, scène 5), conçu pour une représentation de 1972 à la Comédie-Française, reproduit bien l'image que la cour française se faisait dans la seconde moitié du 17^e siècle de l'Orient, c'est-à-dire de l'Empire ottoman. La pièce de Molière (1622-1673), écrite et jouée en 1670, s'inscrit dans l'actualité des relations entre le royaume de France et l'Empire ottoman, se faisant l'écho direct de la visite de Soliman Aga, envoyé du sultan Mehmet IV à la cour en 1669. L'épisode, censé rétablir les relations entre les deux souverains, tourne au fiasco. Le faste déployé par Louis XIV est mal interprété par l'émissaire ottoman dont on découvre en retour qu'il n'est qu'un serviteur subalterne du sultan. Aussi la commande faite à Molière d'une comédie « où on put faire entrer quelque chose des habillemens & manières des Turcs »¹ peut-elle être considérée comme une manière pour Louis XIV de se venger du camouflet subi. Pendant le séjour d'un an de Soliman Aga à Paris, les courtisans se moquent de son tempérament orgueilleux et capricieux tout autant que des excès de son train de vie. Les turqueries du *Bourgeois Gentilhomme*, notamment l'intronisation de monsieur Jourdain en mamamouchi, s'en inspirent et parodient les excès que l'on prête alors aux mœurs orientales. La volonté de tourner en dérision les usages ottomans devient cependant sous la plume de Molière une farce moquant un Français victime d'une mascarade orientale. Louis XIV, qui n'a pas apprécié la pièce lors de sa première représentation, s'est-il reconnu en Jourdain ?

Jean-François BOUDDÉ, *Tabatière*, 1770-1780, émail, Paris, Musée du Louvre – Département des Objets d'art, © Grand Palais Rmn (musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi

Dans le théâtre des 17^e et 18^e siècles, l'heure n'est pas à la reconstitution fidèle du costume oriental. On hybride les sources d'inspiration: turque bien sûr, mais aussi espagnole, voire romaine. L'objectif est de rendre l'orientalisme manifeste par la différence visuelle avec l'habillement français.



¹ Laurent d'ARVIEUX, *Mémoires du Chevalier d'Arvieux, envoyé extraordinaire à la Porte, Consul d'Alep, d'Alger, de Tripoli et autres Échelles du Levant*, 1735, Paris, André Caillau

Ceuvre 3 : Jean-Auguste Dominique INGRES, *La petite baigneuse. Intérieur de harem*, 1828, huile sur toile, Paris, Musée du Louvre – Département des Peintures, © GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Michel Urtado



Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867) a réalisé plusieurs œuvres ayant pour cadre le harem et pour figure une ou plusieurs concubines, de la *Grande Odalisque* (1814) au *Bain turc* (1862). Le recours à l'Orient offre à Ingres une autre source d'inspiration que la référence à l'antique, prisée du néo-classicisme de la fin du 18^e siècle et de l'Empire. Le caractère jugé immuable du monde oriental en fait un espace dont la dimension archaïque serait propre à frapper l'imagination et agiter les passions. De ce point de vue, Ingres, qui n'a jamais voyagé en Orient, reprend un stéréotype, celui de la lascivité et la multiplicité des épouses, que sous-entend en Europe la référence au harem. Le regard érotique est alors traité de manière théâtrale. Il est, d'une part, mis en scène au travers des deux pans de rideaux soulevés. Il participe d'autre part à un jeu d'acteurs. Si la figure féminine, objet du désir, ostensiblement mise en avant au premier plan par la lumière, se détourne du spectateur, ce dernier peut s'appuyer sur la femme immergée dont le regard lui offre, par l'imagination, ce qu'il convoite. Seule figure masculine présente dans la scène, l'eunuque, disposé contre le bord droit de la composition, détourne le regard. Figure dévirilisée, il ne jouit pas des mêmes privilèges que l'homme occidental ou son équivalent oriental, souvent vu comme un guerrier ou un cavalier émérite.

Ceuvre 4 : Benedetto FLORIANI, *Épinette à décor d'arabesques*, 1572, bois peint, doré et laqué, ivoire, Paris, musée des Arts décoratifs, en dépôt au Musée de la musique – Philharmonie de Paris, © Cité de la Musique – Musée de la Musique / Jean-Marc Angles



Cet instrument à cordes pincées montre un décor reproduisant les motifs que l'on trouve sur les reliures en cuir des livres manuscrits ottomans. De forme rectangulaire, les angles de ces reliures sont souvent occupés par des écoinçons* dorés, ornés de motifs d'entrelacs végétaux et le centre est peuplé par un médaillon à décor floral. Ces motifs sont très en vogue à Venise au 16^e siècle. Le facteur de clavecin Floriani les fait ainsi figurer sur plusieurs de ces instruments.

Ceuvre 5 : Henri MATISSE, *Odalisque à la culotte rouge*, 1924-1925, huile sur toile, Paris, Musée de l'Orangerie, © GrandPalaisRmn (musée de l'Orangerie) / Michel Urtado

Henri Matisse (1869-1954) réalise plusieurs peintures d'odalisques au cours de sa période niçoise (1917-1929). Dans la présente œuvre, la représentation ne donne toutefois pas lieu à une accumulation de détails orientalisants comme avait pu le faire la peinture du 19^e siècle. Ce qui intéresse le peintre semble moins l'évocation d'une saveur orientale que l'intégration de ce que les arts islamiques peuvent apporter à l'art occidental. Ainsi, ce que le titre de l'œuvre désigne comme le sujet principal occupe une place toute relative dans la composition. Le faible modelé des volumes minimise les effets de profondeur et privilégie la ligne bidimensionnelle des courbes telles des arabesques. De même, les deux panneaux juxtaposés qui occupent le fond de la pièce renforcent l'effet de planéité. Leurs vigoureux motifs décoratifs, mis en valeur par le jeu des couleurs complémentaires, prolifèrent sur la toile, à tel point qu'ils happent le bouquet de roses placé au centre de la composition. Matisse voit dans l'intégration des codes esthétiques que l'on attribue alors à l'Orient – importance de la ligne et de l'ordre décoratif – une manière de redynamiser la peinture occidentale : « la révélation m'est venue d'Orient » affirmait-il ainsi en 1947.



PISTES PÉDAGOGIQUES DU PARCOURS 2

IDENTIFIER ET QUESTIONNER LES REGARDS PORTÉS SUR L'ORIENT

Avant la visite

- ✿ Interroger les élèves sur les éléments qu'ils associent à l'Orient : thèmes, personnages, matières et matériaux. Consigner ces réponses pour exploitation après la visite.

Pendant la visite

- ✿ Les œuvres du parcours sont – en partie pour l'œuvre 1 – des réalisations européennes qui portent un regard sur l'Orient. Identifier pour chacune d'elle les éléments qui renvoient à l'Orient (motifs, thèmes, matières et matériaux). Expliquer de quelle manière l'Orient est rendu manifeste pour un observateur européen. Est-ce une représentation valorisante/dévalorisante? Suggérer des éléments de justification.

Après la visite

- ✿ Remettre les notices des œuvres du parcours (elles peuvent être raccourcies/simplifiées selon les niveaux). À la lumière des informations fournies, redemander aux élèves d'expliquer de quelle manière l'Orient est mis en scène (magnifié, critiqué, moqué, estimé). Selon les niveaux, la réponse s'appuiera sur des éléments plus ou moins précis des œuvres et des contextes de création.
- ✿ De quelle manière le travail en classe réévalue-t-il la perception que les élèves ont eu des œuvres dans l'exposition?
- ✿ Amener les élèves à commenter les différences entre leur horizon d'attente initial (avant), leur regard face aux œuvres (pendant) et l'appréciation enrichie (après).

CONSTITUER UNE COLLECTION

- ✿ Demander aux élèves de constituer une collection d'œuvres dont le thème reprendra l'un des procédés de représentation de l'autre : l'exagération, le stéréotype, la copie, l'inspiration.

LES MILLE ET UNE NUITS, UN «BEST-SELLER» EUROPÉEN

«*Et l'aube chassant la nuit,
Shéhérazade dut
interrompre son récit.*»

Le roi Shahriyar, souverain de l'Inde et de la Chine, découvre que sa femme, la princesse Zobéide le trompe avec un esclave. Il décide pour se venger d'exécuter chaque matin la jeune vierge épousée la veille avec laquelle il a passé la nuit. Trois ans passent et ne restent dans la ville que les filles du vizir. Shéhérazade, l'aînée, décide de s'offrir en mariage. Parangon d'intelligence et de culture, elle invente un stratagème qui lui permettra d'échapper à la mort. Elle lui relate chaque soir une histoire dont elle ne

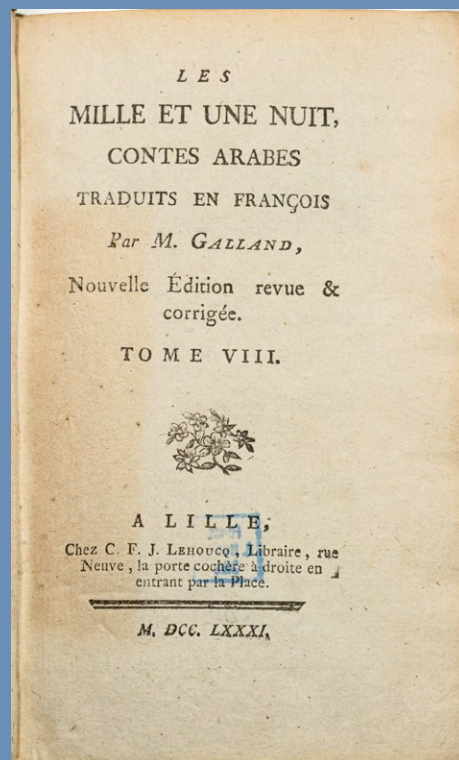
dévoile pas la fin et sauve ainsi sa vie par la puissance de la parole tout en contrecarrant le despotisme du souverain. Le roi finit par la gracier «très longtemps après».

C'est autour de ce récit cadre que se déploient les histoires, les fables et les épopées qui composent les *Mille et Une Nuits* (*Alf layla wa layla* en arabe). Émanent vraisemblablement de la tradition orale, les contes, d'origine indienne et iranienne, qui composent le noyau de l'ouvrage passent jusqu'à l'Irak, où ils sont mis par écrit en arabe à la fin du 8^e siècle. À Bagdad puis en Syrie, le texte évolue et s'enrichit d'éléments propres au monde islamique jusqu'au 18^e siècle.

*Acclamé en Europe,
dévalorisé en Orient*

L'ouvrage rencontre en France un succès remarquable au 18^e siècle après sa traduction en français par l'orientaliste Antoine Galland (1646-1715). Poète et voyageur, il est envoyé à Constantinople comme ambassadeur de France auprès du sultan Mehmed IV. Il accompagne ce dernier en Orient (Asie Mineure, Syrie, Palestine) entre 1670 et 1675 et s'initie aux langues turque, persane et arabe. Après avoir effectué deux autres déplacements en Orient, il rentre définitivement en France ébranlé par le tremblement de terre auquel il a assisté à Smyrne, le 9 juillet 1688. Il rapporte dans ses malles de nombreux objets (livres, médailles et objets d'art) et est nommé, pour la gestion de ces richesses, antiquaire du roi.

Antoine Galland commence par la traduction isolée de Sindbad le marin mais, apprenant que ce texte s'inscrit dans un ouvrage plus large, il fait venir d'Alep un manuscrit copié en arabe au 15^e siècle des



Antoine GALLAND, *Les Mille et une nuits, contes arabes, traduits en français par M. Galland. Tome VIII*, 1781, Soissons, Bibliothèque municipale, © Bibliothèque municipale de Soissons / ville de Soissons

Mille et Une Nuits qu'il s'emploie à traduire à partir de 1701. Le premier volume est publié trois ans plus tard. Ne se contentant pas de son matériau d'origine, il l'enrichit de contes recueillis auprès d'Hanna Dyâb, chrétien syrien installé à Paris. C'est par ce biais que des personnages aussi connus qu'Aladin ou Ali-Baba sont intégrés aux *Mille et Une Nuits*.

En douze volumes (le dernier est édité en 1717), Galland se propose de réenchanter le monde dans les premières années du 18^e siècle qui sont aussi les dernières du règne de Louis XIV. Librement recomposé, le texte naît donc de la combinaison de récits populaires arabes et de rajouts issus de la culture française, notamment la forme des contes de fée popularisés par Madame d'Aulnoy et Charles Perrault.

Si les *Mille et une nuits* sont devenues pour les Européens la quintessence de l'Orient, la fortune de ce texte est bien différente dans le monde islamique. Relevant de la culture populaire, il ne jouit aucunement du prestige attaché aux ouvrages de la littérature savante. La fable animalière *Kalila et Dimna*, elle aussi venue d'Inde par l'Iran, et traduite en arabe à la même période que les *Mille et Une Nuits*, est ainsi une référence très prisée des cercles lettrés. Elle demeure pour autant très peu connue du lectorat européen.




Costume de Shéhérazade dessiné par Léon Bakst (1866-1924), exécuté en 1951 dans l'atelier Madelle en Île-de-France. Il se compose d'un boléro sans manches de crêpe de soie vert et organza vert pâle, garni de galon et de fils or, de cabochons en plastique rose argenté et de pierres de verre rouges, vert émeraude et roses. Le pantalon bouffant est en crêpe verte, garni de soutaches or cousues horizontalement, en rayures. Les hanches sont décorées d'un galon or – tout comme les chevilles – et de pierres de verre rouges, quand la taille est soulignée par des cabochons plastique argentés. Enfin, le turban est constitué d'un long voile en mousseline vert kaki peint de motifs rayés or. Il est garni de perles blanches, de boules or et de pierres rouges.

Formé aux beaux-arts de Saint-Petersbourg, Léon Bakst rencontre en 1890 sur les rives de la Baltique son complice Serge Diaghilev (1872-1929) puis s'installe trois ans plus tard à Paris. Bakst crée des scénographies colorées et flamboyantes ainsi que des costumes où l'orientalisme fantasmé et l'érotisme dialoguent et collabore entre 1909 et 1921 à l'aventure des Ballets Russes. La synthèse artistique adaptée à l'Opéra de Paris en 1910 du ballet *Shéhérazade* sur la suite symphonique de Nicolaï Rimski-Korsakov témoigne de l'intérêt porté au commencement du 20^e siècle à l'héroïne des *Mille et Une Nuits* et à la féerie véhiculée par la culture orientale. Le décor reproduit l'intérieur d'un harem dans lequel rideaux, lampes et tapis chargent l'espace scénique.

Léon BAKST, *Une sultane verte*, 1951,
textile, Moulins, Centre national
du costume de scène CNCS,
© CNCS/Pascal François

LA CARTE « **LE VOYAGE DES MILLE ET
UNE NUITS: DE L'ORAL À L'ÉCRIT** »
EST À RETROUVER EN ANNEXE DE CE
DOSSIER PÉDAGOGIQUE.

The page features a decorative background with a repeating pattern of stylized, organic shapes in shades of blue and orange. A large, white, ornate frame with a black border is centered on the page. Inside this frame, the text is arranged in four lines, centered horizontally.

THÉMATIQUE 2
**COLLECTER,
PRÉSENTER
L'ORIENT**

PARCOURS 1

LA COLLECTION INSTITUTIONNELLE ET MUSÉALE

Problématique : comment les Occidentaux, à travers les collections et les expositions montrent-ils au public des 19^e et 20^e siècles les richesses de l'Orient ?

1^{re} PARTIE – LA PRÉSENCE HISTORIQUE DES OBJETS ORIENTAUX DANS LES COLLECTIONS ROYALES ET LES TRÉSORS D'ÉGLISES

Issus des échanges diplomatiques, culturels et commerciaux mais aussi acquis lors des pèlerinages, les plus anciens objets d'Orient qui affluent dès le 8^e siècle dans le royaume des Francs sont acheminés dans les églises, les monastères, les chapelles ou les couvents d'Occident (œuvre 1).

DES «MERVEILLES» THÉSAURISÉES ET CHRISTIANISÉES

Luxueux, ces présents sont dès le 8^e siècle qualifiés de *mirabilia* ou « merveilles » par les premiers admirateurs de ces lointains territoires. Un regard nouveau est porté vers cet Orient considéré par les chrétiens comme la « Terre sainte » qui s'étend du rivage syro-palestinien à l'Égypte. Certains objets sont thésaurisés (amassés avec l'intention de constituer un trésor) et christianisés (réemployés, modifiés pour l'exercice du culte) jusqu'au 15^e siècle à l'exemple des objets du trésor d'Oignies, l'une des sept merveilles de Belgique, attribués pour une grande part à l'atelier de l'orfèvre Hugo d'Oignies (œuvre 2).

UNE SYMBOLIQUE DES MATIÈRES

Coupes et flacons en cristal de roche (que l'on associe à la lumière divine) utilisées pour y accueillir des reliques, miniatures en ivoires, recherchées pour leur blancheur éclatante (associée à la Vierge ou aux martyres et symbole de pureté), traversent ainsi la Méditerranée. Lorsqu'ils sont conservés dans les églises, le public ne peut les contempler ou seulement à de rares occasions (processions, monstres annuelles ou célébration royales) (œuvre 1).

LA CARTE « **ITINÉRAIRE D'ŒUVRES
AUTOUR DE LA MÉDITERRANÉE AU
MOYEN ÂGE** » EST À RETROUVER EN
ANNEXE DE CE DOSSIER PÉDAGOGIQUE.

ŒUVRES DU PARCOURS 1 – 1^{re} PARTIE



1. Reliquaire de la Sainte Épine



2. Croix-reliquaire



3. Baptistère de Saint Louis



Œuvre 1 : Reliquaire de la Sainte Épine, vers 1460-1470, cristal de roche, or, émail, Reims, Palais du Tau, © Hervé Lewandowski / Centre des monuments nationaux

Travail d'orfèvrerie réalisé par Guillaume Lemaître à Paris au 15^e siècle, ce reliquaire est composé d'un gobelet de cristal et d'une monture en orfèvrerie (métal précieux) émaillée et incrustée de pierres précieuses et de perles. Le gobelet de cristal taillé entre le 9^e et le 10^e siècle est vraisemblablement d'origine irakienne. Ce reliquaire sur socle circulaire, surmonté d'un couvercle sur lequel un ange d'or émaillé tient la couronne d'épine, appartenait à la duchesse Anne de Bretagne (1477-1514) qui vouait une dévotion aux objets de la Passion. Il contient en effet une épine qui était considérée comme venant de la couronne d'épine du Christ.

Œuvre 2 : Atelier d'Hugo d'Oignies, Croix-reliquaire, dite Croix byzantine, après 1243 - vers 1250, bois, métaux, pierres précieuse et émail, Namur, Musée des Arts anciens du Namurois, © Numérisés par l'Atelier de l'Imagier avec le soutien de la Direction du Pep's / Fédération Wallonie-Bruxelles

L'évêque de Saint-Jean d'Acre, Jacques de Vitry, aurait joué un rôle dans le montage et le transfert de cette croix vers l'Occident et plus précisément dans un prieuré de la vallée mosane entre 1243 et 1250. Objet composite, cette croix de double traverse ornée de filigranes de style gothique met au jour les interactions à la fois artistiques

et spirituelles qui se déploient au tournant du 13^e siècle entre un Orient méditerranéen et un Occident latin. Y sont associés des émaux cloisonnés produits dans la région de Constantinople à l'époque des empereurs Comnènes (11^e-12^e siècle) à un pied d'orfèvrerie monté dans les ateliers d'Oignies dans la première moitié du 13^e siècle. Cette pratique de récupération puis d'adaptation en vue de création de nouveaux objets liturgiques est caractéristique de l'Occident médiéval qui octroie à ces objets par ces adaptations une fonction sacrée renouvelée.

Ceuvre 3 : Muhammad IBN AL-ZAYN, *Bassin dit «Baptistère de saint Louis»*, 1330-1340, alliage de cuivre à décor incrusté d'argent et de pâte noire, Paris, Musée du Louvre - Département des Arts de l'Islam,

© Musée du Louvre, Dist. GrandPalaisRmn / Hughes Dubois

Signé par le maître dinandier* Muhammad Ibn al-Zayn, le bassin à bord évasé de métal ciselé, incrusté de plaques d'or et d'argent coulé en une unique feuille de laiton, a été produit sous la dynastie des Mamelouk* (1250-1517). On ne connaît pas l'identité du commanditaire ni son parcours, probablement depuis Damas, où il a peut-être été créé. Il présente un décor figuratif (faune et flore notamment) foisonnant. Sur l'extérieur, on observe quatre médaillons figurant des chasseurs à cheval encadrés par deux frises à décor d'animaux en mouvement. Dans la paroi intérieure, deux médaillons figurent un prince de la cour mamloque trônant et deux autres médaillons formant écussons entourés de motifs végétaux (recouvert pour l'un d'entre eux d'un blason aux armes de France). Entre ces médaillons se déroulent des scènes de chasse ou de guerre où les cavaliers sont en action. Objet destiné à une élite, il a été utilisé lors du baptême du futur Louis XIII, le 14 septembre 1606. Le premier à l'associer à saint Louis est Louis-Aubin Millin (1759-1818), à la fin du 18^e siècle, qui en fait un monument de l'histoire de France. Il est ensuite mentionné dans un inventaire de la chapelle royale de Vincennes daté de 1739.





PISTES PÉDAGOGIQUES DU PARCOURS 1 – 1^{re} PARTIE

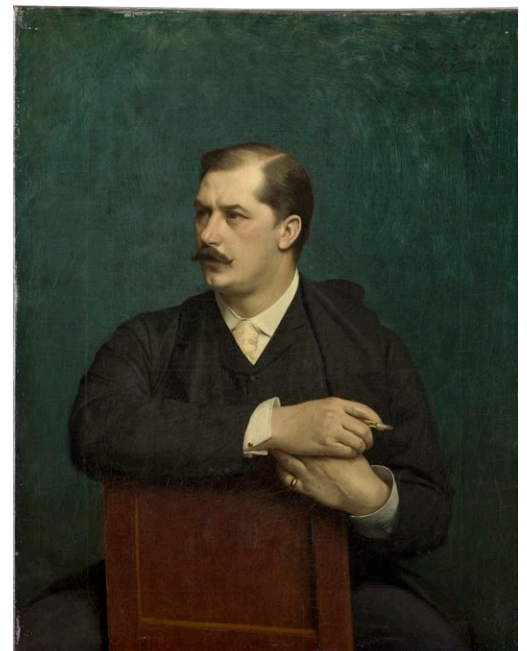
- ✿ À la recherche du trésor ! Mettre les élèves en quête des premiers objets parvenus d'Orient exposés dans la galerie. Connaître leur origine, les modes d'acquisition, les matériaux et les techniques de conception. Connaître le nom de quelques ateliers ou orfèvres.
- ✿ Qu'est-ce qu'un trésor d'église ? Comment ces objets prestigieux ont-ils été acquis par les Occidentaux ? Quels sont les matériaux utilisés dans le façonnage de ces objets venus d'ailleurs ? Choisissez un objet dans cette première section puis retracez son parcours transméditerranéen. Retrouvez dans la première partie de l'exposition un objet réemployé. Justifiez votre choix.

2^e PARTIE – LA CONSTITUTION DU DÉPARTEMENT DES ARTS DE L'ISLAM AU LOUVRE

Seuls quelques objets des arts de l'islam sont présents dans le fonds du Muséum Central des arts de la République – futur musée du Louvre – à son ouverture en 1793. Ils proviennent essentiellement des collections royales (dont le baptistère de saint Louis et les coupes de jade ottomanes ayant appartenu à Louis XIV). Les acquisitions commencent à partir des années 1875-80. Elles deviennent importantes après 1893, lorsque le département des Objets d'art est créé et qu'un conservateur spécialiste des arts de l'islam est embauché, Gaston Migeon (1861-1930).

Entre 1890, date de la création d'une section islamique au Louvre et 1914, Paris devient le lieu majeur de la constitution de collections d'arts islamiques. Gaston Migeon ouvre dès 1893 une salle «d'art musulman», qui est refaite en 1905 (œuvre 1). En 1912, la baronne Alphonse de Gléon (1852-1911) lègue la collection d'objets acquis par son mari en provenance d'Égypte et du Proche-Orient (œuvre 2). Cette dernière donne une somme importante qui permettra l'aménagement d'une salle inaugurée en 1922 au second étage du pavillon de l'Horloge. L'archéologie islamique qui se développe entre-deux-guerres incite le musée à ouvrir une nouvelle salle en 1949. Dès lors, les œuvres sont présentées de façon chronologique. Un département spécifique des arts de l'islam est créé au Louvre en 2003 puis installé cour Visconti dans une architecture transparente et légère évoquant une canopée, conçue par l'architecte Rudy Ricciotti (né en 1952) en 2012.

ŒUVRES DU PARCOURS 1 – 2^e PARTIE



1. Série de photographies des salles des arts de l'islam

2. Le baron Alphonse Delort de Gléon

Ceuvre 1 : Musée du Louvre, mezzanine du Pavillon de l'Horloge, 1923, photographie sur papier baryté, Paris, Musée du Louvre - Département des Arts de l'Islam

Une collection d'objets des arts de l'Islam est proposée dès 1905 au pavillon de l'Horloge. Elle est organisée par matériaux, selon les critères des arts décoratifs de l'époque. Le public peut y découvrir des objets en verre émaillé, de la céramique, des métaux ou des « bois arabes ». La Première Guerre mondiale diffère les projets de réaménagements et ce n'est qu'en 1922 que de nouvelles salles plus grandes et spacieuses ouvrent dans le pavillon de l'Horloge situé dans l'aile Sully du Louvre.



Vue de la salle de 1905, avant la création de la salle Delort de Gléon, 1921, photographie sur papier baryté, Paris, Musée du Louvre - Département des Arts de l'Islam



Vue de la salle de 1905, 1921, photographie sur papier baryté, Paris, Musée du Louvre - Département des Arts de l'Islam



Vue de la vitrine présentant le lion de Monzón, après 1927, photographie sur papier baryté, Paris, Musée du Louvre - Département des Arts de l'Islam, © Musée du Louvre, Dist. GrandPalaisRmn / Hughes Dubois



Ceuvre 2 : Jean-Léon GÉRÔME, Le baron Alphonse Delort de Gléon, 1884, huile sur toile, Paris, Musée du Louvre - Département des Peintures, © GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Mathieu Rabeau

Peintre célèbre de son temps, Jean-Léon Gérôme (1824-1904) fut l'objet de critiques mémorables pour avoir défendu les codes d'une peinture académique à l'époque où émergent la peinture réaliste et l'Impressionnisme. Peintre et collectionneur d'objets orientaux, son atelier était couvert de tapis et d'objets ramenés de ses voyages. Il se lia d'amitié avec Adolphe Goupil, l'un des plus grands marchands de son temps, ainsi que son fils Albert. Il épousa d'ailleurs la fille d'Alphonse, Marie. Gérôme sut peindre un Orient rêvé servant à séduire un public occidental. Ici, il représente le baron Delort de Gléon (1843-1899), l'ancien directeur de la Compagnie des eaux du Caire, assis à califourchon sur une chaise. Une dédicace «à mon ami Delort de Gléon» peut être lue en haut à droite.

PISTES PÉDAGOGIQUES DU PARCOURS 1 – 2^e PARTIE

- ❁ Observez attentivement les photographies en noir et blanc des salles des arts de l'Islam du pavillon de l'Horloge. Quelles principales différences relevez-vous avec la présentation à notre époque des objets orientaux ? Justifiez vos réponses.
- ❁ Qui sont les premiers contributeurs du fonds d'objets d'Orient visibles de nos jours au musée du Louvre ? D'où proviennent ces premières collections ? Quels sont les modes d'acquisition ?
- ❁ En vous appuyant sur vos observations dans la galerie au cours de votre visite, reconstituez un historique du département des arts de l'Islam au Louvre Paris (illustré par des œuvres ou des documents).

3^e PARTIE – L'ORIENT MONTRÉ À TRAVERS LES EXPOSITIONS UNIVERSELLES

Les expositions universelles sont de grandes foires internationales qui, à partir de 1855, ont lieu à Paris de manière régulière (une par décennie). Elles regroupent des pavillons dédiés chacun à une nation et sont destinées à promouvoir le progrès scientifique et à développer le commerce. Elles s'accompagnent de fêtes et de spectacles. Dès 1855, la première exposition universelle comprend des objets d'art venus de pays orientaux et maghrébins. En 1867, avec la deuxième Exposition universelle, ouvre le musée créé par l'Union Centrale des Arts Décoratifs (aujourd'hui musée des arts décoratifs). Ce dernier est destiné à stimuler la création des manufactures et des industries françaises. L'attention portée par le monde occidental (et plus spécifiquement la France) pour l'Orient croît au milieu du 19^e siècle dans un contexte de domination impériale qu'exercent les puissances européennes sur l'Afrique et l'Asie. Elle est issue non seulement du goût pour l'Égypte né lors de la campagne d'Égypte de 1798, mais aussi du développement des voyages en Méditerranée et des campagnes militaires au Maghreb. Cet attrait pour l'Orient se renforce au contact des pavillons qui émerveillent le public, jusqu'aux reconstitutions grandioses (et parfois stéréotypées) des expositions de 1900 et 1937 (œuvres 1 et 2). Les objets présentés dans ces pavillons donnaient aux salles une atmosphère qui se voulait authentique, pittoresque.

Si les premières expositions peuvent donner l'impression d'un désordre apparent, au fur et à mesure, les présentations deviennent plus organisées, plus scientifiques et plus historiques. En 1878, par exemple, Albert Goupil et Jean-Léon Gérôme sont chargés d'organiser une grande exposition d'art oriental, qui présente de nombreux objets issus de collections privées parisiennes (dont les leurs et celles de Delort de Gléon). En 1889, Delort de Gléon est chargé d'organiser toute une « rue du Caire » qui reconstitue une rue de la vieille ville, avec un véritable souci historique et réaliste. Ces expositions développent en particulier le goût pour les céramiques iraniennes et pour les tapis, dits « persans ».

ŒUVRES DU PARCOURS 1 – 3^e PARTIE



1. Le pavillon de l'Algérie à l'Exposition universelle de 1900



2. Le pavillon de l'Égypte à l'Exposition internationale de 1937



3. Coupe au cavalier

Ceuvre 1 : Joseph KUHN, *Exposition universelle, 1900, pavillon de l'Algérie, 1900, photographie sur papier albuminé, Paris, Musée d'Orsay*, © Musée d'Orsay, Dist. GrandPalaisRmn / Alexis Brandt

Cette épreuve sur papier albuminé, montre dans une perspective fuyante, le palais de l'Algérie d'un blanc éclatant ponctué de nombreuses ouvertures monumentales et de loggias aux arcs outrepassés, éléments qui viennent de l'architecture du monde islamique, mais ne sont pas spécifiquement algériens. Réalisé par l'architecte français Albert Ballu (1849-1939), ce pavillon colonial condense à la fois l'entrée de la mosquée oranaise du sultan Bacha, surmontée de la coupole de la Pêcherie à Alger, associée au



minaret copié de la célèbre tour de Sidibou-Médine à Tlemcen. Les reconstitutions réalisées à l'intérieur du bâtiment permettaient aux visiteurs une immersion à travers des galeries, des salles d'expositions de produits locaux, des jardins aménagés, une reconstitution de rues pittoresques bordées d'échoppes où ouvriers, orfèvres, tisserands ou potiers exerçaient leur métier, le tout dans un impressionnant « bazar ». Une autre partie exposait au public à travers des cartes et des plans reliefs, les territoires, zones et sites conquis depuis le débarquement français commandé par le général de Bourmont à Sidi-Fredj, non loin d'Alger, le 14 juin 1830.

Ceuvre 2 : Ulysse MOUSSALLI, *Vue du pavillon des États du Levant à l'Exposition Internationale de 1937, 1937, pastel et crayon sur papier, Roubaix, La Piscine - Musée d'art et d'industrie André Diligent*, © Musée La Piscine (Roubaix), Dist. GrandPalaisRmn / Alain Leprince

Proposée dans un contexte international pour le moins confus, l'Exposition internationale des arts et techniques appliqués à la vie moderne présente dans les jardins du Trocadéro de nombreux pavillons dédiés à 52 nations. Le pavillon des États du Levant (Syrie et Liban) est dû à l'architecture égyptien Ulysse Moussalli (1889-1989). Il reprend l'architecture d'un petit palais de Damas, avec l'alternance des pierres colorées sur les murs (*ablaq*) et un plan centré autour d'une cour occupée en son centre par une fontaine. Cette représentation au pastel ton sur ton, réalisée par le concepteur du pavillon lui-même, laisse une place importante à la lumière aveuglante pénétrant dans un jardin oriental. Une brume réduit les contours et atténue les couleurs créant une atmosphère chaude.



Œuvre 3 : Coupe au cavalier fauconnier, vers 1180-1220, céramique à pâte siliceuse, décor peint sur glaçure, Paris, Musée du Louvre - Département des Arts de l'Islam, © Musée du Louvre, Dist. GrandPalaisRmn / Hughes Dubois



Cette coupe datable de la fin du 12^e siècle ou du début du 13^e siècle représente un cavalier aux traits turco-mongols monté sur un cheval blanc. Il tient dans la main gauche le faucon, animal utilisé pour la chasse, plaisir princier et noble que les prétendants au trône califal doivent maîtriser. Deux techniques décoratives sont employées pour magnifier cette coupe. La première, le lustre métallique, est une technique répandue dès le 9^e siècle donnant à l'objet des reflets métalliques grâce à une cuisson à haute température (voir thématique 3). Une seconde cuisson, le *hafrang* (« sept couleurs » en persan), permet d'élargir dans un second temps la gamme chromatique.

Cet objet a été recomposé à partir d'un tesson (fragment) principal et de plusieurs petits fragments. Il est possible qu'un tiers de la coupe ait été fabriqué spécialement pour compléter l'objet au début du 20^e siècle, en Iran. L'ensemble a été repeint après assemblage. Les lignes d'assemblage ont été soigneusement masquées, pour faire croire que la pièce était entière. L'inscription est composée d'une suite de lettres dépourvues de sens. On parle de « pseudo-inscription ».

PISTES PÉDAGOGIQUES DU PARCOURS 1 – 3^e PARTIE

- ❖ Comment montre-t-on au public lors des expositions l'ambiance et l'atmosphère de l'Orient ? Quels monuments en rapport avec l'Orient ont été reconstitués ? Qui sont les architectes qui gèrent ses constructions éphémères ? Justifiez vos réponses.
- ❖ Trouver dans l'exposition les informations sur les techniques de fabrication des céramiques et des tapis, objets prisés par le public de la fin du 19^e siècle. Pourquoi fascinent-ils les visiteurs ? Justifiez vos réponses.

PARCOURS 2

LA COLLECTION, REFLET D'UN GOÛT, D'UN STYLE

LA COLLECTION, REFLET D'UN GOÛT ET D'UNE TENDANCE

Au début du 18^e siècle se forme un goût, une vogue pour l'exotisme d'un Orient inscrit dans un espace géographique qui s'étend du sud de l'Espagne à l'Iran en passant par la Grèce. Une meilleure maîtrise de la navigation, un tracé des voies de circulation en mer, l'installation de consulats dans les pays visités facilitent les déplacements et l'organisation de voyages. Ainsi se renforce l'orientalisme, courant séculaire qui regarde vers l'est, lieu des origines où apparaissent conjointement le soleil et les premières religions monothéistes. Il est nommé savant, lorsqu'il est soucieux d'archéologie sur les sites des grandes civilisations. L'Expédition d'Égypte (1798-1801) rapporte à Paris les objets d'un passé plurimillénaire qui a fasciné les scientifiques et marque pour tout le 19^e siècle une tendance pour la découverte de l'Orient par le voyage. En Espagne, le goût pour l'Alhambra de Grenade exerce une semblable fascination. L'Orient est rêverie, évasion, fantasme ou synonyme d'exotisme (œuvre 3) voire d'érotisme pour les premiers artistes qui le diffusent.

L'ORIENTALISME D'ALBERT GOUPIL ET DU BARON ALPHONSE DELORT DE GLÉON

Albert Goupil (1840-1884) est le fils d'Adolphe Goupil (1806-1893), marchand d'art et de reproduction lithographiques et photographiques d'œuvres d'art, installé à Paris. La fortune familiale permet à Albert de développer un goût certain pour les collections d'art. Son voyage en Orient effectué en 1868 en compagnie de son beau-frère Jean-Léon Gérôme, fait naître son goût pour les objets islamiques, encore peu connus des amateurs européens. Il marque un fort intérêt pour les tapis et les métaux incrustés telle l'aiguière rassoulide au nom du sultan al-Malik al-Mouzaffar Shams al-Din Yusuf (œuvre 4). Les éléments décoratifs des habitations constituent autant de merveilles qui exercent sur lui une grande fascination. De retour en France, il dispose les objets qu'il a réunis dans un « salon arabe » dont la disposition et les éléments décoratifs évoquent une maison du Caire réinventée selon son propre goût. Il plaide aussi pour une « réforme artistique » et souhaite que s'effectue en Occident une mutation du goût dans les arts décoratifs qu'il juge trop dépendants de l'imitation (œuvre 2).

L'autre grand collectionneur d'objets orientaux présenté dans l'exposition est le baron Alphonse Léopold Marie Delort de Gléon (1843-1899), ingénieur civil des mines. Il a vécu en Égypte pendant plus de vingt ans et a participé à l'aménagement de la rue du Caire pour l'Exposition Universelle de Paris en 1889. En 1912, la baronne Delort de Gléon lègue au musée du Louvre la collection et les éléments décoratifs placés dans l'hôtel parisien de son défunt mari (œuvre 1). Une somme d'argent accompagne le legs qui servira à l'installation d'une salle plus vaste inaugurée en 1922, le pavillon de l'Horloge.

Les deux collectionneurs se fréquentent et échangent même des objets. Certains des métaux appartenant à Goupil et portant des blasons du Yémen pourraient lui être parvenus par l'intermédiaire du baron Delort de Gléon, qui envoyaient des émissaires au Yémen pour acheter ce type d'œuvres. On sait qu'ils constituaient de véritables investissements et concevaient leurs salons orientaux comme des vitrines de leurs activités commerciales.

Problématique: comment se forme et se propage en Occident le goût pour les merveilles de l'Orient?

ŒUVRES DU PARCOURS 2



1. Vitrail



2. Dessin représentant une coupe persane



3. Porte et baie d'une maison mauresque



4. Aiguière au nom du sultan Shams al-Din Yusuf

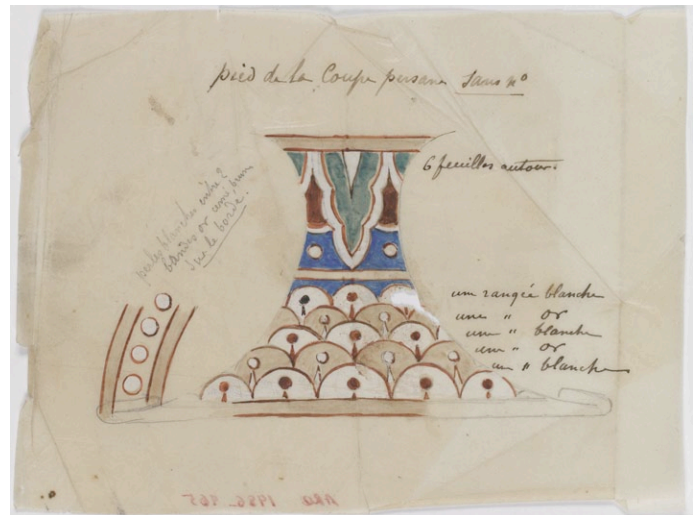


Œuvre 1 : Vitrail, vers 1850-1900, verre et plâtre, Paris, Musée du Louvre - Département des Arts de l'Islam, © Musée du Louvre, Dist. GrandPalaisRmn / Hervé Lewandowski

Le département des Arts de l'Islam possède un ensemble de 39 vitraux égyptiens d'époque ottomane, composés d'un décor végétal stylisé ou géométrique. Ils ont vraisemblablement été commandés au Caire par le baron Delort de Gléon pour sa maison. Ils sont fabriqués au milieu du 19^e siècle mais la technique employée est la même qu'au 13^e siècle. Elle consiste à travailler une plaque de plâtre en la perçant selon les motifs, puis à fixer au revers de petits fragments de verres colorés. Ils seront déposés après-guerre et transférés au musée du Louvre.

Ceuvre 2 : Émile GALLÉ, *Pied d'une coupe persane*, crayon sur papier, 1863-1930, Paris, Musée d'Orsay, © GrandPalaisRmn (musée d'Orsay) / Tony Querrec

Les dessins d'Émile Gallé (1846-1904) montrent sa fascination pour les céramiques iraniennes, indiennes et turques, aux couleurs chatoyantes. Il les reproduit et s'en inspire pour ses propres créations en verre et en céramique. Fondateur de l'École de Nancy, il s'inspire des formes et des techniques de l'émail et du verre présents dans les objets de l'art islamique.



Ceuvre 3 : Eugène DELACROIX, *Portes et baies d'une maison mauresque*, 1832, aquarelle et mine de plomb sur papier, Paris, Musée du Louvre - Département des Arts graphiques, © GrandPalais Rmn (musée du Louvre) / Stéphane Maréchalle

Durant son séjour au Maroc (1832), Eugène Delacroix (1798-1863) réalise de nombreux croquis des lieux qu'il arpente et des personnes qu'il rencontre. Il utilise des techniques compatibles avec la mobilité, légères et rapides à l'emploi, comme la mine de plomb et l'aquarelle, de manière à croquer ses motifs sur le vif. Il s'intéresse aux détails décoratifs des architectures

qui ne lui sont pas familiers : panneaux de céramique multicolores, arcs brisés outrepassés, linteaux sculptés de motifs géométriques, balustrades. Il est sensible aux couleurs et à la lumière. Lors de son séjour au Maroc, puis à Alger, il acquiert des oeuvres, en particulier des céramiques, des costumes et des armes, qu'il représentera dans ses tableaux futurs.

Ceuvre 4 : Ali IBN HUSAYN IBN MUHAMMAD AL-MAWSILI, *Aiguière au nom du sultan Shams al-Din Yusuf*, 1275-1276, Alliage de cuivre, décor incrusté d'argent, Paris, Musée du Louvre - Département des Arts de l'Islam, dépôt du musée des Arts décoratifs, © GrandPalais Rmn (musée du Louvre) / Mathieu Rabeau

Albert Goupil semble aussi avoir une prédilection pour les métaux à décor incrusté, particulièrement nombreux dans ses collections. Il en acquiert probablement plusieurs lors de son séjour en Égypte en 1868-1869. Ce goût rejoint une mode très répandue chez les collectionneurs parisiens de cette période: ces derniers sont fascinés par la brillance du matériau et les jeux de couleur des incrustations. Albert Goupil avait pour habitude de faire ré-incruster les métaux qu'il avait achetés en Égypte ou chez les marchands parisiens. C'est le cas de cette aiguière, dont l'inscription a été entièrement ré-incrustée au 19^e siècle avec des plaquettes d'argent.



PISTES PÉDAGOGIQUES DU PARCOURS 2

- ❁ Observez attentivement les objets de l'exposition issus de la collection d'Albert Goupil. Ces objets ont-ils des points communs ? Faites son portrait (portrait d'auteur) à partir des éléments découverts lors de vos explorations.
- ❁ Mettez-vous dans la posture du collectionneur de notre époque contemporaine. Si vous pouviez exposer votre propre sélection d'objets de l'exposition *Par delà les Mille et Une Nuits*, à quoi ressemblerait-elle ?
- ❁ Quelles sont les intentions du collectionneur des arts de l'Islam au 19^e siècle ?
- ❁ Reconstituez le parcours en Orient du peintre Eugène Delacroix. Quels sont les thèmes qu'il privilégie dans son travail pictural et graphique ? Justifiez ?
- ❁ Quels sont les principaux peintres exposés dans la galerie ? Que nous donnent-ils à voir de l'Orient et pourquoi ? Pour quelle raison les voyages en Orient sont-ils rendus plus accessibles à partir du milieu du 18^e siècle ? Justifiez vos réponses.

PROLONGER AVEC LA GALERIE DU TEMPS

- ❁ Les circulations existent entre Galerie du temps et exposition temporaire. L'une des aiguière exposée dans la Galerie du temps a par exemple appartenu à Delort de Gléon.
Prolongez votre visite en sélectionnant dans la Galerie du temps des objets d'Orient qui pourraient être exposés dans l'une des salles de l'exposition. Justifiez vos choix.

LA CARTE « **VOYAGE D'EUGÈNE DELACROIX AU MAROC, EN ESPAGNE ET EN ALGÉRIE** » EST À RETROUVER EN ANNEXE DE CE DOSSIER PÉDAGOGIQUE.

Jacques-Nicolas PAILLOT DE MONTABERT, *Raza Roustam* (1780-1845), *mamelouk*, 1806, huile sur toile, Paris, Musée de l'Armée, © Paris - Musée de l'Armée, Dist. GrandPalaisRmn/Pascal Segrette

Géorgien d'origine arménienne et chrétienne, Roustam Raza (vers 1780-1845) est enlevé adolescent et devient esclave au service d'un mamelouk égyptien. Il entre au service de Napoléon Bonaparte au Caire en 1799 comme majordome et garde du corps. Il conserve un uniforme mamelouk, indissociable des apparitions du futur Empereur.

Il commande sans doute ce portrait à l'occasion de son mariage en 1806 avec la fille du premier valet de chambre de l'impératrice Joséphine (1763-1814). Représenté à mi-corps, il campe fièrement, la tête couverte de son turban de mousseline.



SCÉNOGRAPHER ET ÉCLAIRER L'EXPOSITION

La conception scénographique et graphique de l'exposition

Bertrand HOUDIN, Directeur de création

Bertrand appartient au monde du cinéma, des arts visuels et de la publicité. Il est co-créateur de la revue *Profane*, mélangeant arts visuels, rencontres et reportages en collaboration avec des photographes, des auteurs, des illustrateurs.

Philippine ORDINAIRE, Scénographe
Philippine, formée au Saint Martin College of Arts de Londres, est scénographe de théâtre. Elle a notamment travaillé pour l'Opéra de Valence en Espagne et la Comédie-Française à Paris.

Mathis BOUCHER, Architecte scénographe au Louvre-Lens

Qu'est-ce que le métier de scénographe d'exposition ?

Le scénographe met en espace l'exposition en créant un parcours de visite à partir du propos de l'exposition et de la liste d'œuvres. En mettant en scène les objets, il crée un univers, une balade immersive. Pour une exposition, la création d'une scénographie adaptée répond donc à plusieurs objectifs : faciliter la circulation dans l'espace, le regard sur les œuvres, mais aussi créer une atmosphère de découverte qui facilite la compréhension du propos.


Questions à Philippine Ordinaire & Bertrand Houdin

Comment s'est déroulé le travail de conception de la scénographie de l'exposition Par delà les Mille et Une Nuits ?

Philippine : Après réception des intentions des commissaires et de la liste d'œuvres, nous réalisons une banque d'images d'inspiration en lien avec le sujet et ce qu'il évoque : couleurs, formes, personnages, photographies, citations ou phrases... De ce carnet d'inspiration libre et intuitif ressort une ligne directrice.

Bertrand : L'idée était d'éviter de donner une vision de l'Orient « premier degré » ou illustrative, mais plutôt d'interroger ce qu'il suscite dans l'imaginaire. Nous avons interrogé les images qu'évoque l'Orient. Nous avons préféré convoquer l'imaginaire, le rêve, qui s'incarne dans l'exposition par de très grands motifs orientaux imprimés sur papier peint en noir et blanc. Ces motifs sont issus d'un recueil d'Owen Jones, *La grammaire de l'ornement*, datant du 19^e siècle.

Philippine et Bertrand : Dans le projet scénographique d'origine, nous avions prévu des grands effets de rideaux ouverts entre chaque espace, mais aussi des tapis orientaux au sol. Progressivement, après nous être imprégnés du Louvre-Lens, qui est un espace contemporain très clair, avec ce sol en béton, nous avons pris le parti de davantage nous fonder dans ce lieu. Il nous a semblé naturel de ne pas lutter contre son esthétique, mais de nous y intégrer naturellement. Nous avons donc opté, en plus de ces motifs géants, pour des blocs-couleurs qui apportent un rythme, mettent en valeur certains espaces et alternent avec des murs blancs qui résonnent avec le lieu.



THÉMATIQUE 3
DES OBJETS ET
DES FORMES
QUI FASCINENT

PARCOURS 1

L'OBJET : MATÉRIAUX, PROCÉDÉS, TECHNIQUES, USAGES

L'artisan-artiste du monde arabe dispose d'énergie, de matière première ou de bois en abondance. Les matières premières affluent en effet dans toutes les grandes villes du monde islamique. Ainsi peut-il faire appel à son habileté pour assembler des essences de bois rares, pour damasquiner en incrustant des fils d'or dans l'acier (œuvre 1), pour habiller l'argile de glaçure – donnant naissance à la faïence qui sera imitée dans le monde entier –, pour inventer à chaque fois de nouvelles pièces de tissus ou des tapis toujours différents. Par leur esthétique, leur facture et la maîtrise technique qui a présidé à leur réalisation, ce sont de véritables objets d'art.

Le tapis que l'on dit « d'Orient » est fait à la main et consiste à nouer un fil, appelé « poil » autour d'un quadrillage préformé de fils de chaîne et de trame. Les tapis sont en majeure partie des productions urbaines depuis l'Antiquité. Il existe aussi des productions nomades, mais elles sont utilitaires, de taille très réduite, avec des techniques simples et des motifs géométriques ou stylisés. À l'inverse, les techniques employées dans les villes sont très complexes : on emploie les fils de soie, les filés métalliques (lamelle de métal doré ou argenté enroulée autour d'un fil de soie) et de nombreuses techniques différentes permettant des productions de grande taille et très délicates. Les motifs sont, à partir du 15^e siècle, obtenus avec des cartons préparatoires (dessins), qui sont souvent fournis par les ateliers de dessin du palais.

Très tôt, la production textile est admirée par les Occidentaux qui lui trouvent une destination qu'elle n'avait pas toujours à l'origine. Ainsi, de précieux tissus des 10^e et 11^e siècles enveloppent des reliques et sont parvenus jusqu'à nous pieusement conservés dans les trésors des églises et des cathédrales.

La céramique, relevant des arts du feu, permet d'obtenir des formes ouvertes comme des bols, des coupes et des plats, ou fermées tels les pichets, les albanelles et les jarres. Les potiers ont bénéficié du développement des sciences, notamment de la chimie, à l'époque médiévale. La production céramique fait alors l'objet d'un commerce international, particulièrement celle qui porte un décor lustré (œuvre 3). La céramique lustrée nécessite deux cuissons, l'une oxydante à 900-1000°C, l'autre réductrice, à température plus basse.

Dans le monde arabe, les essences de bois les plus recherchées – cèdre du Liban ou du Maroc par exemple – sont considérées comme un matériau précieux. Les boiseries des palais et des mosquées sont sculptées. Les artisans utilisent deux techniques : la sculpture de plein bois et l'assemblage de panneaux, jouant sur le contraste de matériaux comme l'ivoire et l'ébène.

Problématique : comment appréhender la richesse de la production artistique du monde islamique par l'étude des objets de l'exposition, leur matière, leur forme, leur fonction ?

ŒUVRES DU PARCOURS 1



1. Sabre de Bonaparte



2. Tapis à médaillon dit « Salting »



3. Pichet à décor de bateaux

Œuvre 1 : Sabre de Bonaparte aux Pyramides, vers 1798, acier damassé, ivoire et cuivre doré (sabre) ; velours sur âme de bois, cuivre doré, pompon de soie (fourreau), Paris, Musée de l'Armée, © Paris - Musée de l'Armée, Dist. GrandPalaisRmn / Émilie Cambier

Ce sabre est réputé avoir été saisi lors de la bataille des pyramides en 1798 et avoir ensuite appartenu à Napoléon Bonaparte. Il est composé d'une lame d'acier damassé, un procédé qui consiste à tremper plusieurs fois l'acier dans de l'eau au moment de la forge de la lame. Cela le rend très résistant et forme des motifs noirs et gris foncés ondulants sur la lame. Le fourreau de velours vert est renforcé par des éléments en cuivre doré orné de motifs végétaux. Cette forme de sabre courbe est très employée dans le monde ottoman au 18^e siècle. Les Occidentaux pensent alors qu'elle est caractéristique de la cavalerie mamelouke. C'est pourtant une forme que l'on retrouve jusque dans le Caucase et dans le monde iranien.





Œuvre 2 : Tapis à médaillon dit « Salting », vers 1530-1540, soie, noeud asymétrique, Paris, Musée du Louvre – Département des Arts de l’Islam, © Musée du Louvre, Dist. GrandPalaisRmn / Raphaël Chipault

Ce tapis est d’origine iranienne. Les tapis de ce type appartiennent à un groupe de tapis de très grand luxe, noués principalement en soie. Il est possible qu’une partie d’entre eux aient été envoyés en cadeau diplomatique à la cour ottomane par les dirigeants de l’Iran au 16^e siècle, les Shahs safavides. De nombreux exemplaires étaient conservés dans le palais de Topkapi à Istanbul, certains s’y trouvent toujours. D’autres ont été vendus par les sultans ottomans au 19^e siècle.

Celui-ci a appartenu à Albert Goupil, qui l’a peut-être acquis sur un marché d’Istanbul lors de son séjour dans cette ville.



Œuvre 3 : Pichet à décor de bateaux Iznik, vers 1580, céramique à pâte siliceuse, décor peint sous glaçure, Sèvres, Manufacture et Musée nationaux, © GrandPalaisRmn (Sèvres - Manufacture et musée nationaux) / Martine Beck-Coppola

L’Empire ottoman est particulièrement réputé pour sa production de céramique, à Iznik, au 16^e siècle. À partir des années 1560, la ville produit des plats colorés, reconnaissables à leur rouge tomate et à leur vert émeraude. Dans les deux dernières décennies, certains plats s’ornent de bateaux. Il peut s’agir de représentations de la flotte militaire ottomane ou de flottes européennes, à deux ou trois mâts, car les modèles employés sont similaires. Mais ces plats représentent également des modèles de bateaux marchands, qui voyagent en Méditerranée et en mer Rouge, comme sur le pichet ici présenté. Ils illustrent ainsi la variété des échanges entre l’Europe et l’Empire ottoman et le rôle commercial de l’empire qui redistribue aussi des denrées venues d’Inde ou d’extrême-Orient vers l’Europe.

PISTES PÉDAGOGIQUES DU PARCOURS 1

- ❖ Découvrir des objets variés et les classer selon des catégories préétablies : matière (bois, textile...), couleurs, forme, fonction.
- ☼ Découvrir, à travers les objets, les histoires racontées par les hommes des grandes civilisations du passé. Choisir un objet, l'observer et en faire un croquis. Raconter l'histoire de cet objet en s'appuyant sur ce que l'on sait de lui (matériaux utilisés, formes repérées, décorations, techniques de fabrication, époque, zone géographique...). Réaliser un recueil comprenant les croquis des objets choisis, leur carte d'identité et les différents textes produits.
- ✧ Évoquer le contexte historique à travers la fonction de l'objet.
- ❖ Restituer les objets dans l'espace et dans le temps en utilisant les cartes placées dans l'exposition.
- ☼ Compléter ce tableau :

L'objet peut être analysé à travers sa forme, sa technique et son décor	
Dans quel contexte l'œuvre a-t-elle été créée ?	
Peut-on identifier un artiste, un atelier ?	
Quelle est la destination de l'œuvre : pour quel usage et pour qui ?	
Est-ce une production religieuse ou civile ?	

Conserver les œuvres fragiles : le cas des tapis

Des objets fragiles

Les tapis conservés dans les musées, composés de fils de laine ou de soie, sont particulièrement fragiles. Ces matériaux sont en général colorés à l'aide de teintures animales, végétales ou minérales. Ces matériaux, comme le bois ou l'ivoire, sont issus du vivant ; ils sont appelés organiques. Très fragiles, ils nécessitent des conditions de conservation particulièrement maîtrisées.

Un environnement à surveiller

Les tapis sont sensibles à la lumière. Cette dernière peut provoquer un affadissement des couleurs. La poussière et l'humidité peuvent favoriser le développement de moisissures. L'usure de la surface est fréquente, due au piétinement ou à une pression répétée par les pieds de mobiliers. Enfin, les insectes (comme les mites) peuvent infester les fils et causer des dommages irréparables.

Comment conserver et stocker les tapis pour prolonger leur durée de vie ?

Si le tapis est de petite taille, il est préférable de le conserver à plat. S'il est de taille imposante, il est nécessaire de procéder à un roulage sur cylindre (entre 20 et 30 cm de diamètre). Les tapis doivent être toujours roulés de manière à ce que l'endroit soit tourné vers l'extérieur, afin de ne pas comprimer les fibres. Tout pliage, qui crée des marques et des tensions sur les fils, est en tout cas à proscrire.

Comment les présenter en toute sécurité dans l'exposition ?

Les dernières recommandations préconisent une présentation des tapis à plat ou sur plans inclinés au sein des expositions. L'intensité lumineuse dans l'exposition est traditionnellement limitée à 50 lux, dans une limite d'exposition d'environ 3 mois pour 3 ans de stockage en réserve, à l'abri de la lumière.

PARCOURS 2

DESSINS, MOTIFS ET ARABESQUES

Les différentes esthétiques développées par les cultures par l'Islam s'appuient, pour l'ornementation, sur la calligraphie, les motifs géométriques ou floraux. Cet art stylisé exprime la transcendance de Dieu, son caractère illimité, les motifs pouvant se reproduire à l'infini.

DE LA FIGURE ISOLÉE À SON DÉVELOPPEMENT INFINI

Le décor géométrique est ainsi porté à un degré de complexité et de sophistication extrêmes. Utilisé pour la décoration architecturale, il concerne aussi le bois, la brique, la pierre, le stuc, la céramique. Ces figures géométriques simples permettent d'aboutir à des compositions complexes (œuvre 4). Des tracés précis, de la logique et une grande créativité sont les atouts principaux des artistes du monde islamique. Ils disposent de connaissances mathématiques où savoir et savoir-faire coexistent. Ces connaissances, ainsi que les dessins des modèles qui les accompagnent, ont pu être transmis de père en fils dans les familles d'artisans. On parle d'ethnomathématique pour désigner l'empreinte que les connaissances mathématiques laissent dans les productions culturelles.

LIGNES, ENTRELACS ET « ARABESQUES »

La calligraphie, c'est-à-dire l'art de former des lettres avec des proportions harmonieuses, se développe dès le 8^e siècle – avant d'être codifiée au 11^e siècle. On en retrouve dans les manuscrits, mais aussi sur d'autres supports – céramique, métal, bois, textile, verre – et à des échelles différentes (minuscules et monumentales) (œuvre 3).

Les objets de métal produits au 15^e siècle en Égypte, en Syrie et en Iran sont souvent décorés d'entrelacs végétaux qui semblent se reproduire à l'infini : des lignes s'entrecroisent et mêlent de petites feuilles à deux branches (les palmettes) et des motifs floraux, essentiellement des fleurettes et des fleurs de lotus. Ces décors répondent à un goût précis, car ils sont posés sur des métaux qui, un siècle plus tôt, portaient surtout de grandes calligraphie ou des décors figurés. Cela montre donc un changement dans les productions de métal et dans le style des incrustations.

Ces décors d'entrelacs, très répandus depuis l'Asie Centrale jusqu'à l'Égypte et l'Anatolie, viennent des décors des arts du livre. Ils sont appelés en Europe, à partir du 15^e siècle, « arabesques » ou « mauresques ». Durant la seconde moitié du 15^e siècle et jusqu'aux débuts du 16^e siècle, sont produits à Damas et au Caire, des objets spécifiquement destinés au marché européen (œuvre 2). Cette nouvelle grammaire ornementale circule alors massivement dans l'espace méditerranéen et s'implante en Europe.

Dès la première moitié du 16^e siècle, des livres de modèles diffusent par gravure les compositions d'entrelacs (œuvre 1). Ils sont surtout destinés aux orfèvres et damasquineurs, dont le nom même évoque l'importation de l'art de l'incrustation via les objets de Damas. Les ornemanistes, artistes concevant une ornementation ou réalisant des ornements, reproduiront ces modèles plusieurs fois réédités, jusqu'au 20^e siècle.

Problématique : comment, à travers l'arabesque, appréhender l'effet de la circulation des idées, des arts de l'Orient vers l'Occident ?

ŒUVRES DU PARCOURS 2



1. Recueil de mauresques



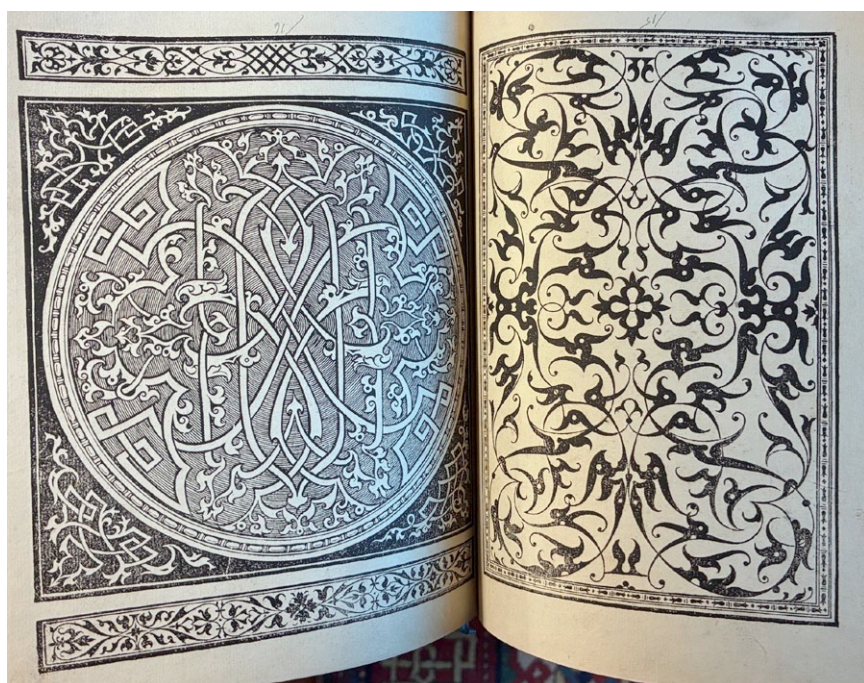
2. Frise d'arabesques



3. Plaquette à décor épigraphique



4. Porte à deux vantaux



Œuvre 1 : Peter FLÖTNER (graveur), *Recueil de mauresques*, 1549, gravure sur bois, Paris, Musée du Louvre - Département des Arts graphiques

Les recueils d'ornement, dont ceux attribués à un certain Maître JG (peut-être le graveur Jacques Gauvin, à Lyon) et à Peter Flötner, à Zurich, montrent une grande variété de compositions qui s'inspirent de celles présentes sur les objets d'art islamiques, en particulier sur les métaux. On y retrouve ainsi les décors de noeuds (visibles sur la page de droite du recueil de Flötner, ou les décors d'entrelacs de palmettes (sur la page de gauche). D'autres semblent recopier des plaquettes d'ivoires ou des décors de manuscrits.

Œuvre 2 : Maître JG (graveur), *Frise d'arabesques*, 1530, burin, Paris, Musée du Louvre - Département des Arts graphiques, © GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Franck Raux





Œuvre 3 : Plaquette à décor épigraphique, 1300-1400, ivoire d'éléphant, Paris, Musée du Louvre - Département des Arts de l'Islam, © GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi

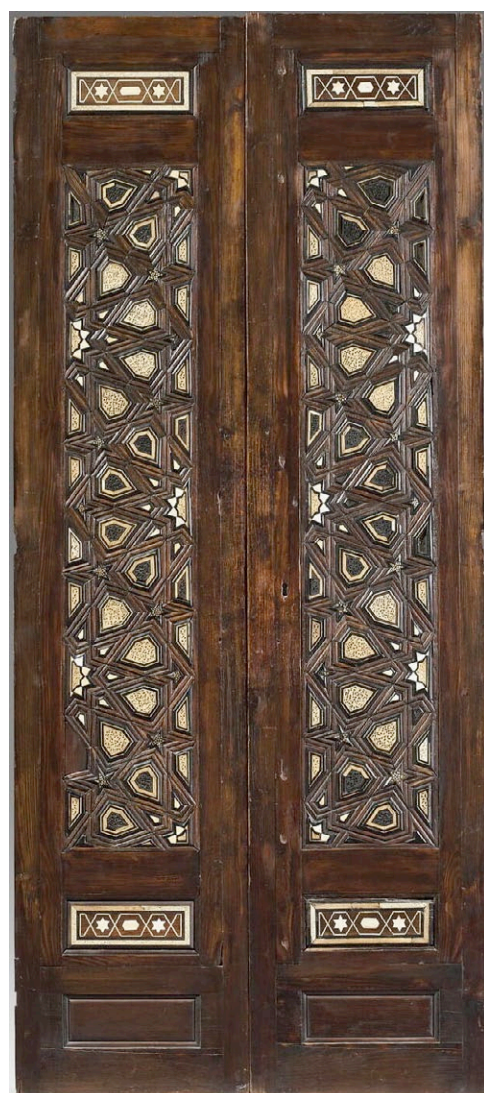
Dans l'art islamique, le motif arabesque peut s'associer à des motifs calligraphiques. Sur cette plaquette, dont on ignore l'usage initial, est inscrite la formule suivante : « Gloire perpétuelle et prestige inaltérable ». Le texte est écrit dans le style *thuluth* – l'un des six styles canoniques de la calligraphie arabe – qui se caractérise par un étirement des hampes verticales et un entrelacement, voire une imbrication, des lettres. Cette plaquette joue sur un remarquable effet de composition entre le support de rinceaux dont les courbes et les entrelacs prolifèrent en arrière-plan et la scansion verticale des hampes qui rythment le déroulé horizontal du texte. Le dialogue entre arabesques et calligraphie se retrouve également à la manière dont est figuré l'un des points diacritiques sous la forme d'un fleuron, répondant au feuillage stylisé des rinceaux.

Œuvre 4 : Porte à deux vantaux, vers 1300-1500, bois, os et ivoire, Paris, Musée du Louvre - Département des Arts de l'Islam,

© GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Hervé Lewandowski

Cet objet témoigne du niveau d'excellence atteint dans l'art de la marqueterie de bois. Il met en œuvre une technique d'assemblage dite « à rainure et languette ». Des navettes sont insérées dans un bâti de bois formé des montants supérieurs et latéraux, mais aussi de baguettes transversales. Dans ces baguettes, les navettes ont des formes variées. Elles sont elles-mêmes incrustées d'essences de bois différentes (comme de l'ébène) et d'ivoire ou d'os. Le but est de créer du relief et de la polychromie.

Générés à partir d'étoiles, comme celle située en partie centrale, les motifs géométriques sont combinés, dupliqués – à partir d'unités de répétitions définies – entrelacés et disposés dans des combinaisons complexes. Il est possible que, dans certains cas, les dérivations du motif d'étoile aient eu pour vocation de figurer l'immensité de la voûte céleste et l'infinité du monde.



PISTES PÉDAGOGIQUES DU PARCOURS 2

❖ Observer des objets de l'exposition :

- Relever les différents types de décor (végétal, calligraphique, géométrique). Proposer un temps de dessin et constituer un répertoire de motifs.
- S'interroger sur les possibilités de déclinaison d'une même forme et les potentialités plastiques qui en découlent. Observer l'occupation de l'espace (organisation, composition, saturation).
- Découvrir des techniques : identifier les matériaux utilisés, envisager les techniques et les instruments utilisés.

❖ Expérimenter plusieurs opérations plastiques avec une forme (superposer, juxtaposer, combiner, reproduire...) :

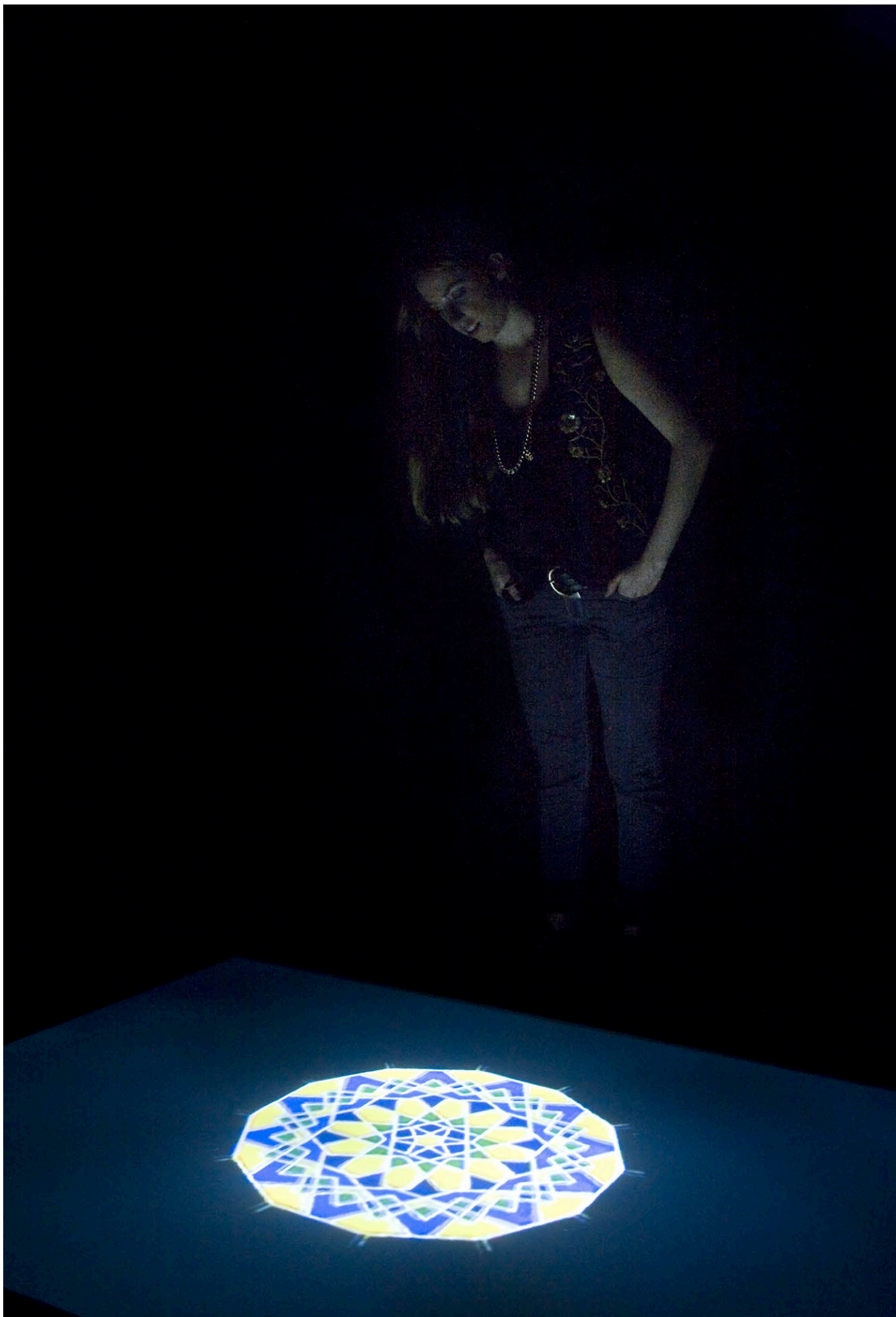
- Isoler une forme pour créer une nouvelle image avec une infinité de motifs sur différents supports.
- Continuer un objet lacunaire.
- Donner une apparence orientale à un objet occidental.

❖ Mener un projet :

- Envahir l'espace de motifs dans le cadre d'un support puis hors du cadre, dans l'environnement. La pratique de l'élève peut également s'inscrire dans sa relation au lieu : lieu imaginé et/ou construit, lieu comme espace à envahir (salle de classe, espaces de l'établissement).
- Exposer les motifs pour constituer une œuvre collective (dans la salle de classe comme un musée ou dans un espace dédié à l'affichage). Assembler des fragments, composer et valoriser.

Nicène KOSSENTINI (née en 1976), *Heaven or Hell*,
2011, vidéo, Toulouse, Collection Les Abattoirs,
Musée – Frac Occitanie, ©Nicène Kossentini

Cette lumineuse installation vidéo est inspirée de décors architecturaux en céramique vus dans des palais anciens de la Méditerranée. Une seconde inspiration sont les disques rotatifs, tournant en continu, du film expérimental hypnotique de l'artiste français Marcel Duchamp (1887-1968), *Anemic cinema*.



REGARDS CONTEMPORAINS DANS L'EXPOSITION

Quand commence l'art contemporain?

communément les œuvres réalisées après 1945. Cette date ne fait pas consensus, ses prémices étant parfois situés plus tôt, ou plus tardivement, dans les années 1960. La frontière entre art moderne et art contemporain est ainsi mouvante.

Chronologiquement, il est admis que l'art contemporain succède à l'art moderne du début du 20^e siècle. Il englobe

L'art contemporain se divise en plusieurs mouvements qui coexistent parfois dans le temps : le pop art, le land art, l'hyperréalisme, le street art, l'art féministe, l'art conceptuel, l'art minimal...

Quelles sont les caractéristiques de l'art contemporain?

phies, des vidéos, des installations, des performances (action immédiate réalisée par un artiste, qui utilise souvent son corps)... Ils interrogent ainsi la tradition de produire des créations artistiques, en ayant recours à des matériaux bruts, des objets de la vie quotidienne, des éléments naturels (land art). Certains exploitent de nouveaux moyens technologiques pour créer (imprimantes 3D, intelligence artificielle...).

L'art contemporain explore tous les formats et tous les matériaux. Les artistes racontent le monde avec des peintures, des sculptures, des assemblages d'objets, des photographies, des sérigraphies,

Certaines œuvres contemporaines impliquent le corps du visiteur par des expériences sensibles ou sensorielles : odeur, lumières, toucher, émotions... L'humour ou la provocation participent souvent à la transmission du message.

Certains artistes font intervenir le hasard, l'aléatoire, le mouvement. Les œuvres contemporaines peuvent se modifier avec le temps, être éphémères, voire périssables.

Comment regarder l'art contemporain?

contemporain pose des questions plutôt qu'il n'y répond, ce qui peut dérouter. Celui qui regarde n'a donc pas forcément la réponse immédiate à ses questions puisqu'il n'y a en général pas une seule manière d'interpréter l'œuvre. Cette dernière est une invitation à réagir, à dialoguer, à s'interroger individuellement et collectivement. Bien souvent, les œuvres apportent un regard critique sur notre époque, ce qui nous entoure. Elle va au-delà du beau ou du laid, elle provoque une réaction et nous bouscule.

L'inspiration des artistes contemporains prend souvent source dans le monde qui nous entoure. L'art

Pistes pour dialoguer avec l'œuvre :

- ❖ Quelle est la matérialité de l'œuvre que j'observe ? Nommer les propriétés physiques des matériaux : brillant, rigide, mat, poreux, malléable...
- ⊗ Quels souvenirs, quelles impressions, quelles émotions l'œuvre convoque-t-elle en moi ?
- ✧ Si je devais poser 3 questions à l'œuvre, quelles seraient-elles ?

Pourquoi avoir convié des regards contemporains dans l'exposition Par-delà les Mille et Une nuits ?

vue et proposent de nouvelles lectures qui continuent de structurer et questionner le présent. Techniques actuelles (vidéo et performance) ou anciennes (céramique lustrée, par exemple) sont leurs moyens d'expression.

Tout au long du parcours, une dizaine d'artistes vivants apportent leur regard sur le passé évoqué dans l'exposition. Ils en revisitent l'héritage, déplacent les points de

Nazanin POUYANDEH, Brune en Lucrece, 2024, huile sur toile, Collection Fondation Francès, © ADAGP, Paris, 2026 / François Séjourné

Nazanin Pouyandeh (née en 1981) est une artiste peintre iranienne exilée en France. Elle s'inspire ici de Lucrece (6^e siècle avant notre ère), Romaine, qui se tue après avoir été violée et qui a été un sujet populaire dans l'histoire de la peinture européenne. En témoignent les tableaux de musées que l'artiste re-peint en arrière de cette scène.



À partir de 2022, dans une série de peintures, l'artiste fait poser des amies peintres en Lucrece, au moment où, en Iran, des actions sont déclenchées par le décès de Mahsa Amini (1999-2022), battue à mort après avoir été arrêtée pour « port de vêtements inappropriés ». Sous le slogan « Femme, Vie, Liberté », des gestes de manifestation se généralisent, comme couper ses cheveux ou jeter les turbans des mollahs.

« Ce qui m'inspire avant tout, ce sont les êtres humains et leurs instincts premiers : l'amour, la guerre, la violence, l'instinct de survie, et ainsi de suite. Je m'intéresse à la manière dont l'être humain parvient à canaliser ces instincts, et l'art est l'une des façons fortes d'y parvenir. Ainsi, je puise énormément mon inspiration dans le vocabulaire visuel du monde, sans hiérarchie particulière. »

Nazanin Pouyandeh

CONCLUSION

L'exposition *Par-delà Les Mille et Une Nuits*, à travers ses multiples objets et références, nous permet d'appréhender l'Orient comme un « ailleurs ». Les œuvres présentées, quel que soit leur mode d'acquisition – achat ou présent, échange ou butin – sont considérées avec préciosité. Tout à la fois stimulantes, inspirantes, vectrices d'imaginaire (rêve, fantasme, enchantement, magie...), elles jouissent d'un éclat, d'une aura, que leur arrivée en Europe remonte au Haut Moyen Âge ou bien plus tard, au 20^e siècle.

Au 19^e siècle, œuvres et objets sont importés en nombre par des amateurs cultivés, attirés par la qualité des matériaux, les motifs représentés et leur audacieuse technique de fabrication. Ces collections constitueront une partie du fonds des premiers musées européens. Des modes et tendances se créent en Europe grâce à l'apport des peintres-voyageurs qui habillent décors et personnages d'accessoires, ornements plastiques créant l'espace d'un Orient manifeste. Cette tentative de « lever un monde » est facilitée par la mise au point de types, odalisques et hommes enturbannés, références parfois caricaturales qui cristallisent imaginaires et désirs.

Dans son ouvrage fondateur de 1978 intitulé *Orientalism*, Edward Saïd (1935-2003) dévoile les mécanismes à l'œuvre dans ce vaste mouvement de construction de l'autre. S'il présente l'Orientalisme comme un système d'acquisition de connaissances académiques sur l'Orient, il montre aussi que l'image qui en est donnée, miroir inversé de l'Occident, justifie depuis la fin du 18^e siècle l'imposition d'une suprématie économique et culturelle.

C'est ce rapport complexe entre les différentes rives de la Méditerranée que l'exposition se propose d'aborder. Les œuvres contemporaines présentées, par les questionnements qu'elles soulèvent, proposent alors un droit de réponse dans ce dialogue qui dure depuis des siècles.

GLOSSAIRE

Abbasside

Seconde dynastie de califes s'étendant de 750 à 1258. Elle tire son nom d'Al-Abbâs, oncle de Mahomet.

Calife

Terme dérivé d'un mot arabe qui désigne, à l'origine, le successeur du Prophète, à la fois chef de la communauté religieuse et chef de l'État. Il est porté par les dirigeants des premiers siècles de l'Islam, qui exercent le pouvoir temporel et religieux. À partir du 13^e siècle, il n'est plus que très rarement en usage pour désigner les dirigeants politiques et tend à prendre une connotation essentiellement symbolique et religieuse.

Cogue

Voilier de commerce utilisé en mer du Nord au Moyen Âge

Dinandier

Artisan fabriquant des objets par le martelage de feuilles en métal.

Écoiçon

Pièce, souvent décorée, établie à l'intersection de deux pans et formant encoignure.

Faïence

Terre cuite recouverte d'émail.

Mamelouk

Il s'agit à l'origine d'enfants esclaves non-musulmans convertis à l'islam puis affranchis. Ils sont ensuite éduqués pour faire carrière dans l'administration ou l'armée. Les mamelouks forment notamment la garde des califes abbassides.

Entre le 13^e et le 16^e siècle, des membres de ce corps accèdent au titre de sultan – détenteurs du pouvoir militaire et politique – en Égypte.

Marli

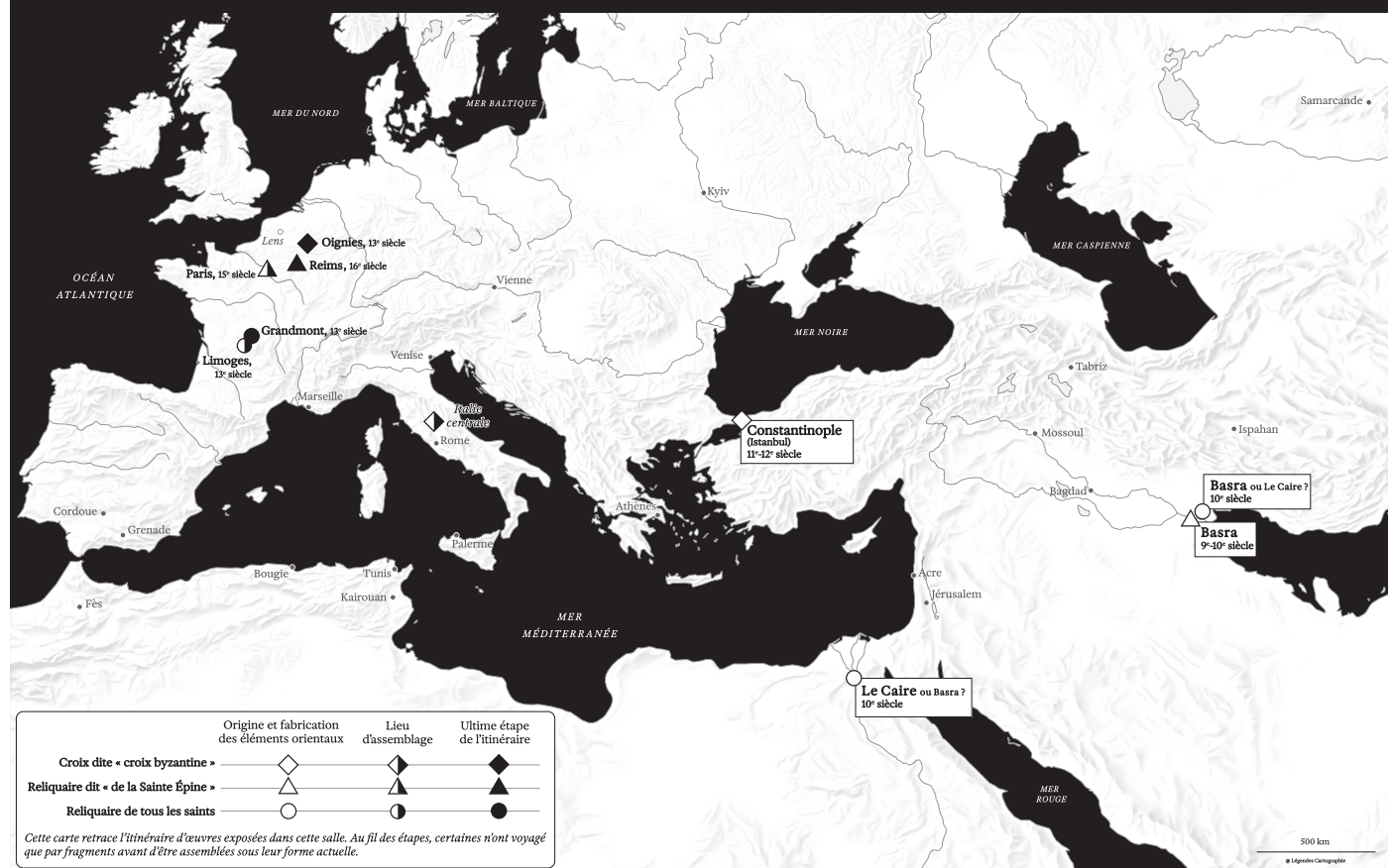
Partie périphérique d'une assiette.

Synchrétique

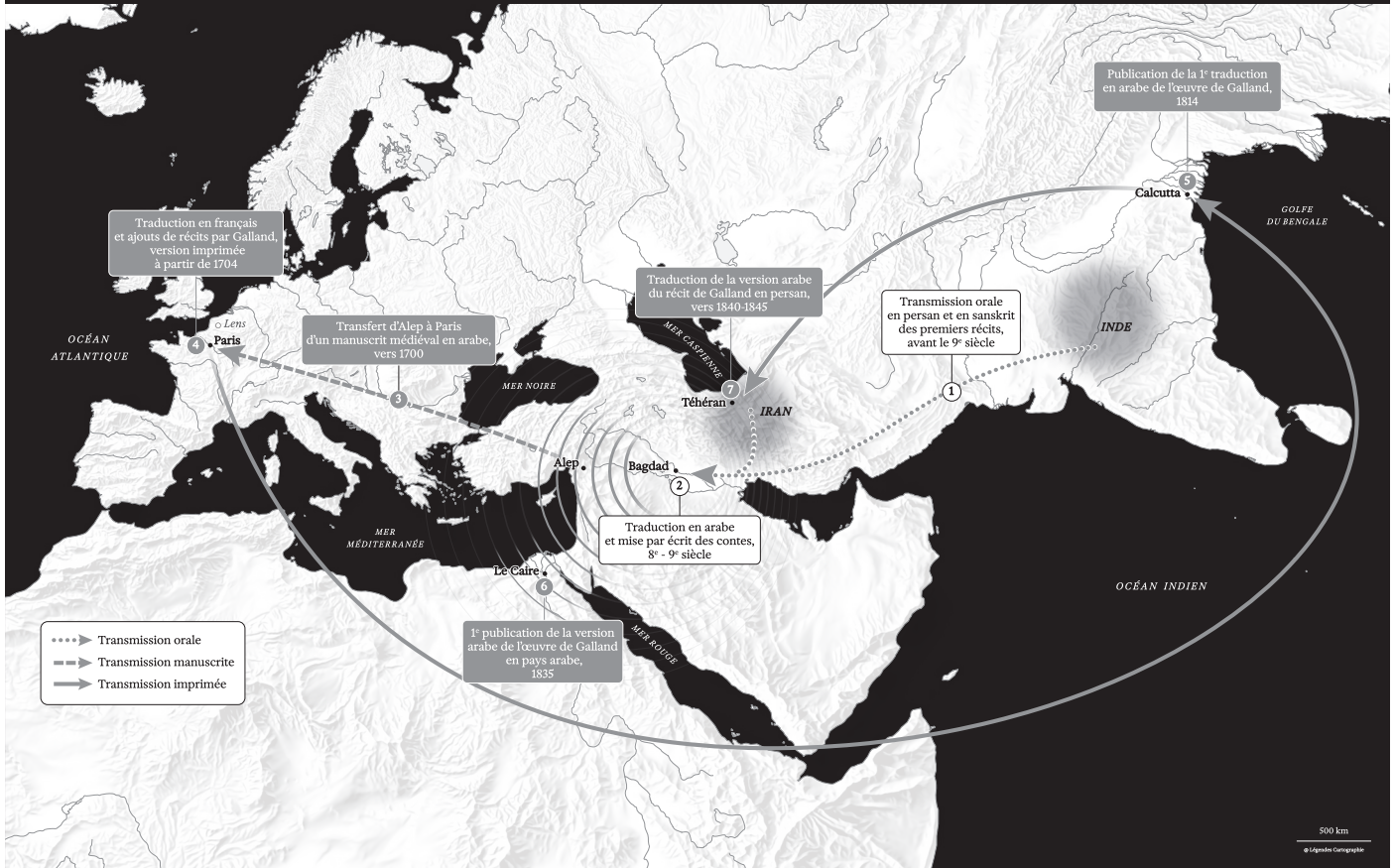
Union d'éléments d'origines diverses formant un phénomène culturel original

CARTES

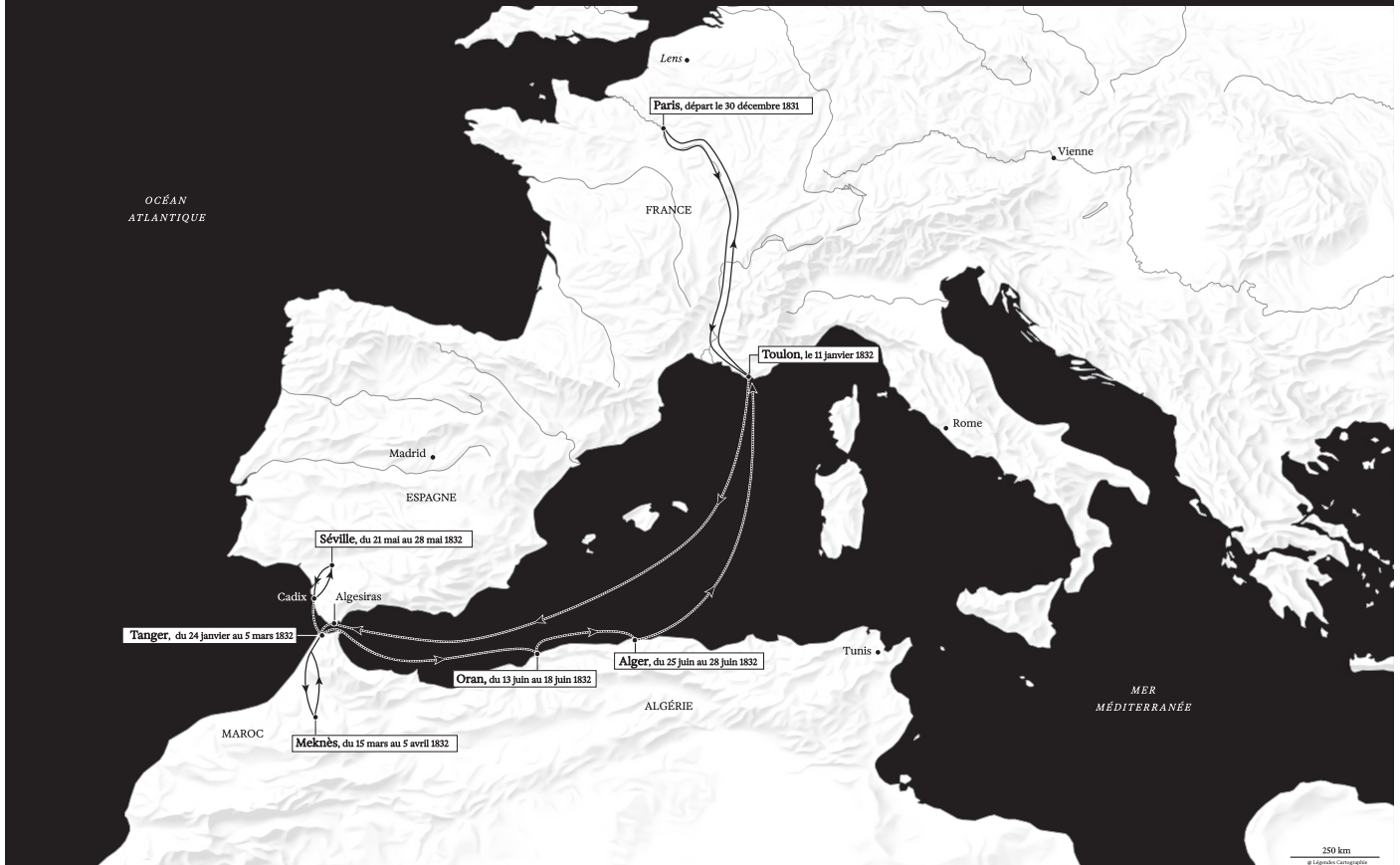
Itinéraires d'œuvres autour de la Méditerranée au Moyen Âge



Le voyage des *Mille et Une Nuits* : de l'oral à l'écrit



Voyage d'Eugène Delacroix au Maroc, en Espagne et en Algérie en 1832



CARTELS ILLUSTRÉS

BASSIN DIT « BAPTISTÈRE DE SAINT LOUIS »

UN PARCOURS IMPRESSIONNANT

Sans doute fabriqué à Damas, en Syrie, dans la première moitié du 14^e siècle.

UN USAGE DE PRESTIGE

Le bassin est présent dans le trésor de la Sainte-Chapelle de Vincennes, près de Paris, dès le 15^e siècle.

Par la suite, il sert à baptiser le futur Louis XIII, père de Louis XIV, en 1606.

UN SYMBOLE NATIONAL

Pourquoi est-il attribué à saint Louis ? Au 18^e siècle, saint Louis est considéré comme le roi fondateur de la royauté française. Un récit apparaît : saint Louis (Louis IX) aurait rapporté ce bassin de Terre Sainte, après une Croisade.

Il s'agit d'un récit imaginaire, car saint Louis a vécu au 13^e siècle, soit bien avant la fabrication de cet objet.



DES FLEURS DE LYS SUR UN BASSIN MAMLOUK

Le motif de la fleur de lys est connu en Occident comme étant celui de la royauté française, mais il est aussi utilisé dans l'Égypte et la Syrie des Mamlouks.

À quelle date et où ces fleurs de lys sont-elles gravées ? Nul ne le sait.

LE DÉCOR INCRUSTÉ : UNE TECHNIQUE TRÈS COMPLEXE QUI EN FAIT UN OBJET D'ÉMERVEILLEMENT

Dans un premier temps, la forme de l'objet est façonnée. Ce bassin a été coulé en laiton, un alliage de cuivre composé de quatre métaux différents (cuivre, zinc, plomb, étain).

Ensuite, il faut préparer le dessin en gravant les contours.

Le fond est alors hachuré, ce qu'on appelle « guillocher ». Des plaquettes d'argent, de cuivre rouge ou d'or sont alors incrustées, en les martelant, dans les espaces hachurés.

Aucune colle n'est utilisée.

Puis l'artiste grave les détails sur les plaquettes et, pour finir, une pâte noire est ajoutée dans les fonds.



UN FOISONNEMENT DE PERSONNAGES ET DE MOTIFS

Files de personnages importants, cavaliers, chasseurs et petits animaux occupent tous les espaces du bassin.



LE VERRE DE CHARLEMAGNE

APPARU DANS UN TRÉSOR D'ÉGLISE

Fin du 15^e siècle : le verre se trouve dans le trésor de l'abbaye (bâtiment abritant une communauté religieuse) de la Madeleine de Châteaudun (Eure-et-Loir). Cette abbaye est prestigieuse, mais a perdu ses archives. Nul ne sait comment ce gobelet est parvenu jusqu'à elle.

ASSOCIÉ À L'EMPEREUR CHARLEMAGNE

Au 17^e siècle, un religieux, l'abbé Bordas, le présente comme étant « le verre de Charlemagne ». Il pense que ce gobelet peut avoir été offert par le calife de Bagdad, Haroun al-Rachid, à celui qui a été couronné empereur d'Occident en l'an 800.

ÉCHANGES DE CADEAUX ENTRE PUISSANTS

Les deux hommes, Charlemagne et Haroun al-Rachid, étaient en contact et ont effectivement échangé des présents. Cependant, le verre a été fabriqué à une date bien plus tardive.

UNE ŒUVRE AUX MULTIPLES VIES

Le gobelet est fixé sur un pied en cuivre doré, qui intensifie son éclat. Ce pied est d'origine occidentale et a été ajouté une fois le verre, fabriqué en Syrie, parvenu en Occident, peut-être à la fin du 13^e ou au début du 14^e siècle.



FORMULE DE VOEUX

La frise de motifs géométriques est surmontée d'une inscription qui souhaite bonheur et perpétuelle félicité à l'attention du propriétaire du gobelet.

LE VERRE, UN MATÉRIAU QUI PEUT ÊTRE DÉCORÉ À L'INFINI

Le verre doré et émaillé est une technique précieuse pratiquée en Égypte et en Syrie à partir de la toute fin du 12^e siècle. Elle est très appréciée par l'Occident, qui ne la maîtrise pas avant la fin du 13^e siècle.



LA TECHNIQUE DU VERRE SOUFLÉ

La matière première qui compose le verre est constituée de silice (sable), de soude obtenue avec des cendres de plantes maritimes et de calcium. L'ensemble est chauffé à 800°C. Le verrier prélève un peu de verre en fusion au bout de sa canne à souffler et il façonne la pièce en soufflant dedans. Puis il la détache en la plaçant sur une tige pleine appelée pontil.

LUMIÈRE ET COULEURS

Le décor coloré est constitué d'émail (pâte de verre mélangée à des pigments). Les couleurs sont dues à des minéraux : Blanc: oxyde d'étain ou carbonate de calcium. Bleu: lapis-lazuli ou cobalt. Rouge: oxyde de fer ou oxyde de plomb. Les émaux sont posés au pinceau et forment un léger relief sur le verre. Ils sont plus visqueux que le verre et fondent à une température inférieure, ce qui permet de les poser et de recuire la pièce au fur et à mesure, sans qu'elle ne fonde. La succession des cuissons demande au verrier une grande habileté.



TAPIS À DÉCOR DE MÉDAILLON

UNE TECHNIQUE TRÈS ANCIENNE

Les tapis noués sont produits depuis l'Antiquité. Les premiers sont issus des centres urbains du monde iranien et d'Asie Centrale. Ce sont des productions faites dans les villes, car elles nécessitent des métiers à nouer, difficiles à transporter et souvent de grandes dimensions.

LUXE ET OPULENCE

Le côté chatoyant des tapis fascine les collectionneurs européens au 19^e siècle. La demande en tapis pour décorer les demeures bourgeoises devient très forte et on les trouve en nombre dans les grands magasins parisiens.

À partir des années 1870-1880, des entreprises occidentales s'installent en Iran pour produire des tapis destinés à l'Europe.

L'ARRIVÉE EN FRANCE DE CE TAPIS

Ce tapis a appartenu à Albert Goupil (1840-1884), entrepreneur, collectionneur d'objets orientaux et marchand d'art. Il le ramène peut-être d'Istanbul (Turquie). L'objet fait partie de son importante collection d'objets orientaux.

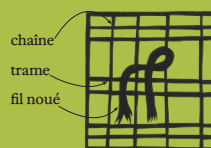


Albert Goupil



UN CHEF-D'ŒUVRE FRAGILE

Le tapis est présenté ici sur un plan incliné afin que les fils ne se brisent pas sous son poids. Les textiles sont très sensibles à la lumière qui abîme les fibres des fils et les teintures. Dans les musées, les tapis sont régulièrement rangés dans des réserves sans lumière pour ne pas subir ses effets.



Métier à tisser

DES DIZAINES DE MILLIERS DE NŒUDS

Ce tapis fabriqué en Iran, probablement dans la ville de Kashan, est noué.

La structure sur laquelle est fabriqué le tapis est appelée métier.

Dans un tapis, il y a généralement trois sortes de fils :

- ceux qui sont montés à la verticale sur le métier (la chaîne)
- ceux qui sont montés à l'horizontale sur le métier (la trame)
- ceux qui sont noués, plus épais que les autres et colorés avec des teintures végétales. Les noueurs forment des rangs de nœuds.

Une fois les nœuds achevés sur plusieurs rangs, on rase l'ensemble, ce qui crée le poil et donne l'aspect soyeux du tapis.

Les couleurs des fils sont choisies en fonction d'un dessin préparatoire, que l'on appelle un « carton ».

Les tapis les plus précieux sont en soie ou en laine très fine. Plus la finesse du poil est grande et plus le nombre de nœuds est élevé, plus le tapis est précieux.

COUPE AU CAVALIER FAUCONNIER

UNE CÉRAMIQUE DE LUXE

Cette coupe vient de la ville de Kashan (Iran). De la fin du 12^e siècle jusqu'au milieu du 14^e siècle, la ville de Kashan est le principal centre de production de céramiques de luxe.



UN OBJET RECOMPOSÉ À PARTIR DE FRAGMENTS DIVERS

Cet objet a été recomposé à partir d'un tesson (fragment) principal et de plusieurs petits fragments. Il est possible qu'un tiers de la coupe ait été fabriqué spécialement pour compléter l'objet au début du 20^e siècle, en Iran. L'ensemble a été repeint après assemblage. Les lignes d'assemblage ont été soigneusement masquées, pour faire croire que la pièce était entière.

L'inscription est composée d'une suite de lettres dépourvues de sens. On parle de « pseudo-inscription ».



UN TÉMOIGNAGE DE L'HISTOIRE DU GOÛT

Entre 1860 et 1920, à Paris, Londres ou New-York, les collectionneurs et amateurs d'art persan sont particulièrement attirés par cette technique. Pour répondre à cette demande, des coupes sont recomposées à partir de morceaux d'objets divers. On ne connaît pourtant pas aujourd'hui une seule pièce entière de cette période.



UNE TECHNIQUE DE FABRICATION TRÈS MINUTIEUSE

Ce type de céramique est appelée *hafrang* (7 couleurs) en persan et *minai* (émaux) par les marchands iraniens et européens des 19^e et 20^e siècles. C'est une vaisselle raffinée et luxueuse.

La coupe est obtenue avec une pâte composée d'environ 80% de silice (sable) et de 20% d'argile. Cette matière première est moulée. Puis on la cuit une première fois.

Sur la coupe sont alors posées des couleurs. Les plus solides, comme le noir (carbone), le bleu (cobalt) ou le vert (cuivre), sont cuites à haute température. Puis les couleurs les plus fragiles, comme le rouge, sont cuites à plus basse température.

Ces céramiques sont parfois enrichies d'or, posé en premier, avant les autres couleurs.

