

_ Les orientalismes :

LE XIX^e SIÈCLE OU L'EXOTISME TRIOMPHANT

«Au siècle de Louis XIV, on était helléniste, maintenant, on est orientaliste. Il y a un pas de fait. Jamais tant d'intelligences n'ont fouillé à la fois ce grand abîme de l'Asie.» Victor Hugo, *Les Orientales*, 1829.

Suivant pas à pas toutes les tendances du siècle, l'orientalisme s'exprime aussi bien à travers l'art, la littérature, la musique, l'architecture que la photographie. Du romantisme, qui l'a vu naître, au symbolisme, de **Delacroix** à **Benjamin Constant** et jusqu'au jeune **Matisse**, en passant par **Gautier** et **Pierre Loti**, c'est toute une part de la production artistique française et européenne du XIX^e siècle qui subit l'influence orientale : on rêve des bains turcs, de la sensualité des femmes du harem mais aussi de la lumière unique de la Méditerranée et des couleurs du couchant sur les vestiges antiques...

1/ L'INVENTION DE L'EXOTISME

_ l'orientalisme, un climat

L'orientalisme, terme répandu à partir de **1830**, ne désigne pas un style mais plutôt un climat qui apparaît au XVII^e siècle et se développe dans la peinture française aux XVIII^e et XIX^e siècles. Il commence avec la mode des turqueries. Mais il connaît au XIX^e siècle une évolution importante : **Victor Hugo** note en 1829, dans la préface des *Orientales*, que *l'Orient est devenu une préoccupation générale*.

_ entre fiction et réalité

L'orientalisme, c'est l'Orient vu de son opposé, l'Occident ; c'est le regard que porte sur les paysages et les êtres l'Occidental imaginant l'Orient. Compromis entre fiction et réalité, il donne lieu à des représentations parfois fantaisistes d'un Orient tout droit sorti des *Mille et Une Nuits* : **Damas** et ses palais, **Constantinople** et ses harems...

_ la vogue du voyage en Orient

La vogue du voyage en Orient concorde avec les grandes découvertes archéologiques du début du XIX^e siècle. En **1798**, l'expédition de **Bonaparte** en **Égypte** ouvre la voie, les notes et dessins rapportés par **Vivant Denon** – qui seront publiés dans sa *Description de l'Égypte* –, puis le déchiffrement des hiéroglyphes par **Champollion** vont susciter un engouement sans précédent. Le périple se charge de symboles et devient une source d'inspiration intarissable pour les écrivains et les artistes. Dès **1830**, dans les milieux intellectuels européens, le voyage en Orient est le rite de passage obligé par lequel on accède à une double vérité : celle de la connaissance et celle du désir. A partir de **1830 (prise d'Alger par l'armée de Charles X)**, la conquête et la colonisation de **l'Algérie** sont conduites parallèlement par les Français. Les différents affrontements qui s'échelonnent tout au long du XIX^e siècle fournissent aux peintres de batailles l'occasion de représenter de nouveaux décors, comme le montre, par exemple, la **Prise de la Smala d'Abd-el-Kader de Bellange** (Chantilly, musée Condé). L'Empire ottoman est en déclin et recule tout au long du siècle. Ses défaites amènent une part de ses élites à souhaiter la modernisation de leur pays. Les investissements économiques, les missions d'enseignement, laïques ou religieuses, les échanges culturels et diplomatiques se multiplient. L'ouverture du **canal de Suez**, inauguré en **1869**, le développement des routes, voies ferrées et liaisons maritimes à vapeur, favorisent les échanges et les voyages.



Bellange, *La Prise de la Smala d'Abd-el-Kader*

Bien plus qu'un terme géographique, l'Orient est une projection fantasmagorique forgée par la mentalité collective occidentale.

2/ LES ORIENTALES DANS LA PEINTURE FRANÇAISE

Une partie du mythe oriental tient à la femme, véritable métaphore de la terre d'Orient, matrice du monde, terre des origines. Pourquoi les artistes y font-ils retour au XIXe siècle ? De quelles promesses ces femmes languissantes, au harem ou au bain turc – pour citer les clichés de l'époque –, sont-elles porteuses ? Ce rêve de luxe et de volupté mêlés inspire aux artistes des œuvres fortes et épicées, où la femme orientale – odalisque, houri ou almée – occupe la place d'une muse d'un genre nouveau, inspiratrice non de l'amour mais du désir. Odalisques de **Delacroix**, Orientales de **Hugo**, baigneuses d'**Ingres**, Ottomane amoureuse de **Loti**... Leur apparition est soumise à des tensions paradoxales : dévoilées dans une civilisation du voile ; offertes à la vue, mais enfermées dans des lieux soustraits aux regards ; femmes maîtresses, en attente du maître... Toutes ces contradictions entrent ainsi dans la définition d'un regard occidental, plus marqué par ce qu'il a «vu» de l'Orient, dans son rêve, que de ce qu'il a réellement visité.



Ingres, étude préparatoire pour la Grande Odalisque



Jean-Auguste-Dominique INGRES, La Grande Odalisque, 1814, Paris, musée du Louvre

Ingres a transposé dans un Orient de rêve le thème du nu mythologique, dont la longue tradition remonte à la Renaissance. Le plus célèbre nu du maître est une commande de **Caroline Murat**, soeur de Napoléon Ier et reine de Naples. **Ingres** a peint ici un nu aux lignes allongées et sinueuses sans tenir compte de la vérité anatomique, mais les détails comme la texture des tissus sont rendus avec une grande précision. Cette oeuvre a été violemment critiquée lors de son exposition au Salon de **1819**.



Jean-Auguste-Dominique INGRES, Le Bain turc, 1862, Paris, musée du Louvre

A la fin de sa vie, **Ingres** crée la toile la plus érotique de son oeuvre avec cette scène de harem associant le motif du nu et le thème de l'Orient. Des dizaines de femmes turques nues sont assises dans des attitudes variées sur des sofas, dans un intérieur oriental s'organisant autour d'un bassin. Beaucoup de ces baigneuses juste sorties de l'eau s'étirent ou s'assoupissent. D'autres papotent, prennent du café. Au fond une femme danse, au premier plan une autre, vue de dos, joue de la musique avec une sorte de luth, un tchégour. L'érotisme de la toile réside surtout dans la caresse que prodigue une des femmes au sein de sa voisine. Cette toile de 1862 associe donc le motif du nu et le thème de l'Orient, qui étaient chers au peintre depuis plus de cinquante ans. Contrairement à **Delacroix**, il n'est jamais allé en Orient : il a rêvé cette contrée à partir de lectures et de la vision de gravures.

3/ LES ROMANTIQUES : UN ORIENT FANTASMÉ ET À DISTANCE

chercher une part de soi-même

Qu'ils soient écrivains, peintres ou photographes, c'est une part d'eux-mêmes qu'ils vont chercher, la réponse au questionnement des origines : le « Voyage en Orient », c'est le retour aux sources, vers «notre berceau cosmogonique et intellectuel» (**Nerval**). De Noël en **Égypte** à Pâques à **Jérusalem**, au rythme des saisons, les voyageurs se fixent des étapes initiatiques pour accéder au paradis perdu, affichant une indifférence parfois méprisante à l'égard des autochtones musulmans. Il s'agit de retrouver dans la permanence des mœurs orientales une authenticité perdue et dans les lieux mythiques le berceau de la civilisation occidentale. Désireux de renouveler leurs modèles et leurs sources d'inspiration, les artistes et les écrivains romantiques sont séduits par la puissance de dépaysement d'un Orient dans lequel ils puisent avant tout des thèmes nouveaux : la cruauté du tyran, du désert ou de la chasse, la sensualité et des scènes de rues aux foules grouillantes et colorées... Ils y trouvent aussi l'occasion de peindre, avec des couleurs plus vives et plus éclatantes, des effets de lumière plus intenses.



Carnet de croquis, voyage au Maroc, 1832

Eugène DELACROIX, Femmes d'Alger dans leur appartement, Salon de 1834, Paris, musée du Louvre

Delacroix, parti en **1832**, traverse le **Maghreb**, séjourne notamment à **Meknès, Oran, Alger**... où il dessine de très nombreux croquis et aquarelles - source inépuisable de documentation pour les trente années à venir - et élabore quelques-unes de ses toiles les plus célèbres. La noblesse d'allure des Arabes lui fait penser qu'ils sortent vivants de l'histoire ancienne : *Rome n'est plus dans Rome* écrit-il, *l'Antique n'a rien de plus beau*.

le sens de la couleur

La critique contemporaine a loué **Delacroix** pour son sens de la couleur et de la composition jugé proche de **Véronèse** ainsi que pour la sûreté de sa touche. Elle ne l'a pourtant pas épargné pour son côté exotique ou pour son dessin arbitraire.





Théodore CHASSÉRIAU *Esther se parant pour être présentée au roi Assuérus* 1841, Paris, musée du Louvre

Le sujet biblique est prétexte à l'évocation d'un Orient mythique et coloré. La sinuosité du corps dénudé rappelle **Ingres**, mais le nu aux formes pleines et sensuelles caractérise le type féminin inventé par l'artiste. Le thème biblique n'ouvre pas sur une peinture religieuse mais donne le prétexte à une variation sur l'Orient des odalisques. Esther est une femme orientale, une de ces femmes qu'a imaginées **Ingres**, dont **Chassériau** fut l'élève, toute en courbes et en arabesques. En effet, *La Toilette d'Esther*, par sa sensualité et son amour des lignes courbes du corps féminin, rappelle Ingres et ses odalisques. Si Esther est une Orientale, ni les deux personnages qui entourent l'héroïne, ni le ciel à l'arrière-plan, ne le sont. Les étoffes, les objets d'orfèvrerie, l'harmonie colorée qui rehausse l'éclat du corps d'Esther, témoignent de l'admiration de **Chassériau** pour **Delacroix**.

4/ LA CURIOSITÉ ETHNOGRAPHIQUE

Au siècle des grandes inventions, de la foi dans le progrès et des conquêtes coloniales, l'Orient est une mine d'explorations pour les Occidentaux. Ainsi, des savants comme **Champollion** ou **Mariette**, pour ne citer que les plus connus, des spécialistes de toutes disciplines, procèdent à un vaste inventaire scientifique de l'Orient, tant hydrographique, climatique, botanique, zoologique, minéralogique qu'archéologique et sociologique... Ces aventuriers du savoir procèdent à tâtons, poursuivant leurs investigations au hasard des découvertes.

l'orientalisme descriptif et sur le terrain

La confrontation avec l'Orient, rendue plus directe par l'amélioration des conditions de voyage, conduit certains artistes à s'intéresser plus volontiers à sa réalité. Certains artistes accompagnent même des missions scientifiques, avec le souci de contribuer à fixer la mémoire de cet Orient qui se transforme au contact des Européens. Les paysages n'intéressent pas moins les peintres que les types humains. Frappés par l'immensité du désert, des artistes comme **Fromentin**, **Guillaumet** ou **Tournemine** cherchent à rendre compte de la sensation d'infini qui s'en dégage.



Charles-Henri-Joseph CORDIER, *Nègre du Soudan*, Salon de 1857, Paris, musée d'Orsay

A la demande du **Museum d'histoire naturelle**, **Cordier** réalisa une série de bustes destinée illustrer l'"Histoire des Races" présentée dans la galerie anthropologique. Le sculpteur partit en mission en **Algérie** et en **Grèce** pour étudier les types humains, dont on craignait qu'ils ne soient "au moment de se fondre dans celui d'un seul et même peuple". Cette sculpture s'inscrit donc bien dans une démarche ethnographique. L'emploi du bronze et de l'onyx renoue avec la tradition romaine qui utilisait l'onyx d'Algérie.

Léon BELLY, *Pèlerins allant à la Mecque*, 1861, Paris, musée d'Orsay



Pour ce tableau, jugé en son temps un chef d'œuvre de la peinture orientaliste, **Belly** choisit un sujet et un format imposants : il s'agit de l'avancée d'une caravane dans le désert, en direction du lieu de pèlerinage des musulmans, la Mecque. La précision scrupuleuse avec laquelle cette peinture est réalisée lui confère un aspect quasiphotographique. Dans le respect des règles de la perspective atmosphérique, se fond, au loin, la foule des pèlerins à la ligne de l'horizon.

Eugène FROMENTIN, *Le Pays de la soif*, vers 1869, Paris, musée d'Orsay



Ce paysage est réduit à d'hostiles rochers où la sécheresse a tout anéanti : hommes et végétation. La composition de la scène est une transposition en "terre-sécheresse" du *Radeau de la Méduse* de **Géricault**, oeuvre très célèbre durant tout le XIXe siècle, désormais exposée au Louvre. Pour **Fromentin**, à la période romantique "toute d'imagination" succède une période "toute d'observation" : la quête orientale devient ainsi "enquête" sur l'Orient.

_ Jean-Léon Gérôme (1824-1904) : la rescénarisation en retour

Gérôme découvre l'Orient en **1855-1856**. Il en fait sa principale source d'inspiration. Il découvre **l'Égypte** avec le sculpteur **Bartholdi**. Il se rend en **Syrie** et à **Jérusalem**. En **1868**, il sillonne à nouveau **l'Égypte**, **l'Asie**, **1871** il découvre la **Turquie**, **1873 l'Espagne** et **l'Algérie**, **1879** le monde ottoman. Il est le peintre ethnographique par excellence retranscrivant des scènes pittoresques avec sa technique irréprochable.



Jean-Léon GÉRÔME, *Le prisonnier*, 1861, Nantes, musée des Beaux-Arts

Gérôme accomplit, à partir de **1855**, de nombreux voyages vers l'est de la Méditerranée, cet ailleurs proche qui, au milieu du XIXe siècle, commençait dès la **Grèce**. Le peintre en fit le sujet de nombreuses de ses oeuvres. Ses représentations orientales sont tout à fait singulières ; sous couvert de l'exactitude que lui conférait sa manière précise, renforcée par son recours non dissimulé à la photographie, témoin de ses voyages, **Gérôme** inventa des scènes orientales qui puisaient à l'imaginaire pictural et littéraire de son temps. L'Orient que peignit **Gérôme** était celui rêvé dès **1829** par **Victor Hugo**, dans *les Orientales*. Ses images « vraies » de l'Orient de son temps demeuraient fidèles à une vision orientaliste, où se mêlaient sensualité et violence.



Jean-Léon GÉRÔME, *Bain turc ou bain maure*, 1870, Boston, museum of Fine Arts

Les images « exactes » de **Gérôme** paraissaient d'autant plus vraies qu'elles semblaient recréer sans faille l'Orient attendu par ses contemporains. Elles apportaient au fantasme l'estampille de l'authenticité. Il prit pourtant bien des libertés et peu de ses oeuvres sont le fruit d'une observation directe. La plupart de ses toiles ne résistent guère à une analyse précise des scènes représentées au regard du contexte historique, géographique ou ethnographique dont elles se réclament.

Gérôme sut peindre de l'Orient une image immuable, intacte, offerte aux regards des spectateurs occidentaux. Il parvint ainsi à séduire un public ravi d'observer les représentations figées d'un ailleurs inchangé.



Jean-Léon GÉRÔME, *Jérusalem dit aussi Golgotha, Consumatum est : La Crucifixion*, 1867, Paris, musée d'Orsay

Après avoir décliné à l'envie, et avec un immense succès, les attrait exotiques et sensuels du répertoire orientaliste, **Gérôme** revient en **1867** à sa première ambition, la peinture d'histoire. Le peintre insuffle au genre déclinant un original pouvoir de conviction en l'abordant par le prisme de la vérité archéologique et topographique, vérifiée par de multiples voyages en Orient, notamment en Terre Sainte. Mais le propos de **Gérôme** n'est pas qu'affaire de reconstitution et de véracité. Il s'agit de revivifier le genre religieux par des solutions picturales inédites pour mieux retrouver le pouvoir d'évocation de l'Évangile. Si, conformément à la tradition classique, le paysage participe du propos dramatique, la composition ménage la belle invention d'un véritable hors champ cinématographique avant la lettre. La force de l'ellipse visuelle des ombres des trois croix projetées par la lumière d'un ciel d'orage, marque une telle rupture iconographique avec la représentation traditionnelle du thème, que le tableau vaut à Gérôme parmi les plus sévères critiques de sa carrière.



Maxime Du Camp, Thèbes, Égypte

_ Photographies, peintures des allers-retours 1850-1880

En ayant comme objectif de rendre compte d'un Orient authentique, les premiers photographes s'exposent d'emblée à une comparaison défavorable avec la vision subjective qu'en donnent les peintres orientalistes. Ceux-là surtout, qui entendent restituer le choc de la lumière et des couleurs, ne peuvent qu'être affligés par la monochromie propre à la photographie naissante. La peinture va cependant connaître un cheminement contraire : après une phase d'un romantisme exacerbé, les peintres, influencés par les notes et les photos des pionniers, se font plus observateurs et plus objectifs. Certains, soucieux de dépeindre au mieux la réalité, se feront photographes amateurs, pour reprendre leurs esquisses dans le calme de leur atelier.

L'âge d'or

Depuis **1839**, date officielle de l'invention de la photographie, nombreux ont été les voyageurs, en Orient comme ailleurs, qui ont ajouté à leurs bagages le lourd et encombrant équipement du photographe. La photographie en Orient, par conséquent, revêt deux aspects principaux : une pratique individuelle d'amateurs, de peintres, d'archéologues, d'hommes de lettres ou de simples curieux, et un produit de plus grande diffusion, commercialisé sur place. La période qui s'étend de 1850 à 1880 environ est l'âge d'or de la photographie en Orient. Auparavant, quelques voyageurs se sont servis du daguerréotype, mais il n'en reste guère de traces.



Maxime Du Camp



Le Gray, Négresse du Soudan.

Le voyage de Maxime Du Camp, 1849-1851

Il marque donc pour la postérité le début visible des voyages d'exploration photographique. Et les années 1880 constituent le terme de la production commerciale de qualité. Ces trente années – ce n'est pas fortuit – sont aussi celles où bascule le voyage en Orient de l'aventure individuelle à l'itinéraire balisé par les guides ; et, par une conséquence inéluctable, celles où les pays visités basculent sans cesse les voyageurs comme **Pierre Loti**, même s'ils en sont eux-mêmes, malgré eux, les premiers agents. Après 1880, la production photographique est banalisée par la carte postale et les clichés d'amateurs toujours plus nombreux.

Le voyage de Le Gray, 1861

Continuant le voyage projeté avec **Dumas**, **Le Gray** continue son voyage en Orient. Il gagne **Alexandrie** au début de **1861**. Dans cette capitale cosmopolite, il tient ses quartiers à l'hôtel de l'Europe et reçoit les commandes de riches voyageurs de passage. Il quitte **Alexandrie** pour **Le Caire**, travaillant pour des Européens mais aussi pour le Pacha. Des photographies de **Le Gray** sont présentées à Paris en **1867** à l'**Exposition universelle**, dans la section égyptienne.

La production de **Le Gray** en Égypte est assez disparate : vues d'architecture, paysages, divers albums pour des Européens... Du voyage sur le Nil, **Le Gray** rapporte une moisson de vues magistrales, dignes de sa plus belle production des années fastes de l'Empire. A noter, enfin, une série de types pittoresques égyptiens pris en atelier, tirés au format carte-de-visite, dans la tradition de la photographie commerciale : production d'une banalité inattendue, qui laisse supposer un pressant besoin d'argent.

A la fin du siècle, le relâchement des liens peinture et photographie

Les artistes se tournent dorénavant vers un autre Orient, encore inexploré, plus «extrême», celui de la Chine ou du Japon. Après 1880, la production photographique est banalisée par la carte postale et les clichés d'amateurs toujours plus nombreux. L'émoussement de l'intérêt pour l'Orient trop proche, trop galvaudé, abandonné aux touristes par les esprits plus aventureux, se marque aussi en photographie : l'appétit de l'inconnu explore désormais l'Extrême-Orient, l'Amérique du Sud, les pôles.

5/ MATISSE : « La révélation m'est venue de l'Orient »

L'Orient continue d'incarner un ailleurs rêvé, un royaume du primitivisme où tout n'est que pureté et harmonie.

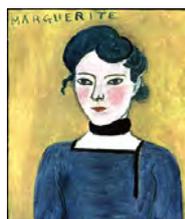
« Les voyages au Maroc m'aident à accomplir cette transition, à reprendre contact avec la nature mieux que ne le permettait l'application d'une théorie vivante mais quelque peu limitée comme l'était le fauvisme ». **Henri Matisse**, *Écrits et propos sur l'art*.

_ Les voyages

Matisse arrive à **Tanger le 29 janvier 1912**. Quoiqu'il se plaigne désormais de ce que la lumière soit « *tellement douce* », il dessine beaucoup et achève plusieurs tableaux, essentiellement des paysages et des natures mortes. Après être retourné en France, à la mi-avril, il est d'ailleurs de retour à **Tanger le 8 octobre 1912** et, cette fois-ci, il y reste plus longtemps, jusqu'en **février 1913**. Il reste toujours un touriste, ne quittant pas les villes sûres (la France établit officiellement son protectorat sur le pays le **30 mars 1912**), reste la plupart du temps à l'hôtel. Le peintre a lui-même su très tôt à quel écueil se confrontait tout artiste se rendant en Afrique du Nord, après **Delacroix**, **Chassériau** ou **Gérôme**. Il écrira plus tard : « *J'ai été à Tanger parce que c'était l'Afrique. Delacroix était loin de mon esprit.* »

_ La découverte de l'art islamique

La découverte de la plasticité de l'architecture arabo-islamique constitua également un élément essentiel de sa quête. Matisse a découvert l'art islamique alors qu'il était un jeune débutant. Depuis de longues années, Matisse a développé un goût très fort pour l'art islamique. Au mois d'**octobre 1910**, il s'est rendu, à **Munich**, où il visite longuement la première exposition internationale d'art musulman jamais organisée.



_ Un nouvel espace plastique

Henri MATISSE, *Vue sur la baie de Tanger*, 1912, musée de Grenoble

Le paysage est assez réaliste avec un système perspectif, un rendu quasi géographique, comme fixé par un appareil photographique. La nature l'éblouit, il retrouve dans le caractère exotique de la végétation les paysages de **Gauguin**, qu'il comprend ici. La nature apporte forme et couleur. A Tanger, son jardin lui suffit. La lumière l'éblouit. Amoureux de la mer, des contrastes forts, il travaille avec les mêmes modèles. Ils s'intéressent à eux. De sa chambre-atelier dominant la baie de Tanger, **Matisse** peint des natures mortes, des paysages, des figures, cherchant à concilier la leçon de **Cézanne** avec les grandes traditions de l'art oriental.



Vue sur la baie de Tanger, 1912

Henri MATISSE, *Triptyque 2*

Paysage vu de la fenêtre, 1912, 115X80, Moscou, musée Pouchkine

Matisse emploie un bleu unificateur, un bleu qui malgré une perspective quasi absente, revient inexorablement vers nous. Les qualités spatiales de la couleur vont être détournées. Le bleu matisse est un bleu de lumière, qui contredit les théories de **Van Gogh**.

Zorah sur la terrasse, hiver 1912-13, 115X80, Moscou, musée Pouchkine

La lumière envahit l'espace pictural et est signifiée par le triangle supérieur. A la fin de son premier séjour, il rencontre **Zorah**, une jeune modèle. Elle apparaît presque en lévitation sur le tapis bleu, le visage entouré d'une auréole de blanc. Elle dévisage le visiteur. Elle flotte dans un espace géométrique abstrait où, après une analyse plus poussée, on reconnaît une terrasse inondée de soleil... Zorah, dans une robe de soie bleue ornée de larges croisillons d'or, à sa droite un aquarium en boule où nagent quelques poissons rouges et à gauche des sandales jaune citron à dessin bleu. Le tout dans l'ombre lumineuse exaltant les couleurs. Seuls le ciel et un coin de mur de la terrasse sont touchés par le soleil.

La Porte de la Casbah, hiver 1912-1913, 115X80, Moscou, musée Pouchkine

Le bleu vient unifier l'ensemble. Le couloir ocre permet d'avancer dans la toile, mais le bleu ramène notre regard au premier plan. Une contradiction entre un semblant de perspective et cette force de la couleur. L'homme assis à l'ombre est absorbé par le mur. La luminosité des coloris, leur intensité montrent que, plus que des modèles exotiques, c'est une atmosphère, une façon d'appréhender les réalités que **Matisse** était venu chercher.

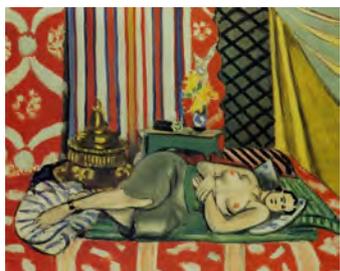


Henri MATISSE, *Triptyque 3, Le Rifain debout*, fin 1912, 145X96,5, St Petersburg, musée de Ermitage

Les personnages en costume local acquièrent une présence nouvelle, une identité. Le travail sur l'espace et la couleur est essentiel. Il intensifie les contrastes colorés. Grace à la révélation qu'il a eu de l'art islamique, il a eu la certitude que la peinture n'avait pas pour but de copier le monde extérieur mais qu'elle devait utiliser tous les moyens possibles pour illuminer l'espace autour d'elle, comme le fait un tapis ou un mur de céramique. Les accords colorés sont comme des notes de musique, il faut qu'il y ait un certain nombre d'accords harmonieux. Les couleurs par leur relation entre elles auront la capacité de restituer son émotion.

Conclusion :

Les tableaux résultant des deux voyages de **Matisse** au **Maroc** sont en général parmi les plus prisés de la production de cet artiste. On en vante les couleurs plaisantes et raffinées, les compositions apaisées, les sujets agréables. **Matisse** met en place tous les éléments plastiques qui vont participer à son langage.



Henri Matisse, *Odalisque à la culotte grise*, Musée de L'Orangerie, Paris, 1921