

Université de Toulouse le Mirail  
5, allées Antonio Machado  
31058 Toulouse Cedex 9  
UFR Histoire, arts et archéologie



# **Les dessins d'Henri-Émilien Rousseau (1875-1933)**

## **Tome 1**

Mémoire de master 2 de Marlène Lespes

Sous la direction des professeurs Mme Barlangue et M. Nayrolles

2009-2010



## Avant-propos

Mon master 1, encadré par le professeur Mme Aubry, portait sur un artiste contemporain, Michel Nedjar, et ses œuvres conservées au musée des Abattoirs de Toulouse. Cet artiste produit des œuvres singulières, en usant de matériaux peu ordinaires (le tissu, la terre) et s'est créé un univers qui, bien que proche de certains artistes, ne peut être « classé » dans un mouvement particulier. Après avoir soutenu mon premier mémoire, je souhaitais travailler sur une autre période et sur un autre contexte.

Par l'entremise du professeur M. Mange, Éric Vidal, spécialiste de l'œuvre d'Henri-Emilien Rousseau -M. Vidal connaît de manière précise l'œuvre de ce peintre car il a participé à l'organisation de l'exposition « Henri Rousseau. Peintre orientaliste », au musée des Augustins, en 1997 et il en a rédigé le catalogue- m'a alors proposé d'étudier les dessins de l'artiste. Lors de cette exposition, il a fait la connaissance des membres de l'association Henri Rousseau qui lui ont fait part de leur désir de publier une analyse sur les dessins de l'artiste. Vivement intéressé mais occupé par ses fonctions, M. Vidal a conseillé à l'association de confier cette étude à un(e) étudiant(e) en histoire de l'art. C'est ainsi que j'ai eu le plaisir de travailler sur les dessins d'Henri Rousseau.

Ce sujet n'entretient aucun lien avec celui de mon master 1 ; j'ai dû, en un an et avec des contraintes extérieures de temps (je travaille pour financer mes études), constituer une nouvelle bibliographie et tenter d'éviter les erreurs propres à un mémoire de première année. Par ailleurs, par goût personnel, j'ai décidé de m'inscrire cette année en licence de lettres modernes.

Très tôt, la question du champ d'étude s'est posée : fallait-il prendre en compte les aquarelles, dont beaucoup contiennent des traces de fusain ? Ce que l'artiste appelle dessin rehaussé, c'est à dire un dessin abouti relevé d'aquarelle ou de gouache, convenait-il de le ranger parmi les dessins ou les pochades ? Devais-je me concentrer seulement sur les carnets ou sur tous les croquis même ceux griffonnés sur des bouts de papier ? Après réflexion, j'ai préféré ne pas intégrer les dessins rehaussés ainsi que les aquarelles dans mon analyse ; en effet, ces types d'œuvres diffèrent par l'esprit, si ce n'est par la technique, des dessins à proprement parler : Rousseau a vendu et exposé les premiers alors qu'il n'a jamais montré ses carnets. En revanche, j'ai essayé d'inclure tous les croquis conservés par la famille et par les musées. J'ai eu également connaissance des petites huiles sur panneaux que le peintre réalisait sur le

motif ; cependant, je ne les ai pas étudiés de manière approfondie car elles mériteraient des recherches spécifiques.

Mon sujet une fois clairement défini, il restait encore des difficultés à aplanir. La première d'entre elles, mais non la moindre, fut le manque de références bibliographiques. Peu d'études sont menées sur le carnet et sur les dessins ; la plupart du temps, ces derniers ne sont mentionnés et montrés qu'en tant qu'œuvres préparatoires. J'ai tenté, au contraire, de partir des dessins pour questionner l'œuvre de l'artiste et voir si de cette confrontation naissait un nouvel éclairage. Pour cela, j'ai eu à ma disposition l'aide inestimable et précieuse de l'association et plus particulièrement de M. Pierre Ambroise-Rendu, son président et de Mme Ariane de Chassy, son archiviste. En effet, Mme Ariane de Chassy, avec l'aimable collaboration des propriétaires, a réuni tous les carnets conservés par les descendants et les a entièrement scannés.

C'est également avec le soutien de l'association que j'ai pu me rendre à la bibliothèque nationale de France (BNF) pour essayer de retrouver des ouvrages que l'artiste a illustrés. Ma récolte fut ambivalente : si j'ai accédé à quelques documents, à cause du règlement (interdiction de photographier certains livres, droit d'auteur non détenus par la BNF impossibilité de reproduction numérique, ouvrages non accessibles car endommagés), j'ai dû, la plupart du temps, me contenter d'imprimés tirés de microfilms et souvent de mauvaise qualité. Néanmoins, ce fut une expérience intéressante à mener.

Autres voyages, ceux à Aix-en-Provence, possibles, encore une fois, grâce aux membres de l'association ( et plus particulièrement grâce à M. Pierre Ambroise-Rendu, M. et Mme Drujon d'Astros, M. de Chassy, Mme Ariane de Chassy, Mme Borrel-Claray) ; ceux-ci ont été plus riches en découvertes. Je m'y suis d'abord rendue pour assister à l'assemblée générale de l'association. Lors de cette réunion, j'ai suivi la visite commentée par M. Ely, le conservateur, de l'exposition des dessins de Jean-Antoine Constantin, au musée Granet. J'ai également profité de l'occasion pour examiner les dossiers des œuvres de Rousseau conservées par ce musée. Mais surtout, ce premier séjour aixois m'a permis de découvrir le paysage provençal qu'a bien connu le peintre. M. Drujon d'Astros m'a fait visiter les alentours de la ville et avec M. de Chassy ainsi que Mme Ariane de Chassy nous nous sommes arrêtés aux Saintes-Maries-de-la-Mer et Aigues-Mortes en traversant ainsi une partie de la Camargue. Au mois de juin, avec Mme Ariane de Chassy et une de ses amies, nous sommes retournées à Aix-en-Provence pour essayer de retrouver des traces de l'activité culturelle de Rousseau (il

appartenait à diverses sociétés savantes et institutions de la ville). Nos trouvailles ont été intéressantes : elles consistent en des lettres du peintre adressées notamment à Joseph Arbaud, des informations sur les sociétés aixoises et des dessins publiés dans le bulletin paroissial de l'église Saint-Jean-de-Malte.

L'association possède un nombre important d'archives dans lesquelles j'ai largement puisé. Ainsi, une trentaine d'articles de 1907 à 1943, portant sur les expositions de Rousseau dans les galeries et au Salon des artistes français, m'ont été utiles pour établir la réception critique de l'œuvre. La quarantaine de catalogues de vente aux enchères fut précieuse pour prospecter des peintres orientalistes du début du XXe siècle. Je me suis également appuyée sur les trois cent photographies des œuvres de l'artiste, commandées par Alice Rousseau, la femme du peintre ; elles m'ont servi de base de comparaison avec les dessins. Cette photothèque est enrichie par le recensement (des fiches techniques et des photographies) des œuvres possédées par les membres de l'association et de la famille. Quelques lettres ont été conservées dont une vingtaine adressées à Rousseau ; elles fournissent des informations intéressantes sur des commandes d'œuvres. Le peintre a écrit à sa femme lorsqu'il séjournait à Paris, livrant ainsi ses commentaires sur la vie dans la capitale et sur ses fréquentations. Par ailleurs, Alice Rousseau a transcrit ses souvenirs dans un manuscrit qui rapporte la vie, les voyages et les relations de la famille. Daniel Ambroise-Rendu a tiré de cet ouvrage une liste chronologique des lieux visités par les Rousseau dont je me suis beaucoup servie. Enfin, un ouvrage, édité par Privat sous la direction de la femme de l'artiste, a été publié un an après la mort du peintre. Appui constant de mon travail, ce livre contient une présentation de Rousseau écrite par sa famille, des extraits de ses correspondances de voyages, ses conférences ainsi que la liste de ses œuvres. Cette dernière complète les carnets de compte que tenait l'artiste, référençant ses œuvres vendues et exposées. Les lettres de ses voyages, témoignages directs de l'expérience de l'artiste, permettent de retracer son itinéraire et de comparer ce qu'il a écrit avec ce qu'il a dessiné. Ces conférences, écrites au retour de ses expéditions, transforment des sentiments et des impressions en pensées et en idées. Rousseau cite et évoque des écrivains, théoriciens et artistes, ce qui m'a permis de dresser une première bibliographie. Ces sources, conservées et même créées parfois par les membres de la famille, comme le livre édité par Alice Rousseau, présentaient le danger de verser dans l'empathie sans avoir le recul nécessaire pour être impartiale. J'espère cependant avoir livré un travail scientifique en les mettant en perspective et en ayant sur elles un regard objectif.

Je me suis également appuyée sur le catalogue écrit par Éric Vidal pour l'exposition du musée des Augustins et sur celui de l'exposition de 2007 du musée des Tapisseries à Aix-en-Provence. J'ai poursuivi mes lectures en me concentrant sur l'orientalisme et plus particulièrement sur les ouvrages de Christine Peltre ; toutefois, le peintre ne se limitant pas à un seul thème, j'ai lu des ouvrages sur la peinture en Provence, les illustrations, les paysages et la peinture animalière. À ceux-ci s'ajoutent des publications sur le contexte historique (la colonisation), artistique (l'école des beaux-arts, les salons de peinture) et politique (l'Action française). Le temps m'a malheureusement manqué pour approfondir chacune de ces thématiques, d'autant plus que je n'ai fait aucune lecture sur elles en master 1 ; aussi, certaines sont moins développées que d'autres dans mon mémoire. J'ai ainsi conscience de mes lacunes sur le contexte artistique du XIXe siècle. Autre difficulté : si les ouvrages abondent sur l'orientalisme au XIXe siècle, peu analysent ce sujet au XXe siècle et je n'ai donc pas trouvé beaucoup d'informations sur les artistes et le contexte de cette époque.

Le travail sur les dessins a occupé une partie importante de mon temps ; en effet plus de 1600 croquis ont été conservés dont trente-neuf carnets. Dès janvier, j'ai commencé à dresser mon catalogue ; j'ai choisi de le présenter par cahiers et de manière chronologique. Presque tous les carnets comportent une date sur leur couverture mais la plupart du temps l'exécution dépasse les limites chronologiques indiquées. Pour affiner les datations, je me suis appuyée sur les annotations de l'artiste dans ses croquis, sur sa correspondance ainsi que sur les mémoires de sa femme. La forte quantité de dessins ne m'a pas permis de développer une notice détaillée pour chacun d'eux ni de pouvoir présenter pour la soutenance un catalogue complet (je traiterai les esquisses faites sur de simples feuilles dans la suite du catalogue pour l'association Henri Rousseau).

Les archives familiales sont riches en documents ; comme je l'ai souligné plus haut, je n'ai pas pris en compte de manière systématique, les études sur panneau qui composent, avec les dessins, le fonds d'atelier. Il serait intéressant de mener un travail sur ces études pour établir des comparaisons avec les peintures et voir quel est leur rôle par rapport au dessin. L'œuvre achevée du peintre est aussi à explorer ; l'on pourrait se concentrer sur un thème particulier ou alors l'envisager globalement. Par ailleurs, l'orientalisme est un sujet passionnant ; je souhaiterais continuer à travailler sur ce mouvement et plus particulièrement sur l'orientalisme de la première moitié du XXe siècle. Au cours de mes lectures, il m'a semblé que cette période n'avait pas été étudiée en détail ; pourtant, c'est à cette époque que l'empire colonial

français, et donc l'intérêt pour l'Orient, est à son apogée. Une analyse sur les rapports artistiques entre les colonies et la métropole me paraît intéressante à mener.

Au terme de ce travail, j'espère avoir réussi à éclairer d'une nouvelle manière l'œuvre de Rousseau et à démontrer l'importance fondamentale des carnets de dessin dans une production artistique.

## Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mes professeurs Mme Barlangue et M. Nayrolles qui ont accepté d'encadrer mon travail et de me guider durant cette année. Les riches entretiens avec ce dernier m'ont permis d'y voir clair et de me sentir soutenue.

Je remercie également Éric Vidal, spécialiste de Rousseau, sans qui rien n'aurait été possible ; il a accepté à plusieurs reprises de me recevoir et m'a donné de nombreuses pistes d'analyses très intéressantes.

Je remercie aussi le professeur M. Mange, pour m'avoir proposé ce passionnant sujet.

Un grand merci encore à Mme Vidal-Naquet, responsable des archives du musée Granet ainsi qu'à M. Sépulvéda, responsable des archives municipales d'Aix-en-Provence.

Enfin, j'adresse mes plus sincères et vifs remerciements à tous les membres de l'association Henri Rousseau qui m'ont fait confiance et m'ont précieusement aidé tout au long de l'année. D'une gentillesse extrême, ils m'ont soutenue à de nombreuses occasions et m'ont rendu de précieux services. En acceptant de se séparer pendant quelques temps de leur collection, ils ont directement concouru à la réalisation de ce mémoire.

Je remercie plus particulièrement Mme Ariane de Chassy, l'archiviste de l'association qui m'a reçu aimablement chez elle à de nombreuses reprises. En réunissant et en scannant les carnets, elle m'a fait gagner un temps précieux. Ses multiples attentions m'ont sincèrement touchée ; je lui suis donc particulièrement reconnaissante.

Je dois dire enfin un grand merci à M. Pierre Ambroise-Rendu, le président de l'association avec qui j'ai souvent eu des discussions enrichissantes, à M. et Mme Drugon d'Astros et Mme Borel-Claray, pour leur hospitalité et à M. de Chassy pour m'avoir fait découvrir la Camargue.

## Introduction

L'orientalisme est, selon Edward W. Said, un « style de pensée fondée sur la distinction ontologique et épistémologique entre « l'Orient » et [...] l'Occident<sup>1</sup>. » Cette idéologie, fondée sur la création d'un « ailleurs » et d'un « autre », dépasse le cadre d'un mouvement artistique limité dans le temps pour englober tous les rapports entre ces sociétés (historique, sociologique, politique...) depuis les premiers contacts au Moyen-Âge jusqu'aux échanges actuels. Cependant, ce terme désigne également un courant esthétique qui commence vers le milieu du XVIIIe siècle<sup>2</sup> et se prolonge bien après la Première Guerre mondiale. Sans renier le travail d'Edward W. Said mais en l'intégrant à une réflexion plus propre à l'histoire de l'art, l'étude se propose de partir de cette seconde définition pour élaborer un champ d'observation à travers l'analyse de l'oeuvre dessinée du peintre orientaliste Henri Rousseau (1875-1933).

Le XVIIIe siècle voit fleurir les découvertes scientifiques et philosophiques ; des expéditions sont organisées pour découvrir le monde et le cataloguer. En effet, les nouvelles sciences permettent de classer les objets suivant des systèmes tandis que le développement de l'imprimerie et notamment de la lithographie permet de divulguer ces informations. C'est d'ailleurs grâce à celle-ci que se forment les premières images sur l'Orient entre turqueries et travaux archivistiques. La campagne d'Égypte marque cependant un tournant dans la manière dont est considéré l'Orient. Tout d'abord, la colonisation montre que les Occidentaux envisagent l'Afrique du Nord comme un lieu à posséder. De plus, *La Description de l'Égypte*, ouvrage de vingt volumes publiés entre 1809 et 1828, permet de mieux faire connaître l'Orient en France. Dès lors, la quête de l'authenticité va petit à petit prendre le pas sur l'exotisme fantasque. Ainsi les peintures de Gros, comme *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa*, s'appuient sur le livre de Vivant Denon, conservateur du Louvre et auteur du *Voyage dans la Haute et Basse Égypte*. La nouveauté vient également du fait de transposer l'Orient dans la peinture d'histoire, ce qui lui donne ses lettres de noblesse tout en permettant au grand genre de se renouveler.

Un autre événement politique enflamme le milieu intellectuel : le soulèvement des Grecs en 1821 contre la domination ottomane qu'ils subissent depuis le XIVe siècle. Les artistes romantiques soutiennent à corps perdu la liberté des Grecs, tant par les œuvres que, parfois, par les actions mêmes, comme le poète Byron qui prend part aux combats. La victoire de

1 Edward W. Said, *L'Orientalisme. L'Orient crée par l'Occident*, Paris, Seuil, 2005, p. 15.

2 Se référer à Emmanuelle Peyraube, *Le Harem des Lumières*, Paris, éditions du patrimoine, 2008, 159 p.

ceux-là rend le pays accessible pour les artistes qui découvrent alors une contrée jugée « exotique ». Quelques années plus tard, la prise d'Alger en 1830 marque le vrai début des voyages en Orient : au fur et à mesure de l'avancée des colonisations, les Européens gagneront ainsi des endroits de plus en plus lointains et reculés. Certes, les orientalistes restent encore généralement dans les centres urbains, ils multiplient les scènes d'escarmouches et autres « affaires », pour reprendre une expression militaire, dont une des plus applaudies à l'époque est la *Prise de la Smala d'Abd-el-Kader par le duc d'Aumale à Taguin*, exécutée par Vernet. En parallèle, d'autres artistes peignent un Orient romantique où le souvenir précis de décors et d'accessoires se mêle au fantasme d'une contrée mystérieuse et cachée, faite de gynécées et de hammams. C'est le cas de Delacroix dont le voyage au Maroc en 1832 lui permet de remplir des carnets entiers de dessins et de notes où il puise tout au long de sa carrière pour nourrir son inspiration. Les sujets pittoresques font aussi le bonheur des artistes ; Decamps excelle par exemple dans les scènes de rues où des enfants malicieux se livrent à toutes sortes de jeux.

À partir de la seconde moitié du XIXe siècle, l'orientalisme évolue vers une approche plus descriptive. Des artistes comme Fromentin ou Guillaumet multiplient les voyages et tentent de restituer de la manière la plus fidèle ce qu'ils observent. Leur Orient n'est plus un Orient fantasmé de bazars et de harems : ils dépeignent au contraire la vie quotidienne des habitants du Sud ou l'allure altière des chasseurs à cheval. Toutefois, l'orientalisme n'échappe pas à un certain académisme avec des peintres comme Gérôme : le rendu léché et l'aspect ethnographique de ses toiles qui ploient sous les multiples détails masquent en réalité une construction soigneusement étudiée et le plus souvent reconstituée. La création de la Société des peintres orientalistes français (SPOF) en 1894 semble sonner le glas d'un mouvement qui ira se sclérosant. Christine Peltre remarque qu'à l'aube du XXe siècle, « les voyages perdent peu à peu leur parfum d'aventure, deviennent des circuits touristiques et balisés<sup>3</sup> ». Les artistes d'avant-garde, on pense à Matisse, Dufy, Klee et quelques autres, qui continuent à se rendre en Orient, se révèlent d'avantage influencés par l'art islamique et la lumière africaine et dépassent en quelque sorte les sujets de leurs aînés, devenus parfois des clichés.

L'orientalisme aurait-il disparu au XXe siècle ? Il est impossible de le penser lorsque la situation politique de la France est examinée : l'empire colonial français, deuxième empire après celui d'Angleterre, atteint en effet son apogée dans la première moitié du siècle, en annexant notamment en Afrique du Nord la Tunisie en 1881 et le Maroc en 1912. De

---

3 Christine Peltre, *Dictionnaire culturel de l'Orientalisme*, Paris, Hazan, 2003, p. 117.

nombreux artistes continuent de se rendre en Orient et des cercles et sociétés se créent à foison. Ainsi, après la SPOF, c'est au tour de la Société coloniale des artistes français de voir le jour en 1908 ; l'année d'avant, l'ancienne société fonde une bourse de séjour à la villa Abd-el-Tif à Alger<sup>4</sup>. Cette dernière devient rapidement une sorte de villa Médicis orientale et voit se former grâce à elle une école algérienne. Les colonies demeurent donc une préoccupation majeure tant sur le plan politique, économique qu'artistique.

Cependant, l'orientalisme pictural change profondément ; la plupart des artistes peignent des tableaux décoratifs attractifs et colorés. Les scènes de marché, de port, des portes des villes, des femmes à l'oued participent à l'élaboration d'une image « grand public » qui attire les Européens dans les colonies. D'autres peintres, peu nombreux, tentent toujours de conserver les thèmes de la seconde moitié du XIXe siècle et recherchent les cavaliers, les caravanes, les chasseurs et les fantasias, tout en apportant une nouvelle fraîcheur à ces sujets grâce à une touche plus libre et des couleurs plus éclatantes. Rousseau fait partie de ces peintres ; ses modèles sont Fromentin, Decamps et Guillaumet, des artistes qui ont su dépasser la scène de genre en conférant noblesse et dignité à leurs figures.

Rousseau est pourtant l'élève de Gérôme, qualifié de peintre ethnographe par Gautier ; le jeune artiste dépasse cependant les leçons du maître en préférant, selon son expression, « des sujets plus mâles et virils » et une liberté de touche héritée des impressionnistes. C'est en voyageant qu'il se forge ses opinions et qu'il trouve sa voie : très tôt le jeune homme contracte le goût des excursions, aussi bien en France qu'à l'étranger. Il visite ainsi la Normandie, la Bretagne, les Pyrénées, les Hautes-Alpes, la Provence, la Belgique, la Hollande, l'Espagne, l'Italie, l'Algérie, la Tunisie et le Maroc. De ses voyages, il rapporte de nombreux carnets de dessin qui sont autant de témoignages de sa pensée et de son mode de fonctionnement. Est-ce que ces carnets apportent un nouvel éclairage sur l'œuvre de Rousseau ?

Pour répondre à cette problématique, l'étude comporte trois parties qui mêlent chacune des données biographiques, contextuelles et thématiques. Dans un premier temps, les débuts de Rousseau en tant qu'amateur sont étudiés ; le jeune homme commence très tôt à croquer des caricatures, des personnages historiques (soldats, chevaliers, moines...) et des scènes de plein air. Cette dernière catégorie de sujet prend peu à peu le pas dans ses carnets ; en effet, sous l'influence des cours qu'il reçoit à l'école des beaux-arts de Paris, il se tourne vers des motifs pris sur le vif et abandonne peu à peu la caricature. Cet enseignement lui fournit également

---

4 Sur l'histoire de cette villa, consulter Élisabeth Cazenave, *La villa Abd-el-Tif, un demi-siècle de vie artistique en Algérie, 1907-1962*.

des informations historiques en vue de produire des peintures d'histoire. C'est ainsi qu'il suit des cours sur les costumes grecs et égyptiens, comme en témoigne un carnet. Rousseau commence à exposer au Salon à partir de 1899 ; l'année suivante, il gagne une bourse de voyage et l'utilise pour visiter l'Europe. À cette même période, il reçoit ses premières commandes d'illustrations, principalement pour des éditions de la Maison de la Bonne Presse. Il décore en outre des appartements privés et un hôtel parisien. Enfin, dans les années 1910, il passe ses vacances en Normandie où il se ressource, loin de Paris. Ses carnets s'emplissent alors de troupeaux et de bergers.

La deuxième partie aborde l'orientalisme de Rousseau pour définir sa situation au sein de ce mouvement. Le peintre souscrit en effet à la vision dominante d'un Orient figé dans le temps qui conserve encore intact son héritage romain et garde le souffle épique de la chevalerie. Dès lors, ces contrées lui apparaissent comme le lieu idéal pour fuir la modernité qu'il critique violemment dès qu'elle surgit en Orient. Tout au long de ses voyages, l'artiste ne cesse de croquer la vie orientale dans des circonstances parfois peu favorables. En atelier, il synthétise ses visions pour en tirer l'essence première. Les pays sont abordés différemment par Rousseau : si en Tunisie il ne fixe pas encore son iconographie et représente des sujets qu'il ne dessinera plus par la suite, en Algérie, il trouve son motif de prédilection : le cavalier. Au Maroc, sa manière de dessiner évolue pour aboutir à des formes plus schématiques et propose essentiellement des scènes urbaines.

La Provence est la seconde source d'inspiration du peintre ; s'il s'installe à Aix-en-Provence en 1919, il découvre la région dès 1912. Il est alors peut-être séduit par la ressemblance entre la province et l'Afrique du Nord : la lumière passe pour y être la même et les paysages sont parfois voisins. Ce genre est d'ailleurs privilégié dans les carnets de l'artiste ; entre le souvenir des tableaux du Poussin et ceux d'artistes locaux, Rousseau esquisse des paysages naturalistes. Enfin, la région possède de nombreuses traditions, défendues par les Félibres et qui inspirent le peintre. Cette troisième partie veut cerner les derniers feux d'une carrière bien remplie.

## I- LES PREMIERS DESSINS : APPRENTISSAGES, COMMANDES ET ÉCHAPPÉES RURALES

Henri-Émilien Rousseau naît le 17 décembre 1875 au Caire. Après avoir dirigé une section de construction du canal de Suez, son père, Léon Rousseau Pacha<sup>5</sup>, devient alors ingénieur des propriétés particulières de la Liste Civile auprès du Khédive Ismaïl Pacha. Il est nommé par la suite directeur général des travaux publics et s'occupe de la construction et de l'entretien des bâtiments administratifs. Sa mère, Marie-Angèle Dona, est d'origine italienne. Aîné d'une famille nombreuse, le jeune Henri grandit dans la capitale égyptienne en parcourant ses rues à dos de poney. Par deux fois, il quitte l'Afrique et se réfugie en France pour fuir d'abord une insurrection (1881) puis le choléra (1883). Cinq carnets de cette époque (1882-1884) font déjà état de son attirance pour les scènes de batailles, militaires et maritimes. De nombreux animaux (lions, baleines, chevaux, papillons) peuplent leurs pages tandis que de rares dessins montrent la vie quotidienne telle que l'enfant a pu l'observer (illustration 1).

Avec l'occupation de l'Égypte par l'Angleterre, Rousseau Pacha n'est plus soutenu par le gouvernement français. Déçu de la politique de son pays, il démissionne de son poste en 1884 et retourne définitivement avec sa famille en France. Après des passages à Naples, Cannes et Marseille, la famille s'installe à Versailles en 1885. Le jeune Henri, à l'âge de dix ans, entre à l'école Saint-Jean, une institution religieuse tenue par les Eudistes, il y reste jusqu'à l'obtention de son baccalauréat<sup>6</sup>. Dès cette époque, il noircit des carnets entiers avec des dessins pouvant se répartir en trois thèmes : les caricatures, les croquis de militaires et d'autres personnages historiques et enfin les dessins pris sur le vif.

---

5 Pour la biographie du père de Rousseau se référer à Georges Rousseau « Le père de l'artiste. Léon Rousseau Pacha », dans Alice Rousseau (dir.), *Henri Rousseau. Prix de Rome de peinture, 1875-1933*, Toulouse, éd. Privat, 1935, p. XIII-XXIV.

6 Pour une biographie plus détaillée de l'artiste se reporter à Alice Rousseau (dir.), *Henri Rousseau..., op. cit.*, p. 3-46 et à Marc-Ambroise Rendu, « La vie d'Henri Rousseau, 1875-1933 » dans *Henri Rousseau. Peintre orientaliste*, Toulouse, musée des Augustins, 1997, p. 86-100.

## A) L'éveil artistique et l'école des beaux-arts de Paris

### **1- 1891-1894, des dessins entre récréations et expérimentations**

#### a) Les caricatures

La passion pour le dessin s'est manifestée précocement chez le jeune Henri<sup>7</sup> ; à l'école Saint-Jean, ce bon élève griffonne des petits croquis à l'encre et au crayon qu'il fignole parfois à l'aquarelle. Il s'agit avant tout d'un divertissement, dont il semble faire profiter ses camarades.

Plusieurs styles et sujets sont à distinguer ; parmi les dessins découpés dans des cahiers de cours, certaines esquisses à l'encre rappellent les traits des romantiques. C'est le cas de ces têtes de personnages, marin, mousquetaire, hommes avec un bonnet ou fumant et jeunes femmes bourgeoises (ill. 2). La plume multiplie les contours, cherchant à définir les visages ; la courbe, dominante dans ces portraits, se retrouve dans la chevelure d'un homme joufflu, dans l'arrondi des crânes comme dans les chignons des femmes. Comment ne pas penser, dès lors, à Delacroix et à ses dessins à l'encre aux arabesques déliées et aux traits multiples qui construisent la figure par la masse (ill. 3) ? Néanmoins, l'artiste en herbe ne poursuit pas dans cette voie là et préfère d'autres types de caricatures, aux contours assurés et précis.

Ainsi, Rousseau dessine à l'encre, sur un papier bleu, un homme barbu, tenant à la main son haut-de-forme et sa canne (ill. 4). Le cerne épais saisit avec justesse et en détail le mouvement du personnage marchant, son visage mécontent et les plis accentués de ses vêtements. Le trait se fait plus fin et plus clair pour tracer les détails, comme les rayures du pantalon et les reflets du chapeau. En plus de montrer la maîtrise du dessin à l'encre, ce croquis fait état du talent de caricaturiste du jeune homme ; il arrive avec une grande économie de moyens à représenter l'essence d'un personnage à travers des détails, en saisissant une attitude et en usant de traits dynamiques. Cette manière de dessiner, le jeune homme continue à l'exploiter de différentes manières dans des carnets, de 1892 à 1894. En effet, dans un carnet datant de 1893-1894, Rousseau, après avoir tracé au crayon les contours de personnages, utilise l'aquarelle pour marquer les détails saillants tout en simplifiant l'ensemble. Jamais dénués d'humour, ces dessins sont à la frontière entre souci réaliste et franche caricature ; ainsi dans [*Femme à*

---

<sup>7</sup> Dans une lettre du 7 juillet 1946 (archives de l'association), Marcel Leyendecker, ancien camarade de Rousseau, affirme que son père, Paul Leyendecker, élève de Gérôme, donnait des cours de peinture au jeune Henri. Aucune mention de ces cours n'apparaît dans les autres documents des archives de l'association.

*Marlotte et plan d'eau à Barbizon*], le jeune homme croque sans complaisance une dame dotée d'un certain embonpoint, vêtue d'une robe jaune canari et coiffée d'un chapeau à fleur.

D'autres croquis, qui seraient à l'heure actuelle rapprochés de la bande dessinée, reflètent sans doute les lectures du jeune homme. Ils s'apparentent à des illustrations publiées dans des quotidiens ; il est vrai que la fin du XIXe siècle voit fleurir de nombreux magazines pour enfants. Ces illustrations n'ont que peu de rapport stylistique avec les dessins de Rousseau, néanmoins le jeune Henri a certainement dû en feuilleter quelques-unes. Pour preuve, le découpage en cases de petites histoires est directement inspiré par des bande-dessinées publiées dans des journaux. Il utilise ce procédé dans le dessin [*Aventure de Béhanzin à Paris*] qu'il accompagne d'un texte : « Béhanzin désirant procurer à ses/ sujets les bienfaits et les charmes/ de la civilisation se décide à se rendre/ à Paris pour s'y instruire/ Sa 1ère impression en arrivant dans/ la ville lumière » ; son arrivée n'est malheureusement pas très positive car, faisant peur à un concierge, il est arrêté par des gendarmes (ill. 5). Le futur peintre maîtrise parfaitement l'art de raconter une histoire en image : les scènettes sont lisibles et compréhensibles, l'action se déroule de manière fluide jusqu'à la chute. La forme s'adapte au fond ; alors que les protagonistes bénéficient de nombreux détails pittoresques ou comiques (la machette à la ceinture de Béhanzin, les pantoufles du concierge), les décors restent volontairement sobres et vides avec cependant un minimum d'indications pour que le lecteur identifie les lieux (les lattes du plancher de l'appartement, les pavés de la rue). Le sujet de cette caricature provient directement de l'actualité politique ; Béhanzin a régné sur le Dahomey (aujourd'hui le Bénin) de 1890 jusqu'à sa reddition à l'armée française le 15 janvier 1894. Connu pour son action anti-coloniale et sa détermination, il est souvent représenté la pipe à la bouche, en pagne royal. Ici, Rousseau détourne les attributs royaux : la couronne est cachée par un chapeau, la pipe a été remplacée par un parapluie et le pagne s'est transformé en culotte courte.

Un des plus célèbres illustrateurs pour la jeunesse, Christophe, travaille à la fois pour *Le Journal de la jeunesse* et pour *Le Petit Français illustré*, deux périodiques nés en 1889. Mettant en scène des personnages stéréotypés et caricaturés dans des situations comiques, Christophe est surtout connu pour sa création d'une famille provinciale, les Fenouillard<sup>8</sup>. Parue de 1889 à 1893 dans *Le Petit Français illustré*, cette bande-dessinée narre les aventures de bonnetiers installés à Saint-Rémy-sur-Deule, dans le département fictif de la Somme-

---

8 La famille Fenouillard s'est d'abord nommée la famille Cornouillet.

Inférieure, et qui, après avoir exploré la Normandie, décident de faire le tour du monde. Ces histoires véhiculent les clichés de l'époque sur les provinciaux, jugés naïfs mais plein de bonhomie, maladroits mais attachants. Ces préjugés ne disparaissent pas avec le nouveau siècle puisqu'en 1905 paraît dans la *Semaine de Suzette* la première aventure de Bécassine, bonne bretonne dévouée mais un peu simple d'esprit. Par ailleurs « La littérature diffuse l'image d'une Bretagne rude et primitive qui permet un retour aux sources et attire les artistes<sup>9</sup>. » Gaugin et les nabis représentent alors des Bretons en costumes traditionnels et aux pratiques religieuses ferventes.

C'est à cette image que Rousseau se confronte en août 1894. Accompagné par un de ses professeurs de l'école Sain-Jean, le jeune homme part pour un mois de vacances en Bretagne dont il rapporte des souvenirs imagés. Probablement inspiré par cette expérience, un dessin de septembre 1894, [*Ici on donne à boir é à mangé*] (*sic*), représente une fanfare militaire qui s'avance dans la rue d'un village, sous les yeux ébahis des habitants (ill. 6). Des détails piquants animent la scène tels que la pancarte naïve de l'auberge (« ici on donne à boir é à mangé- on loge a pié é à cheval »), le cochon au milieu de la rue et l'enfant qui s'agrippe aux basques du grand-père. Le regard du dessinateur trahit cependant une tendresse pour ces villageois en bonnets et sabots ; il est plus question ici de sourire que de se moquer. L'esprit du siècle et que les goûts personnels de Rousseau le portent déjà à s'intéresser à des régions rurales qui conservent leurs traditions et leur folklore malgré les transformations industrielles qui bouleversent la fin du siècle.

À cette vision bonhomme de la province, s'oppose celle plus froide et distanciée de la ville, comme c'est le cas dans cette scène de boulevard où une jeune femme promène son chien sous le regard de deux hommes en pardessus et d'un joueur de clarinette (ill. 7). Le croquis évoque ceux de Toulouse-Lautrec par ses couleurs acidulées et ses implicites genrées. Évocation plus crue de la misère, mais toujours sur le mode de la dérision, le dessin [*Moine, garde et caricature d'une scène de rue*] donne à voir une marchande de fruits et légumes poussant sa carriole, tandis qu'un infirme attend pour traverser qu'une voiture tirée par un cheval osseux dégage le passage (ill. 8). Ces caricatures indiquent que les germes du dégoût de la ville, que Rousseau ressent dès les années 1910, sont déjà ancrés chez le jeune homme.

La caricature chez Rousseau permet donc de connaître ses opinions, qu'elles soient politiques ou sociales ; de plus, elle témoigne de la volonté du jeune homme d'expérimenter

---

9 Éric Vidal, « Formation et premiers voyages » dans *Henri Rousseau. Peintre orientaliste, op. cit.*, p. 13.

plusieurs styles de dessin. Les personnages soigneusement finis, les traits de crayons gommés, l'absence visible de repentirs indiquent tout le soin que le futur peintre met dans la réalisation d'une œuvre qui devient, au final, plus qu'un simple divertissement. Et c'est dans les caricatures que « l'on perçoit le mieux le talent d'Henri Rousseau : la capacité à cerner les formes par une ligne fluide, spontanée, style vierge de tout enseignement académique qui perdurera tout au long de sa carrière<sup>10</sup> ». Cependant, il faut noter que dès qu'il rentre dans l'atelier de Gérôme, en septembre 1894, les caricatures occupent une place moins importante dans ses carnets et finissent par disparaître progressivement ; l'apprenti artiste considère dès lors ses dessins comme un travail sérieux dans lequel le délasserement n'a plus de place.

#### b) Militaires et autres personnages historiques

Autre type de dessin se trouvant dans les carnets de 1892-1894, les esquisses de militaires, chevaliers, gaulois, moines et nobles d'époques révolues se partagent entre des croquis très proches de la caricature et des études réalistes et détaillées. Le nombre élevé de militaires dans les pages des carnets est à mettre en rapport direct avec la politique de la III<sup>ème</sup> République. En effet, la question de l'armée se trouve alors au cœur des réformes et des enjeux politiques, suite à la cuisante défaite de 1870. De plus, l'expansion coloniale bat son plein car « Les colonies sont pour la France, à tous les points de vue et même en matière industrielle, des bases d'opérations qui lui permettent d'étendre au loin son action dans le monde<sup>11</sup>. » L'histoire même du jeune homme explique cette attirance : né dans un pays d'Afrique du Nord convoité par des puissances occidentales, Rousseau doit certainement suivre avec intérêt tout ce qui concerne la colonisation. Aussi, n'est-il pas étonnant de trouver dans un carnet de 1892-1893 un lavis intitulé [*Troupe coloniale accompagnée de porteurs*] (ill. 9) ; ces derniers transportent sur leurs épaules ou sur leur tête des caisses tout en suivant des soldats coloniaux dans des hautes herbes. Il est à noter que le futur peintre semble percevoir les colonies et les indigènes uniquement par le biais de la caricature (ill. 5) et de l'action militaire. Dans ce lavis de 1892, le jeune homme opère une stricte démarcation entre l'homme blanc et le noir : le groupe des trois colons occupe deux tiers de l'espace et se caractérise par une verticalité soulignée par les lignes droites de leurs fusils. Placés devant les

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 13-15

<sup>11</sup> Paul Doumer « Situation de l'Indochine, 1897-1901 », cité dans Elie Allouche, *Cours d'histoire de France*, Paris, Vuibert, 2008, p. 542.

porteurs, ils les guident ; les indigènes, occupés à leurs tâches de domestiques, plient sous leur charge, formant ainsi des arabesques. Le discours véhiculé par cette image reflète celui de l'État et, plus généralement, de l'époque : l'homme blanc appartient à une race supérieure à celle de l'homme noir. Le portrait d'un zouave noir participe également à cette représentation (ill. 10) ; l'indigène enrôlé dans l'armée française souligne la réussite de l'assimilation dans les colonies.

Rousseau dessine également beaucoup de soldats et de généraux, semble-t-il de toutes époques, en s'attachant aux détails des costumes et de l'armement. Cette passion, il la cultive et la nourrit en fréquentant le musée de l'histoire de France : « il était fort intéressé par les toiles du château de Versailles dues aux peintres d'histoire Detaille, Horace Vernet, Alphonse de Neuville, Aimé Morot<sup>12</sup> ». Ces tableaux, qui transforment des faits d'armes en épopées et, selon Valérie Bajou, des victoires en propagandes<sup>13</sup>, retracent l'histoire de la France à travers des batailles clés et créent ainsi une mythologie nationaliste militaire. Si le jeune homme ne représente jamais de combats, il est néanmoins sensible à ce souffle épique et il se plaît à évoquer des scènes du passé, comme en témoigne un croquis représentant très vraisemblablement Charlemagne guidant des chevaliers (ill. 11). Ce goût pour les grands événements anciens qui ont assuré le rayonnement de la France trahit une nostalgie pour les temps passés où régnaient un empereur, un monarque et où sévissait une stricte hiérarchie sociale organisée autour du respect envers le chef. En plus d'annoncer les croyances politiques qui seront les siennes (il adhère à l'Action Française en 1912), cette fascination explique une partie de son attirance future pour l'Orient. Comme le fait remarquer Christine Peltre<sup>14</sup>, l'Afrique du Nord, ancienne terre des croisades, conserve encore aux yeux des Occidentaux certains codes de la chevalerie (l'utilisation du faucon, les liens entre le cavalier et sa monture, les protocoles des tribus). Ainsi, les chevaliers de sa jeunesse se transformeront en cavaliers orientaux.

### c) Dessins sur le motif

Il n'est pas anodin que le premier carnet conservé par la famille (1891-92) soit presque

---

12 Anonyme, « Enfance et première jeunesse » dans Alice Rousseau (dir.), *Henri Rousseau, op. cit.*, p. 5.

13 Valérie Bajou, « Le désert a pris place dans le palais de Versailles », dans *De Delacroix à Renoir, L'Algérie des peintres*, Paris, Institut du monde arabe, 2003, p. 152.

14 Christine Peltre, « Les jeunes croisés », dans Christine Peltre, *Orientalisme*, Paris, Terrail/Edigroup, 2004, p.112.

entièrement consacré à l'étude de paysages. Alors âgé de 16-17 ans, le jeune Henri se rend dans des villages voisins ou au Trianon à Versailles pour trouver des scènes champêtres : des chemins de campagne, des bords de mare, des ruines ou des habitations perdues dans la végétation. Préférant les coins isolés, il délaisse les endroits fréquentés ; ainsi, peu de personnages peuplent ses scènes arborées d'où se dégage une certaine mélancolie. Plutôt que de faire poser des membres de son entourage ou de représenter ce qui l'environne, Rousseau se confine dans des lieux solitaires où il se confronte pendant des heures peut-être à la nature. Dans ses dessins transparait l'envie d'apprendre et de posséder une technique : il tente alors de pallier la maladresse de ses traits en s'entraînant régulièrement. Inlassablement, il essaie de saisir les valeurs, de maîtriser la perspective et de capturer les reflets (ill. 12). Ce carnet apparaît dès lors comme les gammes d'un artiste en herbe.

La ville apparaît très rarement dans ses croquis ; d'une manière plus générale, il représente peu les transformations qui modifient le paysage rural et, lorsqu'il le fait, c'est invariablement de manière négative. Ainsi, dans un lavis de 1892-93, des usines déversent leurs fumées sous un ciel de plomb dans une nature agitée par le vent (ill. 13). Préférant la nature à la ville, il aime fréquenter des lieux comme la forêt de Barbizon et de Cucufa et le village de Carrière-sous-Bois, en Normandie (1892-1894). Par conséquent, il marche ainsi sur les traces des peintres de Barbizon et impressionnistes ; fréquentant les mêmes lieux, il leur emprunte leur méthode (le dessin sur le vif) et il est sensible à des sujets similaires : les coins de forêts et les plans d'eau font partie de ses thèmes favoris. Dessiner sur le vif n'appartient plus à l'époque à l'avant-garde mais cette technique dénote une certaine sensibilité aux innovations plastiques que tous les peintres de son temps ne possèdent pas. À titre d'exemple, Gérôme le maître de Rousseau comptera parmi les détracteurs des impressionnistes.

Les carnets de cette période (1891-1894), de par leur simple existence, exposent l'ambition du jeune homme. En effet, il ne s'agit plus pour Rousseau de griffonner des petits croquis sur des feuilles de cours mais de passer des heures à dessiner minutieusement pour des résultats parfois très aboutis car il possède un réel don pour le dessin. De plus, l'utilisation du carnet, outil habituel des artistes, le rattache au métier de peintre ; son entrée à l'école des beaux-arts suit ainsi une logique mise en place dès son plus jeune âge.

## 2- 1894-1899, l'école des beaux-arts et les carnets d'apprentissage

### a) Un exemple de cours donné à l'école des beaux-arts : le carnet de 1894-1899

En 1893, après avoir passé son baccalauréat, Rousseau entre au lycée Hoche de Versailles pour se préparer à l'école polytechnique, selon le souhait de son père. Malgré de très bons résultats (il figure parmi les deux premiers de sa promotion), l'année suivante, il annonce à sa famille qu'il désire se consacrer exclusivement à la peinture. Circonspect, Léon Pacha se tourne vers le seul artiste de sa connaissance pour lui demander conseil : Gérôme. Ils s'étaient en effet rencontrés en Égypte, lorsque le peintre cherchait un guide pour son expédition au couvent Sainte-Catherine, au mont Sinaï, lors de son voyage de 1868. Après avoir vu les carnets de dessin de Rousseau, Gérôme l'admet dans son atelier.

Les ateliers de peinture de l'école des beaux-arts ne sont créés qu'en 1863, après la réforme de l'institution ; jusqu'ici, la peinture étant considérée comme un art subjectif, elle n'était pas enseignée dans l'établissement public qui centrait ses cours sur le dessin, pratique jugée plus objective et neutre. Ces ateliers, gratuits et publics, bien que rattachés à l'école, mènent une vie indépendante : les professeurs admettent qui ils veulent dans leurs cours, si bien qu'en 1890, une nouvelle règle d'admission dans les ateliers est promulguée : désormais, les élèves médaillés ont la priorité sur les élèves titulaires, eux-mêmes étant prioritaires sur les élèves libres, choisis par l'enseignant. Rousseau fait partie de cette dernière catégorie, composée de la majorité d'élèves, tolérée car elle remplit des cours parfois déserts.

Les ateliers ouvrent seulement le matin ; une semaine par mois, les élèves copient un moulage antique, le reste du temps, ils font poser un modèle masculin. Le professeur, nommé par le ministre des Arts depuis 1881, vient deux fois par semaine pour corriger les travaux des étudiants. C'est le cas de Gérôme, lui-même, fleuron d'un orientalisme ethnologique, qui fait partie des artistes exposant au Salon et qui sont loués par la critique pour leur style précieux, leur sens du détail et leur observation stricte de la réalité. Bien qu'il n'enseigne pas le dessin à l'école des beaux-arts<sup>15</sup> mais la peinture, il est intéressant de se pencher sur sa conception de cette pratique, préalable à toute œuvre. Or, « Gérôme fait du dessin une nécessaire formation

---

15 Gérôme et son collègue Charles Bargue ont publié entre 1866 et 1871 près de 200 lithographies dans le but de fournir aux étudiants des modèles adaptés pour l'apprentissage du dessin. Il est possible de consulter à ce sujet l'ouvrage de Gérald Ackerman, *Charles Bargue et Jean-Léon Gérôme : cours de dessin*, Paris, ACR édition, 2003, 336 p, ainsi que du même auteur, *Jean-Léon Gérôme*, Paris, ACR Edition, 2000, 420 p.

de la main et de l'esprit<sup>16</sup> » ; cette pensée ne lui est pas propre, elle reflète une vision traditionnelle, celle où la main n'est que l'outil subordonné à l'esprit tout puissant. Celui-ci doit être capable d'opérer dans la nature un choix pertinent d'éléments particuliers ; la main doit pouvoir les transcrire le plus fidèlement possible. C'est pourquoi, selon Ingres, « le dessin est tout, c'est l'art tout entier. [...] par l'étude du dessin, par les lignes, on apprend la proportion, le caractère, la connaissance de toutes les natures humaines, de tous les âges, leurs types, leurs formes et le modelé qui achève la beauté de l'œuvre<sup>17</sup>. » Rousseau retient de cette pensée l'aspect manuel de l'apprentissage de la peinture et du dessin ; des années plus tard, dans une conférence, après avoir vilipendé les artistes contemporains, il remarque que « de notre temps on a oublié que l'artisanat était à la base de l'art<sup>18</sup>. »

En 1895, Rousseau devient un élève titulaire de l'école des beaux-arts ; il est donc prioritaire dans l'accès des cours qu'elle dispense et pour lesquels il reçoit de nombreuses mentions et médailles : enseignement des trois arts, cours de dessin, d'anatomie, de perspective, d'archéologie, d'histoire, d'histoire de l'art et d'esthétique, de littérature, dessin ornemental et art décoratif. Depuis 1894, l'étudiant suit le cours de Léon Heuzey, archéologue et conservateur au Louvre, qui enseigne l'histoire des Antiquités. Centré sur l'Antiquité orientale, grecque et romaine, le cours a pour objectif de faire connaître aux élèves « l'ajustement des costumes, la vérité des détails accessoires, le caractère des attitudes<sup>19</sup> ». Le seul carnet de Rousseau consacré à l'école des beaux-arts contient des leçons de cette discipline, copiées tantôt sur le cahier, tantôt sur des feuilles de papier ou de canson collées ensuite sur les pages. L'étude porte d'abord sur les costumes de la Grèce antique puis sur ceux des Égyptiens et des Chaldéens ; à chaque fois des croquis, parfois agrémentés de couleurs, présentent le vêtement. En dessous, la légende apporte des renseignements sur l'utilisation et la façon de le porter (ill. 14). Elle atteint souvent une forte complexité due aux nombreux détails techniques notés. Ainsi, il est possible de lire que « Le manteau royal [égyptien] en étoffe presque transparente, véritable mousseline part de dessus l'épaule gauche, passe sur le dos, tourne une fois autour des reins. [...] Puis l'étoffe passe devant la poitrine et le ventre, par suite sur les ceintures, puis sous le bras gauche, puis croise sur le dos pour recouvrir l'épaule droite, et aller faire un nœud

---

16 Sophie Harent, « Gérôme ou la recherche du dessin pur », *Dessins de Jean-Léon Gérôme, la collection du musée des beaux-arts de Nancy*, Nancy, musée des beaux-arts, 2009, p. 120.

17 Jean-Auguste Dominique Ingres cité par Monique Segré, *L'École des beaux-arts, XIXe et XXe siècles*, Paris, l'Harmattan, 1998, p. 122.

18 Henri Rousseau, « La mémoire pittoresque, la vision intérieure » dans Alice Rousseau (dir.), *Henri Rousseau...*, *op. cit.*, p. 339.

19 Monique Segré, *L'École des beaux-arts...*, *op. cit.*, p. 116

avec a sur la poitrine » (ill. 15). Ces abondantes explications indiquent que la peinture qualifiée d'académique se veut le reflet le plus strict et exact possible de la réalité, d'où des descriptions photographiques minutieuses ; ainsi, « Les peintres de l'Antiquité sont avant tout des archéologues, les peintres de contrées lointaines sont des ethnographes, ceux des temps présents, des photographes<sup>20</sup>. » L'école des beaux-arts utilise l'avancé des connaissances scientifiques dans sa recherche frénétique du réalisme. Effectivement, dans le cahier de cours de Rousseau, des feuilles de papier calque reproduisent la décomposition de mouvements telle que l'a pensée Muybridge en 1878 : le pas, le trot, le galop et le saut du cheval sont disséqués en plusieurs croquis qui aident l'élève à comprendre le mécanisme des déplacements (ill. 16). Plusieurs professeurs des beaux-arts (Gérôme, Cabanel) ont assisté en novembre 1881 dans l'atelier de Meissonier à la projection d'images scindant la marche d'un cheval. Sans doute marqués par cette découverte, ils ont pu l'introduire dans le programme de l'institution publique.

En conclusion, plus que sur l'attention portée à des détails qu'il tendra à éliminer, l'école des beaux-arts influence Rousseau sur sa conception du métier de peintre. Élevé dans la foi catholique par sa mère, ayant pour modèle un père à la brillante carrière d'ingénieur, le jeune homme trouve dans cet établissement un modèle qui parfait son éducation bourgeoise ; les qualités prônées par les enseignants sont en effet calquées sur les valeurs de cette classe sociale : le travail, l'honnêteté, l'opiniâtreté, la discipline et la constante remise en question de son œuvre. Sur les méthodes d'apprentissage, qui mettent en avant la technique et non la subjectivité personnelle, la position de l'artiste est paradoxale : d'un côté il reproche à Gérôme sa froideur, son manque de sentiments, il juge que c'est « un artiste fort intelligent et spirituel, à l'œil net, précis, scrutateur, au dessin impeccable mais à qui l'émotion du *peintre* a manqué<sup>21</sup>. » De l'autre, il estime que l'école des beaux-arts ne propose qu'un enseignement vague, superficiel, sans recourir à la tradition, c'est à dire aux références picturales. Ne retenant que l'esprit « académique » et non la technique (contrairement à ses professeurs, il est sensible aux nouveautés impressionnistes), Rousseau sort de l'institution publique marqué par un savoir-faire et une rigueur dans le travail.

---

20 *Ibid.*, p. 90.

21 Henri Rousseau, « La peinture au XIXe siècle » dans Alice Rousseau (dir.), *Henri Rousseau...*, *op. cit.*, p. 256

## b) L'évolution des sujets

Trois carnets, en plus de celui des cours de costumes, couvrent la période pendant laquelle le jeune homme se forme à l'école des beaux-arts. Bien que relativement différents des carnets de jeunesse, ils reprennent cependant leurs thèmes ; ainsi, les caricatures, les personnages historiques et les scènes de plein air sont toujours présents. Toutefois, ils ne représentent plus la majorité des dessins : en effet, les croquis témoignent de nouvelles préoccupations, comme, par exemple, celle d'analyser en détail des parties anatomiques (ill. 17) ou d'étudier les poses de modèles, choisis parmi son entourage (il dessine entre autres son père en train de sommeiller). De la même manière, il cherche à parfaire sa connaissance des animaux en esquissant des vaches, des chiens, des chats, des oiseaux et même un sanglier.

Plus rarement, le jeune homme reproduit des œuvres d'art comme cette *Vierge à l'Enfant*, statue en bois qu'il décalque avant de s'intéresser aux effets de matière et aux détails des vêtements (ill. 18). Si l'influence des cours suivis à l'école des beaux-arts se fait sentir à travers le choix de ses sujets, certains semblent directement extraits de cours qu'il a pu suivre. Ainsi, Rousseau s'attache dans deux carnets à étudier dans les moindres détails les costumes et les décors de diverses époques : il représente aussi bien différents types de coiffures féminines du Moyen-Âge, que l'habit d'un jeune seigneur ou encore le bassin et l'aiguière d'une chambre (ill. 19). Ses minutieux croquis sont peut-être les vestiges d'un cours ou bien des études de tableaux dans des musées. Il semble peu probable qu'il s'agisse de travaux préparatoires pour une toile, aucune œuvre réalisée par l'artiste en cette période ne pouvant correspondre à de tels sujets.

Enfin, ces carnets témoignent également de la vie quotidienne du peintre : il s'amuse par exemple à portraiturer, et parfois caricaturer, ses camarades. D'autres dessins, montrant des soldats dans une caserne, sont des souvenirs de son service militaire qu'il réalise en 1896 à Rouen, puis à Gaillon dans l'Eure.

## **B) Les expositions au Salon, les voyages en Europe et les premières commandes**

### **1- Le Salon des artistes français et les voyages en Europe**

#### **a) Le Salon des artistes français**

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les Salons se multiplient : le Salon des artistes français, qui remplace en 1881 le Salon de l'Académie des beaux-arts, voit en 1890 une partie de ses exposants créer par mécontentement la Société nationale des beaux-arts qui organise un salon annuel rival. De plus, deux autres manifestations marginales se mettent en place, le Salon des indépendants en 1884 et le Salon d'automne en 1903<sup>22</sup>.

Rousseau, en tant qu'ancien élève de l'école des beaux-arts, expose au Salon des artistes français qui, bien qu'officiellement détaché de la tutelle de l'État, continue à profiter de son soutien. Son premier envoi, *Le Christ guérissant un aveugle*, date de 1899 ; par la suite, l'artiste participe à tous les Salons, excepté celui de 1901, car, alors en Orient, il ne peut se préparer pour la manifestation. Sur les quarante-trois tableaux qu'il expose, près de la moitié relève de l'orientalisme, un quart est consacré à la Provence, le reste se partage entre scènes rurales de Normandie (*Mare au bétail en lisière de bois*), peinture de genre (*Intérieur de famille*) et peinture d'histoire (*La Prière*). Parmi ces dernières, *Messe basse* se trouve être une des rares toiles religieuses dont il a été conservé un dessin préparatoire ; celui-ci représente un prêtre et un enfant de chœur se dirigeant vers la gauche, à l'intérieur d'une église, devant une chapelle (ill. 20-a). Dans l'œuvre terminale, le peintre apporte quelques modifications aux habits du religieux et inverse la marche de ses personnages (ill. 20-b). Cette œuvre intimiste, comme beaucoup d'autres (y compris des tableaux orientalistes), se tient à mi-chemin entre la peinture de genre et celle d'histoire, preuve que la stricte séparation des genres tend à disparaître.

Dès sa première exposition, Rousseau reçoit une mention honorable puis, l'année suivante, pour *La Prière*, il est médaillé de troisième classe en plus de remporter une bourse de voyage de 4000 fr. L'État lui achète son tableau ainsi que celui exécuté l'année suivante pour le concours du prix de Rome, *Spartiate montrant à ses fils un ilote ivre pour les écarter de l'ivrognerie*, qui remporte le premier second grand prix de Rome. En 1902, l'obtention d'une

---

<sup>22</sup> Pour l'histoire des Salons en France, se reporter à Dominique Lobstein, *Les Salons au XIX<sup>e</sup> siècle. Paris, capitale des arts*, Paris, éd. De la Martinière, 2006, 303 p.

médaille de seconde classe le met hors concours ; entretemps, il a pu profiter de sa bourse pour visiter les musées européens.

#### b) Les voyages en Belgique, Hollande, Espagne et Italie

En 1900, Rousseau décide de partir en Belgique et en Hollande. Son choix est certainement motivé par des raisons artistiques ; en effet, depuis le milieu du XIXe siècle, les artistes et les critiques s'intéressent à la peinture flamande grâce aux peintres réalistes et à ceux de l'école de Barbizon. Depuis, les voyages et les récits qui en découlent se multiplient et en 1898 une grande exposition sur la peinture hollandaise se tient à Amsterdam.

Lors de son voyage, l'artiste prend comme guide Fromentin : il suit ainsi le parcours de son aîné comme le prouvent ses séjours à Bruxelles, Malines, Anvers, La Haye et Amsterdam, endroits où Fromentin s'est arrêté. Ce dernier publie en 1876 *Les Maîtres d'autrefois*, mélange de récit de voyage, d'analyses d'œuvres et d'impressions personnelles. À leur manière, les lettres que Rousseau écrit à son père reprennent le mélange de genre de l'essai de Fromentin ; elles constituent pour l'artiste un moyen de coucher ses impressions sur le papier et de faire le point sur l'expérience qu'il vit, comme lorsqu'il s'extasie devant les tableaux de Rubens à l'église Saint-Jacques d'Anvers. Après avoir rapidement décrit les qualités du maître, il remarque : « de tout cela, je retire deux leçons étonnantes : la simplicité, et la compréhension du sujet auquel il faut tout sacrifier<sup>23</sup>. » Il note ensuite les tons dominants des toiles et tente de reconstituer sa méthode de travail. « Cette attention portée à la technique indique clairement que Rousseau cherche à assimiler des « recettes » qu'il pourra utiliser pour ses propres œuvres<sup>24</sup>. » Le jeune artiste vient donc avant tout pour compléter sa formation en visitant musées et églises. Il n'est pas étonnant alors qu'il copie par des études à l'huile certains tableaux ; en revanche, les carnets gardent peu de trace de ces pays. En effet, selon sa correspondance, le peintre ne goûte guère la physionomie des Belges et des Hollandais et, à part pour quelques portraits, il ne s'intéresse pas aux habitants. Les bâtiments ne retiennent pas davantage sans attention ; à Bruges, où il croque l'église et un canal, il s'exclame : « Bruges est déchue [...]. Les canaux sont pittoresques, mais rien de plus<sup>25</sup>. »

---

23 Henri Rousseau, « Lettre à son père, Gand 9 novembre 1900 » dans Alice Rousseau (dir.), *Henri Rousseau...*, *op. cit.*, p. 53.

24 Éric Vidal, « Formation et premiers... », *op. cit.*, p.20.

25 Henri Rousseau, « Lettre à son père, Bruges, 6 octobre 1900 » dans Alice Rousseau (dir.), *Henri Rousseau...*, *op. cit.*, p. 50.

Après un séjour de six mois en Tunisie et en Algérie, Rousseau revient en France en 1901 par l'Espagne. La mode hispanique est lancée dans la deuxième moitié du XIXe siècle et connaît un fort succès auprès de la bourgeoisie, à l'instar de Bizet et de son célèbre opéra *Carmen*, adapté d'une nouvelle de Mérimée. Les peintres qui font le voyage en rapportent des tableaux aux sujets pittoresques ou comme Manet avec son *Matador sauvant* sont sensibles à cette vogue. Rousseau cependant ne vient pas chercher des sujets ; au contraire, il juge l'Espagne décevante au regard de l'Orient : « Tout ce que j'ai vu ressemble à la Tunisie montagnaise, moins l'éclat harmonieux du sol d'Afrique. Le ciel est d'une grande pureté, mais à côté des oliviers sont des peupliers, des buissons de ronce, des cultures maraichères, qui détonnent et me gênent<sup>26</sup>. » De même, les monuments ne l'impressionnent guère : « Pour goûter l'Alhambra, je pense qu'il faut avoir vu l'Afrique, avoir vu les Arabes, qui sont à leur pays et à leurs maisons comme les fleurs à une jardinière, avoir contemplé les mosquées de Kairouan, les habitations de la Manouba. Alors on complète, là où les choses ont disparu ; on repeint, là où les ans ont effacé la couleur<sup>27</sup>. » Dans un de ses rares dessins de ce pays, Rousseau représente le célèbre palais sans toutefois beaucoup de convictions ; le jeu des valeurs entre les murailles sombres et les murs blancs l'intéresse plus que les détails architecturaux (ill. 21). La vue elle-même ne restitue rien des splendeurs intérieures. Pour l'artiste, l'Espagne ne s'apparente pas à un prélude à l'Orient, comme le voyait Gautier dans son *Voyage en Espagne*, car la civilisation mauresque, loin d'être vivante, n'est plus qu'un souvenir. Le véritable but de Rousseau se trouve dans les musées : il vient en effet admirer les peintres espagnols et analyser leur technique, comme il l'a fait en Belgique et en Hollande. Il n'hésite pas au demeurant à comparer les maîtres espagnols et flamands : Vélasquez, qu'il contemple longuement au Prado, lui rappelle ainsi Frans Hals par l'emploi d'une pâte souple et robuste. Il loue également son aisance technique : « c'est fait avec une liberté inimaginable qui ne laisse pourtant pas un coup de pinceau au hasard, tellement la main obéit à la vision splendide<sup>28</sup>. » Cette observation lui fait penser d'ailleurs à un précepte de son professeur : « Ce mot de mon maître Gérôme me revient en mémoire : « Mon ami, il faut apprendre son métier à fond, il faut savoir si bien peindre qu'il n'y ait plus à penser dans la suite à la facture, mais à l'idée, qu'il n'y ait plus à se demander comment rendre, mais seulement à voir, à regarder<sup>29</sup>. » » Cette maîtrise, Rousseau la cherche pendant toute sa vie mais, grâce à la visite assidue de

---

26 Henri Rousseau, « Lettre à son père, Grenade 21 juin 1901 », *ibid.*, p. 79.

27 *Ibid.*, p. 80.

28 Henri Rousseau, « Lettre à son père, Madrid, 4 juillet 1901 », *ibid.*, p. 89.

29 *Ibid.*, p. 89.

musées, il s'oriente vers une autre voie que celle de son ancien mentor : « désormais son idéal plastique sera d'accéder à la vérité par la suggestion [...]. Pour y parvenir, il faut oublier le métier lisse, tout en glacis et rechercher les jeux de la pâte colorée, tantôt liquide, tantôt ferme<sup>30</sup>. »

Par la suite, l'artiste se rend trois fois en Italie : en 1902, lors de son voyage de noce, en 1906, à Venise et enfin en 1925, à Rome, Florence et Sienne avec un de ses fils, séjour dont la seule trace est un dessin qui représente un religieux montant un escalier. Le seul autre croquis connu de l'Italie est une vue d'un bâtiment de Venise, près d'un canal : totalement dépourvue de vie humaine, elle a peut-être été croquée pour sa composition qui réunit dans un même cadre le canal et le monument avec un aperçu au loin des mats de bateaux et de la coupole d'une église (ill. 22). Rousseau reprend parfois dans ses tableaux de la cité des doges ce même point de vue. Cependant, comme pour ses précédents séjours en Europe, il ne vient pas pour trouver des sujets, même s'il réalise quelques études sur place, mais pour déambuler dans les églises. De l'école vénitienne, il retient surtout le Carpaccio, Tintoret, Véronèse et Tiepolo.

Les voyages de Rousseau en Europe lui servent donc de complément à sa formation à l'école des beaux-arts et lui permettent de mettre au point sa technique picturale, loin des influences parisiennes.

## **2- Les premières commandes : les illustrations et les peintures murales**

### a) Les dessins préparatoires pour les illustrations

Rousseau réalise tout au long de sa vie des illustrations qui peuvent se répartir en cinq catégories : les lavis pour la Maison de la Bonne Presse, les dessins pour *L'Acclimatation des animaux et des plantes*, les aquarelles et les gouaches pour illustrer des livres uniques, les affiches provençales et enfin des travaux divers. Ces derniers consistent en des commandes ponctuelles de diverses institutions ; ainsi, il conçoit des couvertures pour différents journaux, comme pour *La Libératrice* ou le *Trait-d'union*. Parfois, les demandes sont plus modestes : un abbé lui réclame un cachet de première communion et il livre à la maison Maquet des dessins pour un calendrier. L'artiste effectue ces menus ouvrages alimentaires de 1899 à 1912 . Les affiches provençales sont, à l'inverse, des œuvres qu'il produit gracieusement pour la ville

---

30 Éric Vidal, « Formation et premiers... », *op.cit.*, p. 23.

d'Aix-en-Provence à partir de 1921, deux ans après son installation dans la cité. À la même période, il illustre par des aquarelles et des gouaches quatre livres pour le commanditaire Bellanger : *Au pas lent des caravanes* de Duchêne, *Yamilé sous les cèdres* de Bordeaux, *Le jardin sur l'Oronte* de Barrès et *Salammbô* de Flaubert. Compte tenu des sujets des romans, le peintre a certainement dû être choisi pour sa production orientaliste. Les illustrations pour *L'Acclimatation*, réalisées entre 1909 et 1911, consistent en des reproductions de chevaux et de chiens de race. Enfin, la collaboration entre Rousseau et la Maison de la Bonne Presse est de loin la plus fructueuse puisque l'artiste travaille sur onze de leurs publications et figure dans deux des revues de cette entreprise de presse (*Le Mois littéraire et pittoresque* et *Le Noël*). De nombreuses esquisses préparatoires de cette catégorie ont été conservés ; pour les autres types d'illustrations, il ne reste peu d'œuvres finales (des affichettes, certains dessins pour *L'Acclimatation*), la plupart en effet ont disparu, c'est le cas des livres uniques.

La création de la Maison de la Bonne Presse (aujourd'hui rebaptisée Bayard Presse) remonte à la fin du XIXe siècle avec le lancement du magazine *Le Pèlerin* en 1873 suivi dix ans plus tard par le quotidien *La Croix*. Proche des idées de l'Action Française<sup>31</sup>, elle cherche à toucher un large public grâce à ses publications à bas prix et à contrer des lectures plus licencieuses tout en faisant œuvre d'évangélisation. Ainsi, ses collections « de bons livres et de romans populaires se veulent des antidotes à la littérature d'imagination<sup>32</sup>. » Les livres de Pierre l'Ermite<sup>33</sup> relèvent pleinement de cette catégorie ; s'adressant à des jeunes filles de bonne famille, ils ont pour héroïne une jeune femme bourgeoise, vivant pieusement et qui arrive, par son exemple, à christianiser un instituteur, jusque là fidèle à ses convictions anticléricales. Dans d'autres récits, à la suite de la mort de son fiancé à la guerre, la jeune personne préfère se retirer dans un couvent ou servir fidèlement le prêtre de son village en le secondant dans ses actions. À en croire Antoine Court, « tous les romans de Pierre l'Ermitte illustrent un intégrisme pur et dur qui a trouvé un lectorat pendant un demi-siècle, de l'affaire Dreyfus à l'écroulement du régime de Vichy<sup>34</sup>. »

---

31 Le fondateur de la maison d'édition, le père Emmanuel d'Alzon, est également celui de la congrégation des assomptionnistes. Il appelle à la mobilisation contre la laïcité de l'Etat, milite pour la formation d'un parti catholique et appartient au camp des anti-dreyfusards. Après la condamnation de l'Action Française en 1927, le Vatican sentant le peu de soutien à son action de la part de l'édition, nomme le père Merklen rédacteur en chef de *La Croix*.

32 Yvan Clouiter, « Les communautés éditrices et l'avenir du livre religieux » dans Jacques Michon, Jean-Yves Mollier (dir.), *Les mutations du livre et de l'édition dans le monde du XVIIIe siècle à l'an 2000*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 427.

33 Pierre l'Ermitte, de son vrai nom Edmond Loutil (1863-1959), est un prêtre. Il publie de nombreux romans à la Maison de la Bonne Presse et signe chaque dimanche un article dans *La Croix*.

34 Antoine Court, « La femme et le prêtre dans l'œuvre de Pierre l'Ermitte » dans Brigitte Le Juez (dir.), *Clergés*

Rousseau rencontre probablement l'abbé Loutil en 1898 : avec un de ses camarades de l'école des beaux-arts, il réalise une œuvre pour l'église Saint-Jean-de-Montmartre où Loutil est vicaire. Suite à cette rencontre, ce dernier a pu lui confier la charge d'illustrer un de ses livres en 1899. Par la suite, l'artiste signe les dessins de cinq de ces livres, ceux de deux romans de la maison d'édition ainsi que ceux de récits et d'articles parus dans le *Mois littéraire et pittoresque* et *Le Noël*, magazines lancés à la fin des années 1890 par la Maison de la Bonne Presse. À cette époque, selon les contemporains<sup>35</sup>, l'art de l'illustration est en plein renouveau ; l'éditeur Pelletan dans sa *Première lettre aux bibliophiles* en 1896 établit des règles pour conseiller les dessinateurs. Un beau livre doit d'abord être un texte de qualité avant d'être un ouvrage fastueux ; l'illustrateur doit parfaitement comprendre le texte ; enfin, l'éditeur se doit d'adapter la typographie au contenu du livre et de reproduire les illustrations par la gravure sur bois, seule technique selon lui à restituer pleinement les détails. Toutes ces préoccupations ne paraissent pas être celles de Rousseau : sa collaboration avec une maison d'édition conservatrice et qui, pour être populiste, produit à bas prix, ne peut encourager des expériences formelles.

La conception des illustrations passe par différentes étapes ; l'artiste esquisse d'abord rapidement une composition en délimitant de manière schématique les formes et les postures des personnages ainsi que des éléments du décor et les zones d'ombres et de lumière (ill. 23-a). Ce premier jet ne se modifie guère jusqu'à l'œuvre finale (ill. 23-b). Rousseau étudie ensuite en détail chaque protagoniste : le dessin est alors soigné et précis, les valeurs sont définitivement fixées (ill. 23-c). Parfois, il se sert d'un papier calque pour rapporter ses études et les insérer dans un décor. Enfin, lorsqu'elles sont terminées, il reprend la composition dans son ensemble au lavis. Dans ses illustrations, l'artiste est influencé par l'art nouveau ; ainsi dans *Le Soc*, premier livre qu'il illustre, il dessine une jeune femme entourée de ses deux élèves, assises devant une table (ill. 24). La courbe noire qui délimite la scène ne peut qu'évoquer Mucha, la table qui sort du cadre et qui semble avancer vers le spectateur reproduit un effet de Steinlen et les palmes dans le fond rappellent que l'art nouveau fait partie du japonisme. Rousseau revient également, pour mieux coller au texte, à sa première manière de dessiner : la caricature. Certaines illustrations, surtout au début de son activité de dessinateur, exagèrent quelque peu la taille ou la corpulence des personnages, comme cette

---

*et cultures populaires*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 2004, p. 105.

35 Se référer à Frantz Calot, Louis-Marie Michon, Paul Angoulvent, *L'art du livre en France. Des origines à nos jours*, Paris, Delagrave, 1931, 301 p. et Michel Melot, *L'illustration. Histoire d'un art*, Genève, Skira, 1984, 271 p.

institutrice à « la silhouette longue et anguleuse<sup>36</sup> » et qui devient, sous les traits de l'artiste, une vieille femme sèche, démesurément grande et fine, sans aucun relief. Enfin, il use quelquefois d'un style qui évoque la bande dessinée, à l'instar de cette maison faite à l'encre, où la plume n'enserme pas les objets dans un contour fermé, où les matières sont rendues par des hachures et où les valeurs créent le relief en creusant l'espace (ill. 25). Toutefois, avec le temps, Rousseau évolue vers un style beaucoup plus sobre qui reprend toujours les mêmes figures types ; comme les romans, les illustrations donnent à voir non pas des femmes mais la femme, sans traits physiologiques particuliers, les cheveux relevés en chignon, toujours bien vêtue et l'air serein quelles que soient les situations affrontées.

Ces commandes restent principalement alimentaires ; à cinquante franc l'illustration, l'artiste gagne parfois jusqu'à 2000 francs par livre. Le dernier roman sur lequel il travaille pour la Maison de la Bonne Presse est publié en 1916 ; les hypothèses de l'arrêt de leur collaboration peuvent être multiples : la guerre ne favorisait pas la parution d'ouvrages et à la fin de celle-ci Rousseau part s'installer en Provence. Peut-être aussi n'a-t-il plus besoin de s'adonner à ce genre de travaux ; ses tableaux commencent à remporter un franc succès.

#### b) Les dessins préparatoires pour les peintures décoratives

Comme pour les illustrations, les peintures décoratives sont majoritairement exécutées par Rousseau avant la première guerre mondiale. Elles concernent des particuliers comme Montaignac, Laplatte et Fernandez. En 1908, l'architecte Decaux fait appel à lui pour décorer les salles de restaurant de l'hôtel, aujourd'hui détruit mais anciennement situé rue Daunou (II<sup>e</sup> arrondissement). Il livre donc six trumeaux et quatre panneaux puis, l'année suivante, dix médaillons et une frise pour le grill-room. De ses peintures, il ne reste pas trace, exceptée une étude de femme en costume Louis XV, conservée au musée Arbaud, à Aix-en-Provence et deux dessins de médaillons. Dans l'un, une femme avec une ombrelle se promène dans un jardin tandis qu'un homme l'observe du haut d'un escalier. L'esquisse suivante est plus complexe : construite en trompe-l'œil, elle représente deux femmes, peut-être des allégories, descendant de nués et entourées de *putti* ; en bas, à droite, un homme lève son visage vers elles (ill. 26). Ce croquis est à relier à deux aquarelles préparatoires pour des médaillons (très certainement ceux de l'hôtel Chatham) qui symbolisent la Modernité (« au premier plan le

---

36 Pierre l'Ermitte, *Le Soc*, Paris, Maison de la Bonne Presse, 1900.

commerce écoutant au téléphone ; l'électricité, les moyens de communication, l'abondance suit le sillage de Mercure ») et l'Agriculture (ill. 27).

Rousseau reprend, par ailleurs, les sujets des œuvres de l'hôtel pour des particuliers ; ainsi, il vend une étude pour la décoration de l'hôtel Chatham, des œuvres comme *La Déclaration* et *Le Cygne* sont des motifs repris de l'hôtel. D'autres commandes de peintures décoratives lui sont confiées : en 1905, il décore la salle à manger de Montaignac, son galeriste et il réalise pour Blumenthal, homme d'affaire et collectionneur, un plafond (*Glorification des Arts, Apollon et les Muses*) et cinq trumeaux sur la comédie italienne ; enfin, sa dernière commande importante date de 1913, où il livre alors trois panneaux de grisaille représentant des amours et quatre panneaux sur l'histoire d'Apollon. Un dessin préparatoire à ce sujet montre une étude de Diane s'entraînant à tirer pour tuer les enfants de Niobé (ill. 28-a), figure qui est reproduite sans changement majeur dans l'œuvre finale (ill. 28-b). Pour ses compositions décoratives, l'artiste emprunte des caractéristiques de l'art baroque, comme les drapés flottant qui rappellent Guido Reni, les lignes courbes et serpentine ou encore l'architecture en trompe-l'œil ; toutefois, il se réfère également au classicisme en asseyant ses personnages dans des lignes verticales et en leur conférant des gestes mesurés qui ne font pas état de leur émotion intérieure. Rousseau prend donc pour modèle la grande peinture décorative du XVIIe siècle, qu'il a eu tout loisir d'admirer à Versailles pendant sa jeunesse, ce qui trahit son ambition : « la grande décoration, c'eut été son rêve ; en un siècle plus favorable, il s'y fût adonné essentiellement<sup>37</sup>. » Cependant, ces commandes qui, tout en lui ouvrant un cercle de relations lui assurent des revenus substantiels (il gagne 12 400 fr. pour ses travaux à l'hôtel Chatham), s'arrêtent brutalement en 1914, du fait de la guerre puis du départ de l'artiste pour la Provence.

## **C) La Normandie, terre de ressourcement**

### **1- Une région au passé artistique**

Jeune, Rousseau s'isole déjà dans la forêt ou dans des coins reculés de petits villages, préférant le silence de la campagne aux rues animées de Versailles. Vingt ans plus tard, le peintre souhaite trouver un endroit qui lui fasse oublier Paris ; il opte alors pour la Normandie et s'y rend de 1909 à 1912 passer les vacances d'été à Saint-André-de-l'Eure, près de la ferme

---

37 Anonyme, « L'artiste » dans Alice Rousseau (dir.), *Henri Rousseau...*, op. cit., p. 14.

de son ancien camarade de classe, Pierre Ravanne, dont il a épousé la sœur, Alice, en 1902. En vacances, l'artiste se trouve inspiré par les paysages qui l'entourent, comme, avant lui, les réalistes et les impressionnistes.

Il est vrai que la région attire dans la seconde moitié du XIXe siècle de nombreux peintres, à l'instar de Corot, Daubigny, Théodore Rousseau ou encore Millet originaire de Gréville. Ces artistes appartiennent tous au groupe de Barbizon, école qui révolutionne le genre du paysage en dépassant l'influence romantique qui ne voyait en la nature qu'un miroir des émotions humaines. Au contraire, les Barbizonnais vont s'attacher à étudier minutieusement le paysage en peignant en plein air pour mieux observer les jeux de la lumière. Par ailleurs, ils sont influencés par les artistes anglais qui, grâce à une pratique fluide et lumineuse de l'aquarelle ainsi qu'à une approche directe de la nature, ont réussi à faire du paysage un genre à part. Les peintres français empruntent également des éléments à leurs homologues flamands du XVIIe siècle : la ligne d'horizon basse de Ruisdael, les portraits d'animaux de Potter, le naturalisme paisible d'Adrien van de Velde se retrouvent dans maints tableaux de l'école de Barbizon.

Rousseau, qui a pu admirer les maîtres flamands lors de son voyage de 1901, se révèle sensible à cette approche. Il reprend les mêmes thèmes : ainsi, les cours de ferme, les mares et les chemins de terre émaillent les pages de ses carnets. La composition est parfois identique : l'artiste repousse ses sujets au deuxième plan, laissant le premier vide de tout élément qui pourrait gêner le regard (ill. 29). En ce sens, ses dessins évoquent les œuvres des réalistes, comme *La Mare* de Léon Victor Dupré, frère aîné de Jules Dupré (ill. 30). De même, il n'est pas rare de trouver des études d'arbres dans ses cahiers rappelant fortement celles de son homonyme à Fontainebleau, Théodore Rousseau (ill. 31 et 32). Mais le peintre n'hésite pas également à mettre en avant des objets évoquant la présence humaine, comme des barrières qui entourent un champ ou un pont enjambant une rivière.

Rousseau se montre aussi ouvert à un autre courant, plus récent : l'impressionnisme. L'influence de ce mouvement sur la production du peintre ne se décèle pas tant dans les thèmes abordés par Renoir, Monet, Sisley et Pissaro que dans la technique mise au point. L'artiste, pourtant fort critique envers les courants de la fin du XIXe siècle, reconnaît ce que la peinture de son époque doit à ces peintres : « si la plupart de nos contemporains ont appris à mieux voir, à donner à leurs tons plus de subtilité, à aérer leurs compositions, n'oublions pas que ces bienfaits sont dus à l'impressionnisme<sup>38</sup>. » Leur touche de couleur pure, fluide et

---

38 Henri Rousseau, « La peinture au XIXe siècle », dans Alice Rousseau (dir.), *Henri Rousseau...*, op. cit., p. 267.

libérée du dessin est la même que celle que l'artiste emploie pour ses études à l'huile. Ainsi, le tableau *Paysage avec arbre* (ill. 33) évoque par sa vue de la pente d'une colline, sa ligne d'horizon relevée et les taches colorées des fleurs le célèbre champ de *Coquelicots* de Monet. Plus surprenant, certains dessins font penser à Van Gogh ; dans *Chaumes de Cordeville à Auvers-sur-Oise*, peint quelques semaines avant sa mort, le peintre privilégie les courbes et les formes serpentine pour tordre les arbres ainsi que les toits de ses chaumières (ill. 34). Rousseau procède parfois de même en représentant des chemins sinueux, des arbres penchés et des habitations aux toits méandreux (ill. 35).

L'artiste reste ainsi dans une vision traditionnelle de la Normandie ; il ne cherche pas à renouveler l'imagerie attachée à cette région mais se tourne au contraire vers des motifs séculaires. Le peintre ne s'intéresse pas qu'aux paysages, il étudie aussi attentivement ceux qui les peuplent.

## 2- La symbolique du paysan

### a) Le paysan, dernier gardien des traditions ?

Selon les analyses de Richard et Caroline R. Brettel<sup>39</sup>, l'intérêt pour le monde rural remonte aux années 1840 ; à cette époque les récits de voyage en province et les recueils de contes folkloriques commencent à fleurir. Surtout, en 1848, le suffrage universel masculin fait des ruraux la première force électorale en France. Parallèlement, en peinture, le naturalisme retranscrit la vie paysanne en montrant les fêtes, les coutumes et le travail quotidien. Cependant, il n'est jamais fait état des changements qui les affectent : pourtant, dès la fin des années 1870, de nombreux secteurs agricoles tendent à disparaître, bouleversant la vie des exploitants. De plus, même si la mécanisation, du fait de son coût, progresse lentement dans les campagnes (il est plus avantageux à l'époque d'embaucher des journaliers que d'investir dans des machines), de grands propriétaires terriens font l'achat de batteuses mécaniques ou de moissonneuses<sup>40</sup>. Loin de glorifier les progrès industriels agraires, les intellectuels encouragent les paysans à ne pas modifier leur méthode de travail, comme Élisée Reclus<sup>41</sup>, qui

39 Richard R. Brettel, Caroline R. Brettel, *Les peintres et le paysan au XIXe siècle*, Genève, Skira, p. ?

40 Sur l'évolution du monde agricole au XIXe siècle, consulter Ronald Hubscher, « Entre tradition et modernisation » dans *Paysages, paysans. L'art et la terre en Europe du Moyen-Age au XXe siècle*, Paris, BNF pp. 179-194.

41 Jacques Élisée Reclus (1830-1905) est un géographe et théoricien anarchiste français. Après des études de géographie, il parcourt le monde. En 1871, il prend part à la Commune et se fait arrêter. Banni pendant dix

les met en garde contre la mécanisation : « On vous prendra le champ et la récolte, on vous prendra vous-mêmes, on vous attachera à quelque machine de fer, fumante et stridente, et tout enveloppés de la fumée de charbon, vous aurez à balancer vos bras sur un levier dix ou douze mille fois par jour. C'est là ce qu'on appelle l'agriculture<sup>42</sup>. » Si le changement est refusé aux agriculteurs, c'est parce qu'ils incarnent les valeurs de la nation ; ainsi, certains penseurs « pénétrés de sentiments nationalistes, voyaient dans la culture paysanne la seule authentique, libre d'artifices -le fondement même de la civilisation nationale<sup>43</sup>. » Les paysans passent pour être particulièrement pieux et travailleurs et la famille et la patrie semblent être au cœur de leur préoccupation. Mais c'est avant tout leur amour supposé pour la terre, dont ils tirent aussi bien leur subsistance qu'une sorte de sagesse naturelle, qui fait le bonheur des peintres dans de nombreux tableaux. Aussi, les artistes aiment représenter des glaneuses, des groupes de moissonneurs dans des champs ou encore des semeurs solitaires. Rousseau souscrit à ces poncifs en croquant de multiples bergers et laboureurs ; néanmoins si la population rurale ne l'attire que par son travail, il ne donne pas de ce dernier l'image d'un labeur harassant. Les tâches qu'il croque ne sont pas en effet les plus fatigantes : il s'agit de traire une vache, de garder des oies ou de surveiller un troupeau de vaches ou de moutons. Loin de Millet, qui voit dans le paysan un homme condamné à peiner sa vie entière, le peintre ne suit pas pour autant la voie de Jules Breton qui idéalise ses sujets. Le réalisme de l'artiste emprunte davantage à Charles-Émile Jacque : son *Retour du troupeau* montre des moutons entrer d'eux-mêmes dans la bergerie sous la surveillance nonchalante du berger appuyé sur son bâton (ill. 36). De même, les pâtres de Rousseau gardent tranquillement le bétail, sans que rien ne vienne briser l'harmonie de l'homme avec la nature : du haut de son promontoire, le berger semble satisfait de sa condition (ill. 37).

Les métiers que l'artiste dessine sont des professions ancestrales ; le berger, le laboureur exécutent les mêmes gestes que leurs ancêtres, garantissant ainsi le respect de la tradition. Ils rappellent l'exemple du passé en évoquant l'Antiquité grecque et romaine. Pour mieux souligner cette intemporalité, Rousseau ne singularise pas ses paysans ; au contraire, il reprend l'habit typique rural, déjà employé par Jacque à la fin du XIXe siècle. Les hommes, quel que soit leur emploi, sont tous coiffés du même chapeau et portent la même veste, parfois

---

ans, il rejoint son frère en Suisse pour participer à la Fédération jurassienne avec Bakounine. Il s'installe par la suite en Belgique et enseigne à l'institut des Hautes Études de l'université nouvelle. En plus de participer à de nombreuses revues, il écrit une *Géographie universelle* (19 tomes) ainsi que *l'Homme et la Terre* (6 tomes) dans lesquels il analyse le rapport de l'homme avec son environnement.

42 Élisée Reclus, « À mon frère le paysan », *Publication des Temps nouveaux*, n° 11, 1899, p. 8.

43 Richard R. Brettel, Caroline R. Brettel, *Les peintres et le paysan au XIXe siècle*, Genève, Skira, p. 59.

doublée d'une pèlerine. Les bergers possèdent en outre un bâton pour guider les troupeaux. L'artiste fixe leur type dans cet unique portrait connu d'un rural qu'il décline ensuite dans toutes ses toiles (ill. 38). Pour le peintre, « le paysage français avec ses troupeaux, ses bergers, incarne l'idée d'éternité et d'identité<sup>44</sup>. » Rousseau profite également de ses séjours en Normandie pour approfondir un thème qui lui est cher : le lien entre l'homme et l'animal.

### b) Le lien entre l'homme et l'animal

Rousseau est en effet proche des peintres animaliers de la seconde moitié du XIXe siècle, comme Jacque mais aussi Troyon et Chaigneau. À ce dernier, il emprunte une de ses compositions : sur une colline animée de quelques roches, il place un berger accompagné de son chien et de ses moutons (ill. 39 et 40). Si l'artiste n'installe pas l'homme au milieu de la toile comme Chaigneau, il reprend la diagonale qui part d'un animal au premier plan pour arriver à l'élément humain. Comme Troyon, son attirance pour la peinture flamande du XVIIe siècle se ressent dans ses œuvres : les animaux, croqués et peints pour eux-mêmes, sont minutieusement étudiés et placés dans un paysage quiet où l'homme est parfois absent. Les reflets de l'eau plaisent également aux deux artistes ; leurs troupeaux traversent souvent des gués ou s'abreuvent à une mare. Enfin, ils préfèrent le calme des pâturages à l'animation des foires ; aucune agitation ne vient inquiéter le mouton qui broute ou troubler la vache qui rumine, pas plus que les maîtres qui se livrent à de douces occupations (ill. 41 et 42). La presse remarque vite la ressemblance entre les peintres : en 1911, lors de sa deuxième exposition personnelle à la galerie Georges Petit, un journaliste de *La Libre Parole* le qualifie de « Troyon moderne, plus poétique peut-être et plus lumineux<sup>45</sup> ».

Rousseau affectionne réellement les animaux comme en témoignent ses carnets : en Normandie, il consacre près de la moitié de ses pages à dessiner la basse-cour, les vaches, les moutons, les chevaux et les chiens. Si certaines contiennent de simples esquisses, d'autres s'apparentent à de véritables études ; les anatomies, le jeu de la lumière sur le pelage ou encore les attitudes sont soigneusement retranscrits (ill. 43). Il est intéressant de rappeler qu'à la même époque (1909-1911), l'artiste livre à *L'Acclimatation* des planches de chevaux et de chiens de concours (ill. 44). Au vu des illustrations d'autres dessinateurs, le peintre est conduit à respecter des règles de représentation ; tous de profil, ses sujets se tiennent devant un fond

---

44 Éric Vidal, « Les thèmes », *op.cit.*, p. 41.

45 *La Libre Parole*, « Petites expositions », *La Libre Parole*, 1911, archives de l'association Henri Rousseau.

blanc ou dans un décor réduit au minimum de manière à mettre en valeur la plastique. Si l'artiste porte autant d'intérêt à l'animal, c'est peut-être parce qu'il incarne le lien entre l'homme et la nature, une nature que l'homme a réussi à maîtriser au cours des siècles : c'est lui désormais qui protège et forme les troupeaux, veillant à ce que l'ordre ne cède jamais à l'anarchie.

En conclusion, « le monde paysan est une sorte de paradis perdu, lieu des racines, terre nourricière, image de l'ordre éternel, de la vie bucolique et archaïque<sup>46</sup> » dans lequel vient se réfugier l'artiste, fuyant la ville et la modernisation. La campagne apparaît alors comme une solution à la ville, source de vice et de corruption ; à l'image du cocher à la carne efflanquée (ill. 8), il oppose celle du paysan veillant amoureuxment sur son troupeau (ill. 37). Aucun signe de la modernité ne transparait dans ses dessins, aucune ligne électrique ne traverse les champs, aucune cheminée d'usine ne pollue les cieux toujours clairs de la Normandie. Mais cette région n'est pas le seul lieu que l'artiste considère comme préservé ; l'Orient, dès le début de sa carrière, le séduit par son éloignement de la modernité.

---

46 Éric Vidal, « Les thèmes », *op.cit.*, p. 41.

## II- LES DESSINS DES VOYAGES EN ORIENT

### A) L'orientalisme d'Henri Rousseau

#### **1- L'Orient vu comme une terre figée**

Depuis le Moyen-Âge, l'Orient fascine l'Occident<sup>47</sup>. Tantôt barbare, tantôt lascif, il ne cesse de changer de qualificatif suivant les modes et les époques. Mais un fait ne se modifie pas : ce qui intéresse l'Europe n'est pas tant la réalité de cette contrée que les représentations qu'elle peut s'en faire, car « le discours sur l'Orient n'a [...] pas l'Orient pour origine. Il existe d'abord pour permettre à l'Occident de produire un discours sur lui-même<sup>48</sup>. » Ainsi, le rapprochement de l'Afrique du Nord avec des âges révolus met en valeur l'Europe, civilisation plus « avancée », plus civilisée qu'un Orient forcément primitif. Plusieurs ères sont convoquées pour définir les colonies françaises ; la référence à l'époque biblique, bien que faite à certains moments par Rousseau, reste épisodique ; le peintre préfère se tourner vers deux autres sources : l'Antiquité et le Moyen-Âge.

#### a) L'Antiquité retrouvée et le souvenir des Croisades

Après avoir visité les musées et les églises de Belgique et de Hollande, Rousseau poursuit son voyage grâce à sa bourse d'étude. En 1901, il choisit de retourner à ses origines : l'Orient. Son choix, loin d'être anodin, souligne au contraire le rôle joué par ce lieu mythique en ce tout nouveau siècle : détrônant le séculaire voyage en Italie, l'expédition en Orient est préférée par bien des artistes qui se sentent plus inspirés par les plaines désertiques des Hauts-Plateaux ou les oasis verdoyantes tunisiennes que par les paysages de Rome et de l'Italie. Il faut dire que, depuis Delacroix et son excursion au Maroc en 1832, « Rome n'est plus dans Rome<sup>49</sup>. » : l'artiste véhicule ainsi l'idée que l'Afrique du Nord est plus antique que la Grèce et l'Italie. Et pour cause, le Maghreb serait peuplé d'indigènes sortis de quelques peintures classiques ;

---

47 Sur le regard que porte l'Occident sur l'Orient, lire l'ouvrage de référence d'Edward W. Said, *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, publié en 1978.

48 Ferial Ben Mahmoud, Nicolas Daniel, *Le voyage en Orient. 1850-1930, de l'âge d'or à l'avènement du tourisme*, Paris, éd. Place des Victoires, p. 6.

49 Eugène Delacroix, « Lettre à M. Jal, Tanger, 4 juin 1832 », *Delacroix. Le voyage au Maroc*, Paris, Institut du monde arabe, 1995, p. 105.

Delacroix observe dans les rues de Meknès « [qu'] un gredin qui raccommode une empeigne pour quelques sous, a l'habit et la tournure de Brutus ou de Caton d'Utique<sup>50</sup>. » Gautier, lui aussi, lors de son voyage en Algérie, fait le même constat que le peintre ; il note, non sans ironie, que, « pour un œil habitué aux laideurs de la civilisation, c'est un spectacle toujours attrayant que de voir des statues vivantes qui se promènent sans socle<sup>51</sup> ». L'assimilation à l'Antiquité s'explique en partie par le costume oriental : le burnous, long manteau en laine, souvent blanc, porté dans toute l'Afrique du Nord, rappelle la chlamyde ou l'himation dont s'enveloppaient les Grecs anciens. De plus, certaines activités, bien que répandues en Europe, apparaissent sous un autre jour lorsqu'elles se déroulent de l'autre côté de la Méditerranée. Louis Bertrand admire un jour en Algérie des travailleurs dans un champ : « Devant ces groupes de moissonneurs qui, d'un mouvement souple et gracieux cueillent pour ainsi dire leurs petits bouquets d'épis, j'ai l'illusion d'assister à une scène très antique. En tout cas, je m'imagine que ni leurs gestes, ni leurs costumes n'ont dû changer beaucoup depuis l'époque lointaine où, dans les champs de Cirta, les esclaves de Sallustre coupaient les blés numides pour leur maître latin<sup>52</sup>... »

Il n'est pas alors étonnant que, dès son premier voyage, Rousseau pose un regard sur l'Orient déjà chargé des visions des artistes qui l'ont précédé. Ainsi, le peintre voit en des bergers « des jouvenceaux de la Rome antique<sup>53</sup> », loue la beauté d'une jeune fille « au profil de médaille, grande, au corps admirable, [qui] portait avec un geste de Grecque une petite cruche sur la tête<sup>54</sup> », se promène dans des vergers qui le font songer au jardin des Hespérides et s'exclame à Tebourba devant la vie tranquille et agreste du village que « Virgile a dû voir quelque chose d'analogue dans son Latium quand il a chanté les joies de la vie champêtre<sup>55</sup>. » L'image du berger attique, gardant ses moutons sous un arbre, dans une plaine verte et riante, est donc transposée en Orient avec quelques modifications : le pâtre hâlé est souvent juché sur un cheval et le paysage arboré est remplacé par une plaine rocailleuse, à l'herbe rase. C'est le cas de [*Berger et troupeau de moutons*] de 1906 : une silhouette schématique conduit ses bêtes sur un sol pierreux (ill. 45). Les oliviers à gauche ainsi que les montagnes dans l'arrière-fond pourraient faire croire que la scène se déroule dans quelque coin escarpé de la Grèce si ce

50 Eugène Delacroix, « Lettre à Armand Bertin, Meknès, 2 avril 1832 », *ibid.*, p. 96.

51 Théophile Gautier, *Voyage pittoresque en Algérie*, Genève, Droz, 1973, p. 244.

52 Louis Bertrand, « Le Jardin de la mort » (1903) dans Franck Laurent, *Le voyage en Algérie. Anthologie de voyageurs français dans l'Algérie coloniale, 1830-1960*, Paris, Robert Laffont, 2008, p. 815.

53 Henri Rousseau, « Lettre à sa femme, Berkane, 12 avril 1920 » dans Alice Rousseau (dir.), *Henri Rousseau...*, *op. cit.*, p. 153.

54 Henri Rousseau, « Lettre à sa femme, Sfax, 15 avril 1901 », *ibid.*, p. 68.

55 Henri Rousseau, « Lettre à sa femme, Tébourba, 20 mai 1911 », *ibid.*, p. 132.

n'était la présence à droite d'un village arabe et de son minaret. Berger et cheptel se retrouvent très souvent dans les carnets de l'artiste, parfois côte à côte, parfois séparés car, plus que l'animal, c'est la figure du gardien qui intéresse Rousseau : aussi, il n'est pas rare de croiser au hasard des feuilles un jeune arabe à cheval, tenant un long bâton fin servant à guider le bétail (ill. 46).

La flore orientale présente quelques similitudes avec la région méditerranéenne, comme l'olivier qui attire l'attention du peintre dès son premier voyage. À Monastir, en 1901, il se promène dans une oliveraie : « Je passerais des heures dans les oliviers parmi tant de petits bruits vivants. On se sent seul et libre [...] De temps à autre s'élève le chant monotone d'un pâtre. » Éloigné de tous, l'artiste peut se croire revenu en des temps ancestraux, au milieu d'arbres qui doivent certainement évoquer pour lui des paysages attiques. Il est d'ailleurs révélateur que Rousseau ne fasse jamais d'études de palmiers, symbole pendant tout le XIXe siècle de l'orientalisme, mais qu'il représente abondamment des oliviers. Dans un dessin réalisé lors de son voyage de 1901, en Tunisie, il se livre à un véritable portrait d'un vieil arbre tortueux, aux racines puissantes (ill. 47).

L'histoire du Maghreb sert également de justification à la vision antiquisante des intellectuels. En effet, l'Empire romain a conquis certaines parties de l'Afrique du Nord dès le IIe siècle avant J-C avant de les diviser en huit provinces. Ce passé latin, loin d'être ignoré, est présent dans tous les esprits dès l'expédition bonapartienne de 1798, souvent comparée à la conquête romaine. Après la prise d'Alger, la référence latine se retrouve à travers l'image du colon bâtisseur, à qui l'État français, comme pour un ancien soldat romain, octroie en guise de solde des terrains. Rousseau, bien évidemment, ne peut qu'être sensible à cette noble comparaison (noble s'entend pour les Occidentaux, pas pour les indigènes qui restent toujours dominés), lui qui dans une conférence sur les grands artistes orientalistes cite Bertrand, le chantre de la Méditerranée latine. Selon la thèse de cet auteur, la civilisation méditerranéenne se résume à la civilisation romaine dont l'Europe du Sud est l'héritière. Succédant « naturellement » aux Romains, les Occidentaux ne font, en somme, que retrouver en Afrique leurs anciens pays : « lorsque les Français, les Espagnols et les Italiens s'y précipitèrent de nouveau au lendemain de 1830, ils purent avoir l'illusion de rentrer dans leur domaine abandonné et de reprendre leur bien<sup>56</sup>. » Plus que les indigènes, qui, selon lui, n'ont fait que détruire sans rien construire, ce qui enthousiasme Bertrand ce sont les ruines antiques, sorte

---

56 Louis Bertrand, « Le Jardin ... », *op. cit.*, p.813.

d'échos du passé, gardées en vie car « le milieu immuable [de l'Afrique du Nord] aide à la résurrection de la plus lointaine histoire<sup>57</sup>. »

Rousseau partage certains points de la vision de Bertrand, notamment sur le rapprochement de la colonisation française, synonyme de paix et de civilisation, avec la *pax romana*. Il souligne cette ressemblance dans une conférence sur « La France et les musulmans de l'Afrique du Nord » : « Comme les Romains, nous faisons succéder l'ordre à l'anarchie, et la misère faisait place à la prospérité<sup>58</sup>. » ; dans une autre conférence, il s'exclame : « *Mare nostrum*<sup>59</sup> ! » Lors de ses premiers voyages, le peintre visite les vestiges romains, se rendant dans des anciennes villes latines préservées, comme Lambèse. Peu de dessins leur sont dédiés cependant ; les deux uniques croquis conservés représentent l'arc de Zana et les [*Ruines du capitole de Timgad*] (ill. 48), anciennes cités latines en Algérie. L'artiste dessine les deux colonnes restantes du Capitole surmontant des escaliers envahis par la végétation. Des cavaliers arabes, reconnaissables à leur burnous, se dirigent en file indienne vers la gauche du dessin. La ligne d'horizon, très basse, permet au ciel d'occuper les deux tiers du croquis, pratique récurrente dans les toiles de Rousseau et qui donne une certaine emphase à la scène. Ce dessin dégage une impression de mélancolie, voire de nostalgie : les petites silhouettes des cavaliers, faisant contrepoint au vieux monument, semblent bien dérisoires dans l'immensité de la plaine. Elles rappellent le caractère éphémère de la vie mais aussi des civilisations qui passent sans laisser plus de trace que quelques ruines éparses dans le désert. Ces vestiges sont réemployés dans des toiles des années 1900 : ainsi les colonnes de Timgad se retrouvent dans *Le retour des fauconniers* de 1909 et, dans la toile *Peuple de pasteurs*, le peintre place une colonnade derrière les tentes d'un campement (ill. 49). Le péristyle évoque un glorieux passé, ressuscité pourtant par la présence des indigènes. Comme Bertrand, Rousseau donne à voir une Antiquité vivante qui ne s'admire pas seulement dans les restes de marbre mais également dans les traditions arabes. Le berger maghrébin trouve donc logiquement sa place auprès d'anciens bâtiments romains, lui qui par son immuabilité conserve intact les gestes d'une civilisation détruite.

Enfin, un dernier élément avive les fantasmes des artistes : le cavalier galopant fièrement dans les étendues immenses du Maghreb. Christine Peltre rappelle que « le cheval reste

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 836.

<sup>58</sup> Henri Rousseau, « La France et les musulmans de l'Afrique du Nord » dans Alice Rousseau (dir.), *Henri Rousseau...*, *op. cit.*, p. 326.

<sup>59</sup> Henri Rousseau, « En Afrique du Nord avec quelques-uns de nos peintres et littérateurs contemporains », *ibid.*, p. 305.

fortement associé à la vision de l'antique<sup>60</sup> » ; les spahis algériens ou les nomades berbères semblent, aux yeux des peintres, des cavaliers grecs, tout droit sortis des frises des Panathénées du Parthenon. Fromentin, lui, puise dans la mythologie pour comparer les cavaliers du Sahara à des « centaures ».

Néanmoins, si la référence à l'Antiquité est certainement présente dans les esprits, elle est souvent supplantée par une autre source historique : le Moyen-Âge. Dès 1832, Delacroix remarquait déjà : « Les chevaux partant comme le tonnerre. Donne une idée de la chevalerie. Renverse toutes nos idées modernes d'un guerrier<sup>61</sup>. » Si le peintre établit un parallèle avec la cavalerie militaire, c'est qu'au XIXe siècle le cheval est lié à l'armée ; en 1900, celle-ci possédait encore plus de 145 000 chevaux. Or, ces « guerriers » modernes ne soutiennent pas la comparaison avec leurs homologues Orientaux qui, par les attitudes, les costumes et les traditions, rappellent quelques seigneurs féodaux. En effet, certains intellectuels qui regrettent l'ordre renversé par la Révolution considèrent l'Orient comme la dernière terre où règne une stricte hiérarchie sociale : « En Orient, on croit aux puissances du sang, à la vertu des races ; on regarde l'aristocratie non seulement comme une nécessité sociale, mais comme une loi même de la nature. Personne ne songe, comme chez les peuples de l'Occident, à se mettre en révolte contre cette vérité<sup>62</sup>. » Rousseau, en tant que militant de l'Action Française, ne peut qu'être touché par ce respect des « lois de la nature ». Il admire donc la majesté des hommes drapés dans leurs burnous, affichant une sauvagerie cachée derrière une calme apparence qui n'a d'égale que celle de leur monture, harnachée richement, presque avec coquetterie.

Les chevaux, en effet, occupent une place particulière dans le bestiaire oriental du fait de leur origine légendaire : on raconte que « Quand Dieu voulut créer le cheval, Il dit au vent du Sud : Je vais faire sortir de toi une créature qui sera la gloire de Mes fidèles, la terreur de Mes ennemis, une beauté réservée à ceux qui M'obéissent<sup>63</sup>. » Si beaucoup d'artistes sont donc fascinés par l'impétuosité de ses coursiers (Delacroix rapporte dans une de ses lettres un affrontement de chevaux qui lui inspira *Chevaux arabes se battant dans une écurie*), tous cependant ne montrent pas la même facette de l'animal. Ainsi Chassériau dans un dessin aquarellé met l'accent sur l'harnachement fastueux du cheval (ill. 50), qui enchante souvent les

---

60 Christine Peltre, « De la Furûsiyya au « cheval enchanté »: le galop oriental » dans Roselyne de Ayala (dir.), *Le cheval dans l'art*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2008, p. 314.

61 Eugène Delacroix, *Souvenirs d'un voyage dans le Maroc*, Paris, Gallimard, 1999, p. 138.

62 Eugène Daumas (avec contribution de l'émir Abd-el-Kader), *Les chevaux du Sahara et Mœurs et coutumes de l'Algérie*, Paris, éd. Guides Equestres, 2001, p. 353.

63 Farouk Mardam-Bey, « L'origine légendaire du cheval arabe », *Chevaux et cavaliers arabes dans les arts d'Orient et d'Occident*, Paris, Institut du monde arabe, 2003, p. 23.

Occidentaux au point de collectionner ces différents objets (Rousseau reçoit un jour une selle, riche présent d'un caïd). Recherchant des bêtes de qualité, les peintres visitent les haras ; Testas, un artiste hollandais qui accompagne Gérôme en Égypte en 1868, consigne dans son journal leur incursion dans des écuries : « Ce matin nous sommes allés avec M. Clément, chez le prince Ali Pacha pour voir ses chevaux. [...] C'était un beau spectacle, tous des chevaux de pur sang arabe<sup>64</sup>. » Rousseau, grand amateur de ces animaux, fait la tournée des haras de chaque pays et déclare au début de son voyage en Tunisie de 1902 : « Mon but, cette fois, est le cheval arabe<sup>65</sup>. » L'artiste réalise aussi bien des études de jument au naturel, en train de paître (ill. 51) que des dessins de coursiers sellés, en train d'attendre leurs maîtres (ill. 52). Dans les deux cas, l'admiration du peintre envers cet animal transparait dans le soin qu'il met à transcrire son attitude, soit les oreilles dressées, le regard tourné vers l'objet de son attention, soit dans une posture plus passive, le regard morne.

Cette admiration se double parfois d'une humanisation de la part des artistes ; celle-ci trouve peut-être son origine dans les pratiques indigènes : Chassériau remarque que les Arabes enduisent de henné la crinière de leurs montures, à la manière des femmes qui l'appliquent sur leurs cheveux. Rousseau reprend cette assimilation de l'animal à la femme en déclarant : « Nos montures d'Europe ne peuvent donner l'idée de cette souplesse qui chatoie dans la lumière, de cette élégance féminine et ferme rappelant celle du félin<sup>66</sup>. » Ce rapport étroit entre l'animal et son maître concourt à renforcer l'analogie des Arabes aux chevaliers du Moyen-Âge, supposés chérir leur coursier comme un véritable compagnon. Cette accointance avec le cheval s'étend à d'autres animaux et apparaît comme une véritable preuve de la noblesse arabe ; le général Daumas, auteur d'un livre sur *Les chevaux du Sahara*, écrit que « S'il était besoin de démontrer combien les habitudes des gens du Sahara sont aristocratiques, combien leurs goûts sont des goûts de grands seigneurs, j'en donnerais encore une preuve [...] : c'est l'affection que l'on porte au lévrier<sup>67</sup>. » Il relève également que c'est un honneur pour un Arabe d'avoir des excréments de faucon sur son burnous. Ces deux animaux, le faucon et le lévrier (*sloughi* en arabe), sont particulièrement prisés des artistes car ils participent activement à une tradition ancestrale : la chasse.

Les Occidentaux ont maintes fois l'occasion en Orient d'assister ou même de participer à des

---

64 Willem De Famars Testas, « Journal de Testas », *Album de voyage. Des artistes en expédition au pays du Levant*, catalogue d'exposition à Tel-Aviv, Bayonne, Paris, 1993, p. 102.

65 Henri Rousseau, « Lettre à sa femme, Medjez-ek-Bab, octobre 1902 » dans Alice Rousseau (dir.), *Henri Rousseau...*, *op. cit.*, p. 96.

66 Henri Rousseau, « Lettre à sa femme, Sidi Tabet, 22 octobre 1902 », *ibid.*, p. 98.

67 Eugène Daumas ( avec contribution l'émir Abd-el-Kader), *Les chevaux du Sahara ...op. cit.*, p. 377.

chasses : Gérôme et ses compagnons vont traquer le gibier d'eau en Égypte, Rousseau part chasser les grives en Tunisie et peint de multiples chasses avec des faucons. Cet oiseau est particulièrement lié dans l'esprit des Européens au Moyen-Âge car il passe pour avoir été ramené en Occident par les Croisés. Les artistes multiplient donc les scènes de fauconniers, à l'image de Fromentin avec *Chasse au faucon en Algérie, la curée* (ill. 53). Le peintre ne montre pas ici l'agitation de la traque mais le calme et la retenue des chasseurs vêtus de splendides atours et montant des chevaux luxueusement caparaçonnés. Rousseau, lui, alterne les moments de galopades énergiques avec des sortes de portrait d'un chasseur isolé au premier plan. Curieusement, dans sa correspondance, il n'évoque jamais de scènes de fauconnerie. De même, les carnets comportent très peu de croquis de chasse, thème qui compose pourtant une part importante de sa production picturale orientale ; il est possible qu'il ait traité ce sujet presque exclusivement par des études sur panneaux de bois. Ces rares esquisses sont toutes des oeuvres préparatoires, comme [*Dessin préparatoire pour un fauconnier?*] (ill. 54). Au centre, un faucon se pose sur la tête d'un cavalier pendant que ses congénères volent dans un ciel immense. Deux autres cavaliers, dans le fond, se dirigent vers le premier. Ce dessin, qui met l'accent sur la noblesse arabe, n'est pas très éloigné d'un tableau comme *Le fauconnier*, qui reprend la même composition (un cavalier au centre), le même ciel bas mettant en valeur le buste du chasseur (ill. 55).

Les fauconniers de Rousseau diffèrent de ceux de Fromentin : il ne s'agit plus de jeune homme à la toilette soignée ou de vieux seigneurs mais de fringants cavaliers galopant tumultueusement dans les plaines (ill. 56). Cette ardeur répond à l'image d'un Orient vu comme cruel et passionné ; pour le peintre, le Maghreb ne se réduit pas à la version pittoresque et érotique qu'en ont donnée Gérôme et ses suiveurs : « On est loin du bazar et de l'orientalisme de gynécées<sup>68</sup> », remarque-t-il au Maroc. Dès son premier voyage, il pense que « les Orientalistes ont presque tous vu ce pays grandiose par le petit côté, par la note rose, violacée, avec l'œil d'une demoiselle<sup>69</sup>. » Lui, « il cherche avant tout à exprimer l'intemporalité et la magnificence de la vie arabe, le caractère chevaleresque de cette civilisation musulmane<sup>70</sup>. »

Un autre thème qui le passionne est d'ailleurs la fantasia, manifestation équestre où les cavaliers font parler la poudre en simulant une charge. Décrit aussi bien en peinture qu'en

---

68 Henri Rousseau, « Lettre à sa femme, Marrakech, 21 mars 1928 » dans Alice Rousseau (dir.), *Henri Rousseau...*, op. cit., p. 172.

69 Henri Rousseau, « Lettre à son père, Gafza, 24 avril 1901 », *ibid.*, p. 70.

70 Éric Vidal, « L'homme et le cheval » dans *Henri Rousseau. Peintre orientaliste*, op. cit., p. 48.

littérature, ce spectacle impressionne les Occidentaux par l'adresse des guerriers, les étoffes somptueuses qui claquent au vent et la fougue épique qui s'en dégage. Rousseau rapporte une description d'une fantasia donnée lors d'un mariage en Tunisie : « les montures sont caparaçonnées comme les haquenées du Moyen-Âge,[...] elles hénissent impatientes et grattent du sabot [...]. Tout à coup les cavaliers poussent un appel et s'élancent sur la lice, tournent, s'arrêtent brusquement, sautent, s'attaquent, trébuchent comme frappés à mort et se redressent orgueilleusement<sup>71</sup>. » Cependant, le peintre est assez critique envers cette représentation qui a comme défaut un excès de parade : « Le reproche à faire à ce genre d'exercice, c'est que les bêtes sont chargées de trop d'ornement qui cachent une partie de leurs formes et les alourdissent à l'œil ; de même les richesses vestimentaires des cavaliers leur enlèvent de leur noblesse simple et sévère<sup>72</sup>. » C'est peut-être pourquoi il peint plus de scènes de chasse que de fantasia ; dans ses carnets, comme les fauconniers, ces manifestations sont en effet rares. Un dessin conservé à Arles, au musée Réattu, montre des cavaliers dans une plaine, tenant des fusils, dont ils tirent des coups de feu qui provoquent ainsi des nuages de fumée (ill. 57). Les personnages placés au second plan et la composition en frise éloignent le spectateur de l'action, d'autant plus que le lieu et le temps de la chevauchée ne peuvent absolument pas être déduits par l'observation du dessin. Certes, les burnous des cavaliers situent la scène en Orient mais dans quelle région ? Et cette fantasia, pratique attestée dès le XVIème siècle, ne pourrait-elle pas s'être déroulée dans des temps lointains ? L'accent est donc mis sur le moment fugitif et pourtant atemporel de la cavalcade ; le regard n'est pas arrêté par des détails vestimentaires ou des équipements équestres, il suit le mouvement vers la droite, emporté par la charge énergétique des cavaliers.

Dans un autre dessin, Rousseau choisit une vue frontale pour représenter des hommes brandissant des armes sur des montures caracolantes (ill. 58). La sensation de fougue est ici donnée par les traits de crayon qui mêlent dans une confusion voulue hommes et animaux. Les sabots ne sont pas dessinés, comme s'ils étaient cachés par la poussière soulevée par le piétinement. L'œil balaie le croquis, de bas en haut, porté par le format vertical vers la tête du cheval au centre, puis, arrive grâce aux bras tendus des hommes, jusqu'aux fusils, simples lignes droites qui semblent presque se fondre dans le ciel. L'approche du peintre en ce qui concerne les fantasias est assez unique : en effet, si les deux types de représentations (vue

---

71 Henri Rousseau, « Lettre à sa femme, La Sbikla, 7 novembre 1902 », dans Alice Rousseau (dir.), *Henri Rousseau...*, *op. cit.*, p. 100.

72 *Ibid.*, p. 100.

frontale, composition en frise) se retrouvent couramment, l'absence totale de décors ainsi que le refus d'exploitation des ornements ne sont pas des pratiques courantes chez les Orientalistes.

Delacroix, dans une de ses aquarelles pour le comte de Mornay, peint des chevaux en pleine course, supportant des hommes qui tirent des coups de feu devant les murailles de Meknès (ill. 59). Au fond, à droite, d'autres cavaliers observent le spectacle. Les enceintes de la ville servent à fixer la scène dans un lieu précis ; quant aux spectateurs, ils soulignent l'aspect divertissant de la fantasia : avant de se transformer en numéro pour les touristes au XXe siècle, la fantasia est une tradition festive orientale. Rousseau, en gommant ce public, refuse de montrer sa mise en scène : de charge fictive, il la transforme en « vraie » bataille. La nostalgie qui se dégage de ses dessins, comme de ses peintures, vient du décalage entre ce qu'il donne à voir (des guerriers victorieux ou chargeant un ennemi invisible) et ce qu'il en est (une représentation « théâtrale »). Georges Washington<sup>73</sup> se situe dans la même optique que lui puisqu'il montre une *Fantasia* (ill. 60) proche de *Cavaliers avec fusils-Fantasia (esquisse)*. Ces cavaliers exultant ressemblent à des combattants venant de remporter une victoire ; comme chez Rousseau, ce qui compte ici ce n'est pas l'apparat des vêtements et des montures mais la puissance belliqueuse soulignée par des lignes droites et des diagonales. Par ailleurs, les Arabes eux-mêmes regrettent le temps des querelles entre tribus, auxquelles les Occidentaux mettent fin, les privant ainsi des « plaisirs » militaires. Isabelle Eberhardt<sup>74</sup> assiste un jour à la capture de criminels par des spahis ; elle remarque leur plaisir à pouvoir, pour un instant, se retrouver dans la peau des guerriers d'antan : « ils [les spahis] sont heureux, les nomades habillés en soldats, de galoper, de crier, de poursuivre, avec l'illusion de la guerre, ces hommes armés<sup>75</sup>. »

Cette nostalgie est également liée au souvenir des Croisades, soigneusement entretenu, comme en témoigne la publication entre 1817 et 1822 de *l'Histoire des Croisades* de Michaud. Près de soixante ans plus tard, elle est rééditée avec une centaine d'illustrations de Doré.

---

73 Georges Washington (1827-1901) naît à Marseilles. Après avoir été l'élève de François-Edouard Picot, il expose presque exclusivement au Salon des vues d'Algérie et du Maroc, pays dans lesquels il a l'occasion de voyager. À travers ses groupes de cavaliers et ses fantasias, il présente une vie rurale et nomade, proche de celle peinte par Fromentin.

74 Isabelle Eberhardt (1877-1904) naît en Suisse d'une mère russe et d'un père arménien musulman. Elle même se convertit à l'islam en 1897 ; installée à Batna en Algérie en 1889, la jeune femme lutte contre le pouvoir colonial. En 1901, elle épouse Slimane Ehnni et devient française. Collaboratrice au journal arabophile *Akhbar*, elle est envoyée comme reporter près de la frontière marocaine. Déguisée en homme, elle vit parmi les spahis. Eberhardt meurt en 1904, noyée par une crue à Aïn-Sefra.

75 Isabelle Eberhardt, *Notes de route : Maroc, Algérie, Tunisie*, Paris, Actes Sud, 1998, p. 211.

L'artiste montre alors un Orient cruel, dominé par des passions dangereuses en opposition à des Croisés guidés par leur foi. Les Arabes s'apparentent à des ennemis, dangereux certes et qu'il faut vaincre, mais qui ne sont pas dénués de bravoure et de courage. La comparaison avec le temps présent se révèle douloureuse ; assurément le décor semble inchangé ; les villes, cernées par des murailles crénelées, sont inévitablement comparées à des châteaux forts. Ainsi, devant Monastir, ville côtière du Sahel tunisien, Rousseau s'exclame : « On se croirait dans une de ces citadelles sarrasines que célèbrent nos vieilles Chansons de Gestes<sup>76</sup>. » Cependant, les Arabes, en passant du titre d'ennemi à celui de colonisé, semblent perdre une part de leur aura. Dès lors, les hommes montés sur de fiers chevaux à la jambe gracieusement relevée et défilant à l'ombre des remparts, paraissent désœuvrés, privés qu'ils sont de guerres et de combats (ill. 61). Chaque cavalier possède une noblesse digne d'un seigneur, le buste droit, tenant fièrement un étendard ou une arme (ill. 62) mais, au lieu de rentrer en conquérants dans une ville, à l'instar de *L'entrée de Mehmet II dans Constantinople* de Benjamin-Constant (ill. 63), c'est par la porte d'une cité colonisée qu'ils sont obligés de passer (ill. 64). Une filiation entre les premiers affrontements du XIIe siècle et les conquêtes victorieuses du XIXe et XXe siècles est créée : le musée des Colonies, construit pour l'exposition coloniale de 1931, fait en effet remonter le début de l'histoire de la colonisation aux Croisades. De ce paradoxe, qui fait de l'autochtone un objet à la fois d'admiration et de mépris, naît une mélancolie propre à Rousseau, attristé de voir des traditions se perdre mais fier de dominer cet héritage antique et moyenâgeux. Ce paradoxe lui est-il spécifique ou fait-il partie d'une vision coloniale partagée par ses confrères contemporains ?

#### b) Une vision coloniale ?

Au début du XXe siècle, l'Orient continue d'attirer des centaines d'artistes qui cherchent toujours à en livrer une vision nouvelle. Les raisons de leur venue sont diverses : elles peuvent naître d'une occasion, comme dans le cas de Dinet qui se laisse entraîner par le frère d'un ami dans le désert algérien, à la recherche d'un coléoptère. Majorelle, lui, certainement pour des raisons de santé, part d'abord en Égypte avant d'être séduit par le Maroc. Mais la plupart des peintres choisissent de partir au Maghreb, outre pour suivre la trace de leurs illustres prédécesseurs, Delacroix, Decamps, Fromentin et Guillaumet..., pour vivre l'expérience de la

---

<sup>76</sup> Henri Rousseau, « Lettre à son père, Monastir, 9 mars 1901 », dans Alice Rousseau (dir.), *Henri Rousseau...*, *op. cit.*, p. 65.

lumière et de la couleur. Rousseau est un cas à part ; né en Égypte, il témoigne d'un attachement viscéral à ces terres, faite de bruits, d'odeurs, de sons. De retour en France, son père continue de s'intéresser à la conquête de l'Afrique ; celui-ci lit avec passion des ouvrages de Camille Rousset sur l'Algérie, la *Géographie universelle* d'Élisée Reclus ainsi que des récits de voyage comme ceux de Livingstone, de Stanley et de Savorgnan de Brazza. Il n'est donc pas étonnant que l'artiste se soit très vite tourné vers l'Orient.

Avant même d'y retourner, Rousseau possède donc quelques connaissances, dues à son histoire familiale et artistique. Formé par Gérôme, Rousseau ne peut manquer en effet de connaître des œuvres orientalistes, picturales ou littéraires. C'est ainsi qu'en Tunisie, il a la sensation de retrouver des paysages connus : « Nous sommes rentrés à la Marsa à la lune levée, devant le décor tant décrit par Flaubert et qui charmait Salammbô<sup>77</sup>. » Dans d'autres lettres, il cite Gautier ou Fromentin, habitudes communes à d'autres artistes. Delacroix, par exemple, avant de visiter le Maroc, consulte des ouvrages : « Les descriptions que je me lisais me présentaient bien quelques singularités etc mais ne détruisaient pas l'idée que j'allais voir des Turcs<sup>78</sup>. » La démarche de ces artistes révèle l'importance de la culture orientaliste : romans, ouvrages scientifiques, tableaux donnent à voir ce qu'est l'Orient et le définissent. Rousseau lui-même présente en 1925 une conférence sur l'Afrique du Nord ou plutôt sur la description qu'en font les artistes : « En la compagnie de quelques-uns de ces peintres et écrivains, circulons à travers ce nord de l'Afrique. Nous leur demanderons leurs impressions. Ils nous apprendront à goûter<sup>79</sup>. » Dès lors, toute expérience personnelle ne peut qu'engendrer des comparaisons entre la réalité (toujours observée cependant à travers un filtre) et le savoir intellectuel de l'époque. Lorsque des différences existent entre les deux, le voyageur a la possibilité de se référer à sa culture ou bien d'essayer de se construire sa propre vision. Lorsque l'auteur de la *Noce Juive au Maroc* débarque à Alger, il remarque aussitôt que les indigènes, loin de porter des costumes bariolés de quelque turquerie, sont vêtus de pièce de laine blanche. L'artiste recourt donc à une autre référence, l'Antiquité, qui lui sert de point d'appui pour expliquer et comprendre ce qu'il voit. Parfois cependant, l'expérience a raison de la théorie ; ainsi Rousseau se désole : « Les choses que je rêvais, je ne les retrouve pas. Ai-je par hasard commis la grande erreur de me construire par l'imagination des châteaux en

---

77 Henri Rousseau, « Lettre à sa femme, Tunis, 13 mai », dans Alice Rousseau (dir.), *Henri Rousseau...*, op. cit., p. 131.

78 Eugène Delacroix, *Souvenirs...*, op. cit., p. 89.

79 Henri Rousseau, « En Afrique du Nord... », dans Alice Rousseau (dir.), *Henri Rousseau...*, op. cit., p. 305.

Espagne qui s'écrouleraient à la réalité<sup>80</sup> ? » Le seul espace de liberté se situe donc dans cette confrontation, seule capable de faire naître un nouveau regard car « c'est bien la rencontre de l'autre et de soi qu'il faut entendre par orientalisme<sup>81</sup> ».

Cet espace apparaît fréquemment comme une sorte de théâtre, un lieu où l'Orient s'offre au regard de l'Occidental. Gautier, lors de la visite d'un souk, est frappé par l'arrangement des échoppes : « On dirait que ces boutiques ont été arrangées à souhait pour le plaisir des peintres ; la muraille rugueuse [...] ressemble à ces fonds maçonnés à la truelle qu'affectionne Decamps, et font comme un cadre blanc au tableau<sup>82</sup>. » Le Maghreb se réduirait-il à une simple fonction muséale pour visiteurs européens en mal d'exotisme ? À en croire Bertrand<sup>83</sup>, c'est une de ses principales raisons d'être : « ce pays conquis, où ils [les Arabes] n'ont jamais fait que camper, est pour le touriste d'aujourd'hui comme un vaste musée, où tout est demeuré intact<sup>84</sup>. » Rousseau partage en partie ces sentiments : il réagit en artiste, pour lui, l'Orient est un vaste réservoir de sujets, comme le suggère cette anecdote ; en visite chez des indigènes pauvres, il les regarde non pas comme des personnes mais comme des modèles potentiels, hélas bien trop disgracieux pour qu'il puisse les faire poser : « L'aumônier militaire de Gafsa m'a conduit chez les pauvres gens : misère et saleté, fièvres, maladie héréditaires ; c'est à peine si l'on rencontre un profil de caractère ou une face rappelant le sphinx ; les femmes ont des airs de chiens sauvages<sup>85</sup>. »

Dans ses dessins, Rousseau ne s'intéresse pas à la psychologie des individus : il ne s'appuie pas sur l'étude des physionomies, il préfère miser sur la composition. Il n'y a qu'à se rappeler ses croquis de fantasia pour s'en convaincre (ill. 58) : la fougue, la noblesse arabes sont rendues par des lignes droites, des traits enchevêtrés, un élan vertical et non par la mise en valeur du visage farouche des guerriers. Au contraire, l'artiste trace rapidement quelques traits pour indiquer l'emplacement des yeux et de la bouche sans qu'il soit possible de distinguer une expression. C'est pourquoi les portraits se révèlent rares au fil des carnets et datent le plus souvent d'avant 1920. En effet, lors de ses premiers contacts avec l'Orient, le peintre ressent la

---

80 Henri Rousseau, « Lettre à sa femme, Fès, 20 avril 1920 », *ibid.*, p. 155.

81 Christine Peltre, *Dictionnaire culturel de l'orientalisme*, Paris, Hazan, 2003, p. 5.

82 Théophile Gautier, *Voyage...*, *op. cit.*, p. 204.

83 Louis Bertrand (1866-1941) est un romancier français. Agrégé de lettres classiques, il enseigne à Alger de 1891 à 1900. Revenu en France, il se consacre à l'écriture et publie plusieurs romans et essais sur les colonies, comme *Le Sang des races*, *La Cina* et *Pépète et Balthazar* dans lesquels il véhicule le mythe d'une Algérie latine. Il est reçu à l'Académie en 1925.

84 Louis Bertrand, « Le Jardin... », *op. cit.*, p. 811.

85 Henri Rousseau, « Lettre à son père, Gafsa, 27 avril 1901 », dans Alice Rousseau (dir.), *Henri Rousseau...*, *op. cit.*, p. 71.

nécessité de peindre des Arabes, certainement pour se familiariser avec le type oriental (ill. 65). Mais, avec le temps, l'individualité s'efface : sous le *cheich* ou la capuche du burnous, un ovale vide remplace le visage aux traits distincts (ill. 66). Seule compte, alors, la masse du corps enveloppée dans le burnous, tellement simplifiée qu'elle frise la caricature. Comme à l'époque, où, plus jeune, il s'adonnait avec passion à ce dernier mode de représentation, la schématisation lui permet de faire ressortir l'essentiel, l'archétype de ses sujets. Rousseau ne dessine pas des Arabes mais l'Arabe, en tant que représentant d'une collectivité et de ses traditions : dans ses croquis, il n'y a pas de femmes, rarement des enfants, peu de vieillards et jamais d'infirmités mais presque uniquement des hommes qui semblent avoir tous le même âge et être issus des mêmes milieux sociaux. L'Arabe chez Rousseau tient d'une représentation, symbolisant toute une culture, toute une région du monde : en ce sens l'Orient se donne en spectacle pour l'Occident, dans les valeurs d'immuabilité et d'éternité qu'il met en scène.

Selon Édward W. Said, le terme générique d'Arabe (qui trouve un équivalent pictural chez l'artiste), « donne une cohérence collective, de telle sorte qu'elle efface toute trace d'Arabe individuel ayant une histoire personnelle qu'on peut (*sic*) raconter<sup>86</sup> ». Chez le peintre, si la personnalité se noie dans le collectif, c'est pour mieux mettre en valeur l'intemporalité de la communauté : peu importe les individus, seul compte la tradition. Mais celle-ci ne se manifeste pas dans des scènes de genre même quand elle semble se montrer à travers des gestes triviaux. L'exemple du marché est significatif : pratique traditionnelle il est généralement pour les peintres l'occasion de mettre en avant divers poncifs. Majorelle peint ainsi deux aspects différents du marché ; dans *Le Souk des tapis*, des femmes choisissent de lourdes étoffes, aux motifs chargés (ill. 67). Le peintre se plaît ici à jouer entre les contrastes des douces formes courbes des femmes et les rayures verticales des tapis ; de la scène, vivement colorée, se dégage une impression de foule et de brouhaha. Dans les années 1940, évoluant vers un style parfois plus naturaliste, Majorelle peint *Souq el Khémis* (ill. 68) ; deux femmes voilées examinent un lourd tapis dans un marché en plein air. L'artiste met l'accent sur le côté social du marché, lieu qui réunit plusieurs tribus venant de tous les coins de la région. Le peintre livre sur le même thème une peinture décorative ainsi qu'un tableau mettant en avant le côté humain de cette manifestation. Rousseau, lui, lorsqu'il dessine un marché, sort de ces représentations traditionnelles : dans [*La halte du convoi et coin de marché*], un homme, assis près de ses chèvres, attend des acheteurs ; à droite, des chevaux sellés patientent

---

86 Édward W. Said, *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 2005, p. 262.

devant des cavaliers qui arrivent ou repartent de la foire (ill. 69). La scène n'est pas pour lui l'occasion d'un jeu de forme ni même d'une observation des mœurs arabes ; ce qui l'intéresse, c'est le côté ancestral du marché perpétué par des générations successives. Dès lors, le peintre ne cherche pas à fixer un moment précis de cette tradition mais tente d'en donner un aperçu atemporel, qui, en ne s'attachant pas à un instant, permet d'évoquer le passé, de montrer le présent et d'imaginer le futur.

Pour ce faire, Rousseau fige les personnages de ses dessins : les indigènes sont rarement représentés en pleine action, c'est-à-dire dans l'instant ; généralement, ils paraissent attendre, sans qu'il soit possible de savoir ce qu'ils vont faire. De plus, l'artiste ne rapporte qu'un certain type de scènes : très peu de feuillets échappent aux catégories des cavaliers, des hommes marchant ou arrêtés, des coins de foire, des gens assis près de portes, des paysages, des chevaux et des têtes d'Arabes plus ou moins détaillées. Ainsi, l'Orient de l'artiste est un Orient figé à la fois par un flou temporel mais également par la répétition constante de certains motifs qui ne changent jamais.

Cette vision relève-t-elle de la pensée coloniale ou de la pensée orientaliste ? Beaucoup d'artistes présentent le Maghreb comme une région immuable, dans laquelle aucun changement majeur ne survient. Loti, accompagnant un ambassadeur au Maroc en 1889, indique que Fès se situe « au fond de ce pays immobile et fermé où la vie demeure la même aujourd'hui qu'il y a 1000 ans<sup>87</sup>. » Certes, le Maroc à cette époque apparaît encore comme une région mystérieuse du fait de sa relative fermeture aux Occidentaux mais cette pensée reste néanmoins valable pour tous les pays colonisés de l'Afrique du Nord et de l'Orient. Loti toujours, en visitant à Constantinople le Vieux Sérail, a l'impression de remonter le temps : « sitôt que l'enceinte est franchie, la mélancolie délicieuse des choses intérieures nous est révélée, le passé mort nous prend à lui et nous enveloppe de son suaire<sup>88</sup>. » Tout se passe comme si les artistes pensent que le « monde oriental est un monde qui ignore le changement et existe de toute éternité avec ses coutumes et ses rituels intemporels, un monde épargné par les processus historiques qui, à la même époque, « accablaient » ou « ouvraient » au progrès les sociétés occidentales<sup>89</sup>. »

Picturalement, cette pensée se traduit par la reprise constante de certains sujets, comme par exemple celui des chevaux à la fontaine. Rousseau dessine ainsi un abreuvoir à Berkane : des

---

87 Pierre Loti, « Au Maroc », *Voyages (1872-1913)*, Paris, Robert Laffont, 1991, p. 173.

88 Pierre Loti, « Constantinople en 1890 », *ibid.*, p. 332.

89 Linda Nochlin, *Les politiques de la vision, art, société et politique au XIXe siècle*, Paris, éd. Jacqueline Chambon, 1995, p. 66.

hommes et des chevaux entourent un puits où s'abreuvent les montures (ill. 70). Bien avant que l'artiste ne s'y confronte, ce thème a fait l'objet de nombreuses productions. En 1851, après son voyage en Algérie, Chassériau peint des *Arabes faisant boire leurs chevaux* : deux cavaliers vus de profil patientent pendant que leur monture se désaltèrent à l'abreuvoir (ill. 71). Huguet<sup>90</sup> reprend ce thème quelques années plus tard avec *Cavaliers arabes près de l'abreuvoir* ; dans une veine plus naturaliste que son prédécesseur, le peintre montre une paisible scène quotidienne : un cavalier attend son tour pour aller à la fontaine tandis qu'un autre fait boire son cheval (ill. 72). Des hommes sont groupés autour du puits et, plus loin, un autre s'affaire près de son coursier. Doigneau<sup>91</sup>, un ami de Rousseau, représente un *Cavalier devant la fontaine Néjarine* à Fès (ill. 73). Vu de trois-quarts dos, le cheval s'apprête peut-être à boire dans cette fontaine aux mosaïques colorées. Chaque artiste intègre à ce motif ses préoccupations ; Rousseau s'intéresse ici à un moment de la vie de ses cavaliers qu'il représente souvent ; la halte au point d'eau, étape nécessaire où les hommes comme les bêtes se détendent. Chassériau, en insistant sur le costume des cavaliers et sur la robe chatoyante des chevaux, insuffle de la noblesse dans cette action pourtant fort simple. Pour Huguet, c'est l'occasion de présenter une des habitudes du peuple arabe en restituant l'environnement de la fontaine et les poses naturelles des cavaliers. Enfin, Doigneau voit dans ce sujet la possibilité de livrer un tableau décoratif, centré sur les couleurs éclatantes de la fontaine. Mais, au delà des différences stylistiques et des buts divergents poursuivis par leurs auteurs, ces toiles nourrissent le discours orientaliste par ce qu'elles donnent à voir : rien de fondamental n'a changé entre le cavalier peint au milieu du XIXe et celui peint au XXe siècle, les habitudes des Orientaux sont toujours les mêmes, quels que soient l'époque et le lieu.

Lorsque le changement survient malgré tout, il n'apparaît pas comme le fait des Orientaux mais comme celui des Occidentaux, peut-être parce que « la possibilité même du développement, de la transformation, du mouvement humain -dans le sens le plus profond du terme- est refusée à l'Orient et à l'Oriental<sup>92</sup>. » Toute transformation est alors perçue négativement par les artistes, même quand, comme Rousseau, ils soutiennent l'effort colonial :

---

90 Victor Huguet (1835-1902) étudie d'abord à Marseille avec le peintre Émile Loubon avant de rencontrer Fromentin et d'en devenir le disciple. Parti en Égypte en 1853, il se spécialise dans des toiles de campements, de chasse aux faucons et de cavaliers à la fontaine. Il expose au Salon des artistes français puis rejoint la Société des peintres orientalistes français.

91 Édouard Doigneau (1865-1954) est un ami de Rousseau. Abandonnant sa carrière de militaire, il se forme auprès de Jules Lefebvre. Véritable peintre voyageur, il peint aussi bien des vues du Maroc et de l'Algérie dans lesquels il se rend, que des marines en Bretagne et des gardians en Camargue. Comme son ami, il fait partie de la Société des peintres orientalistes français et de celle des aquarellistes.

92 Édouard W. Said, *L'orientalisme...*, op. cit., p. 238.

« c'est en artiste que je souffre de cette sorte d'uniformité des aspects extérieurs que notre civilisation impose inéluctablement<sup>93</sup>. »

Le reproche le plus courant concerne l'architecture, généralement méprisée par l'administration coloniale sauf au Maroc, grâce à l'action de Lyautey. Dès 1832, donc peu de temps après l'installation des colons en ville, Delacroix s'insurge contre le traitement réservé aux bâtiments : « Cependant il était réservé aux Européens de détruire à Alger et comme à plaisir tout ce qu'il a été possible de la distribution et de l'ornement des maisons mauresques<sup>94</sup>. » Il est courant également de voir l'Orient comme une terre vierge de toute dépravation morale corrompue bientôt par l'Occident : Eberhardt se désole « en songeant avec tristesse que, sans doute dans quelques années, le lucre féroce, la bêtise et l'alcool qui ont pollué Biskra viendraient détruire le charme encore intact de ce vieux repaire saharien [l'oasis de Figuig]<sup>95</sup>. » Si ces pays sont vus comme innocents, c'est parce qu'ils apparaissent comme primitifs, bloqués à un stade moins développé que l'Europe. Cette vision se justifie en partie par le faible taux d'industrialisation (critère utilisé par les Occidentaux comme jauge de l'avancement d'un pays) mais aussi par le rapprochement avec l'Antiquité et le Moyen-Âge. Par conséquent, le Maghreb semble être une sorte de paradis perdu qui conserve la trace d'anciennes civilisations et qu'il convient de sauvegarder contre les transformations occidentales : il est nécessaire que l'Orient reste oriental pour que les Européens puissent continuer à rêver.

Paradoxalement, si tous les intellectuels regrettent les bouleversements que l'Occident impose à l'Orient, presque aucun ne remet en question ses propres actions. La faute est rejetée sur les touristes, véritable fléau, à en croire Loti : « Tous ces désœuvrés de boulevard que l'Express-Orient y jette maintenant en foule, je leur en veux de s'y promener, comme à des intrus profanant mon cher domaine sans y apporter l'admiration ni le respect que le vieux Stamboul commande encore<sup>96</sup>. » Les artistes méprisent donc les simples visiteurs qui, d'après eux, ne peuvent pas comprendre et aimer réellement ces pays. Venus uniquement pour « faire » l'Orient, ils passent souvent à côté d'expériences capitales, comme le remarque ironiquement Gide : « Je ne sais pas où vont les touristes ; je pense que les guides attitrés leur préparent une Afrique de rebut [...] car je n'en rencontrai jamais un seul près d'une chose

---

93 Henri Rousseau, « Lettre à sa femme, Casablanca, 29 mai » dans Alice Rousseau (dir.), *Henri Rousseau...*, *op. cit.*, p. 197.

94 Eugène Delacroix, *Souvenirs...*, *op. cit.*, p. 109.

95 Isabelle Eberhardt, *Notes de route...*, *op. cit.*, p. 129.

96 Pierre Loti, « Constantinople... », *op. cit.*, p. 317.

intéressante<sup>97</sup> ». Malgré tout, les voyageurs ne présentent pas que des inconvénients : ils sont également une manne financière pour les artistes. Car, au début du XXe siècle, le tourisme commence à devenir une affaire lucrative : « l'Algérie devient un pays de tourisme, les paquebots de luxe firent escale dans les ports, et une aristocratie du commerce et de l'agriculture se constitua dans les villes [...]. Beaucoup de passagers, séduits par le charme de la cité berberesque (*sic*), tenaient à en conserver le souvenir coloré<sup>98</sup>. » En outre, il convient de satisfaire en France la demande d'une clientèle bourgeoise, goûteuse de sujets exotiques. Or, pour lui plaire, l'artiste doit se plier à ses attentes : il est ainsi tacitement admis que, malgré l'affluence toujours croissante de la présence occidentale, l'Orientalisme pictural « pratique l'exclusion du sujet européen avec la précision du scalpel<sup>99</sup>. » De même, les changements apportés par la colonisation ne sont jamais montrés : les omnibus, les trains, les hôtels, les guides, les bâtiments administratifs et bien sûr les touristes ne correspondent pas à l'image d'un Orient vu comme primitif. C'est pourquoi parmi la foule qui se presse devant *La Porte de Meknès* de Bouchor, aucun costume noir disgracieux ne vient jurer sur les couleurs vives des burnous (ill. 74). Dans les dessins de Rousseau, il n'est pas plus fait étalage des apports de l'Occident : jamais le peintre ne croque un autre voyageur, l'endroit où il réside et les voitures qui le transportent.

Une autre condition pour plaire au grand public est le recours à la scène de genre souvent mêlée au genre du paysage, types de tableaux qui, depuis les impressionnistes, supplantent la peinture d'histoire. Succèdent donc aux escarmouches et aux autres prises de villes, des Arabes assoupis dans les rues d'El-Aghouat, des odalisques languissantes dans des harems, et des fileuses travaillant dans des pièces à demi-ajourées. Dans la première moitié du XXe siècle, au côté d'artistes qui poursuivent les recherches ethnographiques instituées par Gérôme, une nouvelle génération de peintres tente de donner un autre aperçu de l'Orient. Dinet et Majorelle<sup>100</sup> en sont les meilleurs représentants, chacun cependant empruntant une voie différente. Dinet, l'artiste le plus proche peut-être des musulmans (il s'installe définitivement à Bou-Saâda, en Algérie en 1904 et se convertit à l'islam), tente de donner une vision plus intime des communautés arabes. Il représente souvent les jeux des enfants, leurs baignades dans l'oued, la complicité inter-générationnelle mais aussi les douleurs quotidiennes

97 André Gide, « Feuilles de route » (1897) dans Franck Laurent, *Le voyage en Algérie...*, *op. cit.*, p. 717.

98 Robert Randau, « La jeune peinture algérienne », *Revue Algéria*, septembre 1934, cité par Marion Vidal-Bué, *Alger et ses peintres 1830-1960*, Paris, éditions Paris-Méditerranée, 2000, p. 36.

99 Christine Peltre, « L'au-delà du cadre » dans *De Delacroix à Renoir...*, *op. cit.*, p. 24.

100 Sur Dinet et Majorelle, lire François Pouillon, *Les deux vies d'Étienne Dinet, peintre en Islam : l'Algérie et l'héritage colonial* et le catalogue de l'exposition de Nancy *Jacques Majorelle, 1886-1962*.

ou encore la piété lors de la prière (ill. 75). Majorelle, lui, part dans l'Atlas marocain, à la rencontre des casbahs berbères ; au contact de la lumière intense de ce pays, il renouvelle son art en introduisant dans sa peinture de l'or et de l'argent. Les préoccupations de ces artistes relèvent donc du pittoresque et de la question de sa représentation.

Rousseau se distingue radicalement de ses confrères en recourant à la comparaison avec l'Antiquité et le Moyen-Âge, qui le sauve alors de toute tentation anecdotique. Il suit en cela les conseils de Fromentin qui mettait en garde les artistes contre les splendeurs de l'Orient : « Il est exceptionnel, et l'histoire atteste que rien de beau ni de durable n'a été fait avec des exceptions<sup>101</sup>. » Il s'agit par conséquent pour le peintre de réussir à capter la vie orientale sans tomber dans le piège de l'exotisme. Le parallèle avec des époques révolues tirent donc les aspects de la vie quotidienne vers de plus hautes sphères que la triviale scène de genre : chaque geste que Rousseau enregistre est le reflet d'un même geste, mille fois exécuté depuis de nombreuses générations. Une autre source lui permet d'éviter le pittoresque : le classicisme. L'artiste remarque, au Maroc, « [qu'] en fin de compte, sous cette lumière, dans ces espaces, jamais rien de heurté, tout est harmonie et simplicité<sup>102</sup>. » Cette conception lui fait fuir tout ce qui attire les peintres comme Dinet, « amoureux d'éclat et de pittoresque », qui s'arrêtent « devant les truculences, le chatoiement des objets au soleil<sup>103</sup> » et qui se laissent fatalement dominer par leur sujet. Le peintre tente cependant « d'adapter cette culture classique à l'Orient. Les lois qui régissent la composition des paysages de Poussin ou du Lorrain ne conviennent plus face à l'immensité des plaines désertiques. Il est donc nécessaire d'assouplir les règles apprises ou observées<sup>104</sup> ».

Dans ses carnets, l'artiste se laisse rarement séduire par un motif anecdotique, bien que dans ses correspondances, il les mentionne (il assiste par exemple en Tunisie, à un spectacle des Aïssaouas, confrérie religieuse se livrant à des pratiques barbares). Les Arabes qu'il croque apparaissent hiératiques et nobles. Aucune esquisse ne trahit leur sentiment, aucun *pathos* n'est décelable sur les traits ou dans les attitudes (ill. 76). Rousseau occupe ainsi une place à part en ce début du XXe siècle : en suivant d'illustres modèles, il tente de donner une vision historique qui ne réponde pas à une mode éphémère.

Malgré tout, l'artiste ne s'isole pas du mouvement orientaliste de son époque. En plus

---

101 Eugène Fromentin, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, p. 320.

102 Henri Rousseau, « Lettre à sa femme, Berkane, 12 novembre 1924 », Alice Rousseau (dir.), *Henri Rousseau...*, *op. cit.*, p.163.

103 Henri Rousseau, « « En Afrique du Nord... », *ibid.*, p. 310.

104 Éric Vidal, « Situation dans l'orientalisme » dans *Henri Rousseau. Peintre orientaliste*, *op. cit.*, p. 71-72.

d'exposer dans une galerie parisienne et au Salon des artistes français, il adhère rapidement à la Société des peintres orientalistes français (SPOF), fondée en 1893 par Léonce Bénédite, conservateur du musée du Luxembourg. Cette société se donne comme but de « favoriser les études artistiques conçues sous l'inspiration des pays ou des civilisations d'Orient ou d'Extrême Orient<sup>105</sup> » et cherche également à faire connaître l'art islamique. Très dynamique, elle organise une exposition annuelle et participe aux grandes manifestations culturelles comme les expositions universelles et coloniales. Rousseau expose cinq fois à son salon annuel entre 1904 et 1927 et prend part à l'exposition coloniale de Marseille en 1922 et à celle de Paris en 1931. Cette dernière, située au bois de Vincennes, a comme commissaire le maréchal Lyautey et présente des constructions grandeur nature des bâtiments typiques des colonies, des spectacles exotiques ainsi que des villages où de véritables indigènes se livrent à un simulacre de vie pour le plaisir des visiteurs. La manifestation, avec plus de trente millions de spectateurs, est un succès politique car, « dans une période économique difficile pour le pays, elle permettait d'affirmer la puissance française face aux autres empires rivaux<sup>106</sup>. »

D'autre part, les artistes ont la possibilité, par leurs productions, d'aider à améliorer l'image des colonies françaises et à mieux les faire connaître. La représentation de paysages et des populations permet en effet de les présenter aux habitants de la métropole ; ainsi, Majorelle est fait chevalier de la légion d'honneur notamment pour ses expéditions dans l'Atlas marocain, région alors mal connue et dont les peintures montrent le visage. Par ailleurs, certains intellectuels de l'époque pensent que le mouvement orientaliste sert la colonisation en divulguant une vision positive de ces pays qui inspirent alors les colons : « N'oublions pas que les artistes créent les modes et le caractère d'un temps. Ils peuvent aider les travailleurs manuels à faire de l'Algérie un grand pays nouveau<sup>107</sup>. » Plus loin, Victor Barrucand, l'auteur de ces lignes, affirme que « l'Algérie ne deviendra elle-même que par l'art<sup>108</sup>. » La plupart des productions artistiques servent donc un discours officiel. Rousseau ne fait pas partie de ces peintres pour touristes qui peignent à la demande un Orient de pacotille ; cependant, ses idées, son œuvre et son activité le situent en plein cœur des relations entre la métropole et ses colonies. Car peut-on encore, au début du XXe siècle, parler « d'Orient » ? Cette notion ne doit-elle pas être remplacée par le terme de « colonie » ? « Car en fait, qu'était l'Orient sinon

---

105 Pierre Sanchez, *La société des peintres orientalistes français. Répertoire des exposants et liste de leurs œuvres, 1889-1943*, Dijon, L'échelle de Jacob, 2008, p. 6.

106 Yvette Katan Bensamoun, *Le Maghreb. De l'empire ottoman à la fin de la colonisation française*, Paris, Belin sup, p. 215.

107 Victor Barrucand, *L'Algérie et les peintres orientalistes*, Grenoble, B. Arthaud, 1930, p. 21.

108 *Ibid.*, p. 26.

« l'Ailleurs », l'Oriental, sinon « l'Autre », mais les Européens avaient découvert d'autres « ailleurs » et ceux-ci étaient partout<sup>109</sup>. » Il serait donc intéressant de poser la question des liens entre les colonies et l'art orientaliste de cette époque.

### c) Le refus de la modernité

Rousseau part d'abord en Orient pour compléter la formation reçue à l'école des beaux-arts. Néanmoins, il voit très vite dans ce lieu mythique une alternative à la vie agitée des Européens. Ce *topos* naît dès le début du XIXe siècle : déjà Delacroix, au Maroc, remarque la nonchalance des marchands dans les souks : « Ils n'ont pas cet empressement des nôtres. Sitôt que vous vous arrêtez devant leur boutique, semblables à l'araignée qui accourt etc<sup>110</sup>. » La comparaison se solde également par la négative en ce qui concerne la beauté ; Gautier loue ainsi le physique de jeunes ouvriers au profil grec et conclut : « Quelle différence de ces types pleins de noblesse aux physionomies chafouines du peuple de Paris<sup>111</sup> ! » Enfin, Testas dresse un bilan en faveur de l'Orient : « un monde si différent de notre froide, pâle et laide existence en Europe. Ici c'est assurément moins civilisé, moins pratique et moins confortable, mais, en retour, quelle majesté en tout, quel imprévu et quelle élégance sans le vouloir, jusque dans les moindres choses<sup>112</sup>. »

L'Europe connaît, il est vrai, de profondes mutations tout au long du siècle ; l'industrialisation modifie les paysages et, bien que la France reste majoritairement rurale jusqu'à la première guerre mondiale, les villes, et notamment Paris, commencent à attirer de plus en plus d'habitants. Par ailleurs, dans les années 1900, malgré un climat politique assagi, une loi déchaîne les passions, celle de 1905 qui proclame la séparation de l'Église et de l'État. Le climat fortement anticlérical qui règne alors contraste fortement avec la religiosité du Maghreb. Cette piété est remarquée par les artistes et donnent lieu à de nombreux tableaux, comme *La Prière (Au Caire)* de Gérôme. Rousseau est lui aussi sensible à cette ferveur : « les attitudes de la prière musulmane sont nobles et simples, humbles et confiantes<sup>113</sup> », écrit-il. Néanmoins, il ne représente jamais ce sujet, ni dans ses dessins ni dans ses toiles, peut-être parce que malgré tout les Occidentaux se méfient de l'islam, religion suspectée d'être la source

---

109 Pierre Sanchez, *La société des peintres orientalistes...*, *op. cit.*, p. 35.

110 Eugène Delacroix, *Souvenirs...*, *op. cit.*, p. 138.

111 Théophile Gautier, *Voyage...*, *op. cit.*, p. 208.

112 Willem De Famars Testas, « Journal de Testas », *Album de voyage...*, *op. cit.*, p. 98.

113 Henri Rousseau, « Lettre à sa femme, La Sbikla, 4 novembre 1902 » dans Alice Rousseau (dir.), *Henri Rousseau...*, *op. cit.*, p. 100.

de l'immobilisme de l'Orient. Cependant celui-ci reste « l'antithèse de l'Occident, vierge des maux qui rongent une époque et un continent et capable même de les soigner<sup>114</sup> » .

Dès lors, le voyage en Afrique du Nord s'apparente à une expérience presque cathartique. La vie sur ce continent semble plus simple car débarrassée des contingences sociales étriquées de l'Europe. Elle suscite d'ailleurs des réflexions sur le mode de vie occidental ; Delacroix remarque que « L'homme n'est pas fait pour s'enfermer dans les maisons de pierre et de plâtre. [...] On se sent un autre être, on est un homme, au milieu de ces vastes plaines, remplies de fleurs et d'herbes qui s'exhalaient sous les pieds de nos chevaux<sup>115</sup>. » Dans ces pays, les voyageurs redécouvrent la nature, une nature que les hommes n'investissent pas complètement et qui jouit donc encore d'une certaine virginité. Il est possible alors de se laisser pénétrer par le calme des plaines désertes que Rousseau aime particulièrement : « C'est inouï ce que j'apprécie cette paix du silence<sup>116</sup>. » Elles lui servent également de refuge contre le brouhaha des villes orientales : « C'est la vie pastorale et champêtre qui m'émeut de plus en plus, car elle m'éloigne de l'agitation qui m'étreint<sup>117</sup>. »

Ce goût pour la campagne se retrouve dans ses dessins : de manière globale, peu de scènes de rues, de souks ou de villes sont croquées par l'artiste. À l'inverse, beaucoup de carnets comportent des vues de plaines, désertiques et bordées de montagnes en Algérie, verdoyantes et vallonnées au Maroc (ill. 77). La présence humaine dans ces paysages est signalée par un marabout isolé ou par des silhouettes qui ne rompent pas l'harmonie pastorale, comme ce personnage encapuchonné dont la forme du campement semble être l'écho du relief de la montagne (ill. 78). Parmi les indigènes qu'il représente, aucun ne fait de gestes brusques, de mouvements soudains qui trahiraient une agitation intérieure ; au contraire, leurs nonchalances montrent une certaine paix. Le peintre avoue admirer cette attitude : « Je crois que j'ai été attiré en Afrique par la vie simple et sans grands besoins de ces buveurs d'airs qui empruntent une part de leur sagesse aux vastes espaces<sup>118</sup>. »

Cette sagesse naitrait donc d'un contact privilégié avec la nature et s'apparente à une parfaite connaissance des choses naturelles. Elle se rapproche en ce sens de celle prêtée aux paysans de France, supposés sages car simples. Delacroix, en une phrase à la fois méprisante et admirative, résume la supériorité des indigènes sur les Occidentaux : « leur ignorance font

---

114 Ferial Ben Mahmoud, Nicolas Daniel, *Le voyage en Orient...*, *op. cit.*, p.17.

115 Eugène Delacroix, *Souvenirs...*, *op. cit.*, p. 145.

116 Henri Rousseau, « Lettre à sa femme, Tanger, 10 mai 1930 » dans Alice Rousseau (dir.), *Henri Rousseau...*, *op. cit.*, p. 181.

117 Henri Rousseau, « Lettre à sa femme, Marrakech, 19 mars 1928 », *ibid.*, p. 176.

118 Henri Rousseau, « Lettre à sa femme, Rabat, 29 avril 1932 », *ibid.*, p. 189.

leur calme et leur bonheur : nous-mêmes sommes à bout de ce qu'une civilisation plus avancée peut produire<sup>119</sup>. » Autre lieu commun, leur soumission face aux événements de la vie est louée tout autant qu'elle est moquée ; pour Eberhardt, elle viendrait d'une conception naïve de la foi : « Et, avec la grande résignation de leur race, ils se sont habitués à cette vie, parce que, comme tout ici bas, elle vient de Dieu<sup>120</sup>. »

Plongés au cœur de l'Orient, entourés d'indigènes qui vaquent à leurs occupations journalières et coupés des autres villes par des kilomètres de désert ou de mornes vallées, les voyageurs occidentaux se sentent vite isolés. Ils font alors l'expérience de la solitude, à la fois source d'angoisse et de remise en question. Pour Eberhardt, il s'agit presque d'une extase lorsqu'elle se perd dans l'observation de la nature : « Oh ! La bienheureuse annihilation de moi dans cette vie contemplative du désert<sup>121</sup> ! » Au contraire, pour Gide, la solitude est indéfinissablement inquiétante : « je me trouvais tout à coup très loin, très seul, dans la plus informe des plaines et sur quoi s'avancait la plus inhumaine des nuits<sup>122</sup>. » Rousseau confesse régulièrement son sentiment d'isolement qui le pousse parfois à la mélancolie : « l'isolement me pèse. Je compte rester ici [à Meknès] une quinzaine, à moins que le spleen ne me prenne tout à coup car je me sens si loin de vous tous<sup>123</sup>. » Cette solitude est parfois source de remise en question ou d'interrogations sur son avenir : « je constate, moi, le génie décevant qui assiège la cinquantaine passée et souffle au cerveau : « que crois-tu donc créer encore ? » et au cœur : « qu'oses-tu donc entreprendre<sup>124</sup> ? » ».

Pour conjurer la tristesse, certains intellectuels n'hésitent pas à comparer l'Afrique du Nord avec des régions françaises, créant ainsi un point de repère et l'impression d'évoluer en terrain connu. Ainsi, Bertrand se croit presque dans la métropole qu'il distingue à travers mille petits détails : « Moi ce qui m'émerveille et ce qui m'émeut, c'est retrouver la France dans ces villages africains, les vignes et les chais de notre Midi, la petite église et le coq du clocher, la mairie, l'école, la place avec son abreuvoir et sa fontaine<sup>125</sup>. » Il est courant également de trouver à tel site un air de Normandie ou, plus habituellement, de Provence à l'instar de

---

119 Eugène Delacroix, *Delacroix. Le voyage au Maroc*, Paris, Institut du monde arabe, 1995, p. 100.

120 Isabelle Eberhardt, *Notes de route...*, *op. cit.*, p. 96.

121 *Ibid.*, p. 304.

122 André Gide, « Renoncement au voyage » (1906) dans Franck Laurent, *Le voyage en Algérie...*, *op. cit.*, p.727.

123 Henri Rousseau, « Lettre à sa femme, Meknès, 7 décembre 1924 » dans Alice Rousseau (dir.), *Henri Rousseau...*, *op. cit.*, p. 167.

124 Henri Rousseau, « Lettre à sa femme, Meknès, 18 mai 1930 », *ibid.*, p. 183.

125 Louis Bertrand, « D'Alger la romantique à Fès la mystérieuse » (1928) dans Franck Laurent, *Le voyage en Algérie...*, *op. cit.*, p. 868.

Rousseau, qui a une sensation de déjà vu en visitant la ville marocaine de Mouley-Idriss : « Le site, la température, tout me rappelait telles de nos excursions dans l'arrière-pays de Cannes, comme Saint-Paul-du-Var par exemple<sup>126</sup>. » Cette impression, tout en relevant de l'idée d'une Méditerranée dominée uniquement par la civilisation romaine, comme il a été vue plus haut, se vérifie dans maintes productions d'artistes : « en regardant les toiles des peintres de la Riviera et celles des peintres d'Alger (qui, quelquefois, ont été les mêmes) une sensation affleure, la perception à travers lumière, formes et atmosphères, de l'appartenance des deux rivages face-à-face et si proches au même milieu méditerranéen<sup>127</sup>. » Quelques dessins de Rousseau prouvent cette ressemblance paysagiste : [*Silhouette dans un plan d'eau et cavalier des Beni-Snassen*] (ill. 79) est proche en effet de [*Rivière près de Roquebrune ?*] (ill. 80), dessin très certainement réalisé en Provence : dans les deux croquis, un plan d'eau est entouré de falaise verdoyante ; même la silhouette de la première esquisse ne permet pas de situer une scène qui, vue hors contexte, ne peut être rattachée à l'Afrique.

Le voyage en Orient est une des manières pour Rousseau de fuir les aspects les plus déplaisants de son époque. Ses carnets sont alors le reflet de sa pensée : vierges de toutes les transformations que l'Occident inflige à ses colonies, de tout exotisme de pacotille, les dessins rapportent des faits et gestes qui semblent immuables, gardant farouchement des traditions vieilles de plusieurs siècles. L'imagerie de l'Antiquité et du Moyen-Âge se superpose presque naturellement sur les figures impassibles de ses « buveurs d'airs ». Dès lors, « La distance dans le temps (passé médiéval, Antiquité) et dans l'espace (pays lointains, mystérieux) engendre un sentiment de mélancolie<sup>128</sup>. » Cette mélancolie provient de la certitude de contempler un monde en voie de disparition : « Rousseau [...] ne nous parle pas seulement d'un Orient qui disparaît, d'une noble civilisation grignotée par la colonisation, mais aussi des regrets d'un Occident qui se projette une dernière fois dans le rêve d'un passé idéalisé<sup>129</sup>. »

---

126 Henri Rousseau, « Lettre à sa femme, Meknès, 17 décembre 1924 » dans Alice Rousseau (dir.), *Henri Rousseau...*, *op. cit.*, p. 169.

127 Marion Vidal-Bué, *Les peintres de l'autre rive, Alger 1830-1930*, Cannes, musée de la Castre, p. 6.

128 Éric Vidal, « L'homme et le cheval » dans *Henri Rousseau. Peintre orientaliste*, *op. cit.*, p. 48.

129 Éric Vidal, « Situation dans l'orientalisme », *ibid.*, p. 78.

## 2- De l'emploi et de la finalité d'un carnet de voyage

### a) La naissance des dessins

Voyager en Orient suppose pour un artiste d'effectuer toutes les tâches habituelles d'un visiteur avec, en plus, comme obligation d'en tirer des sujets artistiques. Or les pièges et les difficultés qui l'attendent peuvent rapidement contrarier ses intentions et nuire à sa production, voire l'en détourner. Fromentin est conscient de ce danger lorsqu'il distingue « deux hommes qu'il ne faut pas confondre, il y a le voyageur qui peint, et puis il y a le peintre qui voyage<sup>130</sup>. » À laquelle de ces catégories appartient Rousseau ?

Les conditions de voyage évoluent tout au long du XIXe siècle pour aboutir au début du XXe siècle à une nouvelle ère, celle du tourisme. Avec l'invention en 1869 du voyage organisé par l'anglais Thomas Cook (dont le slogan était : « Ne vous inquiétez pas, ne préparez rien, n'organisez rien »), des infrastructures hôtelières, parfois luxueuses, mais aussi des casinos, des théâtres, des jardins, des cours de tennis sont construits pour accueillir une clientèle aisées sans cesse plus nombreuse. Rousseau dort parfois à l'hôtel mais préfère toutefois l'hébergement chez sa famille. En Tunisie, il est accueilli par son oncle paternel et, au Maroc, il retrouve son frère Georges, contrôleur civil. Si l'artiste fréquente donc peu ce genre d'établissement, il bénéficie cependant de l'amélioration des moyens de transports, paquebots et trains, qui mettent l'Orient à quelques jours de l'Occident ; le fameux Orient-Express, par exemple, transporte ses voyageurs de Paris à Constantinople en 67 heures. Si en Algérie certains trajets s'effectuent encore à cheval du fait de régions montagneuses, au Maroc le peintre emprunte une voiture ou un car pour sillonner les plaines.

En plus de sa famille, l'artiste fréquente d'autres colons, principalement des religieux, des intellectuels (comme le conservateur du musée d'objets anciens de Fès) et des militaires (chez qui il séjourne parfois). Il évolue ainsi dans un cercle bourgeois où il est invité à prendre le thé, à aller au théâtre et à assister à des matchs de tennis. Ces fréquentations, ainsi que l'aide de son frère, lui permettent d'obtenir facilement des recommandations pour aller où bon lui semble. De fait, le peintre aime faire des excursions et, bien qu'il reste quelques semaines dans certaines villes ou oasis, il lui arrive fréquemment d'enchaîner expédition sur expédition. Dans le sud algérien en 1908, pendant moins de dix jours, il suit le Djebel Chechar et visite

---

<sup>130</sup>Eugène Fromentin, *Œuvres...*, *op. cit.*, p. 317.

ainsi les villages de Djellal, Babar, Tifassour, Tizint, Khanga, Taberdja et El Amra. Cette pléthore de lieux traversés en peu de temps pourrait faire passer Rousseau pour un touriste qui veut « faire » des sites sans prendre le temps de les voir. Or, si le peintre bouge fréquemment, c'est avant tout pour trouver et récolter des motifs : « j'ai une désillusion. Je vis sur le souvenir de Mchouniche, qui m'a laissé une si forte impression ; ici c'est trop resserré, trop étriqué. Si ce soir mon sentiment ne se modifie pas, je file<sup>131</sup> ! »

Pendant ces excursions, l'artiste n'a certainement pas le loisir de s'arrêter quand il voit un motif intéressant : suivi d'une véritable petite caravane (en 1908, par exemple, il est accompagné de deux muletiers et de leurs bêtes, d'un cuisinier, de conducteurs de chevaux et de deux gardes du corps), il ne peut faire stopper tout son monde quand il le souhaite. À dos de cheval, il lui est sans doute difficile de dessiner, aussi il est vraisemblable qu'il attend une halte ou l'arrivée dans un village pour noter ses souvenirs. Au contraire, lorsqu'il reste dans un village ou ses environs, il s'impose une discipline de fer et travaille assidument : « Ma journée est à peu près ainsi organisée : le matin vers 5h. ½ une promenade à pied ou à cheval. [...] De 7h à 10h, travail [...]. De 4h à 7h je vais à travers le pays en quête d'une étude dont je trouve toujours l'occasion<sup>132</sup>. »

Rousseau peint très peu de toiles en Orient<sup>133</sup>, du fait de l'encombrement matériel. Il n'abandonne cependant pas la peinture à l'huile qu'il étale sur de petits panneaux en bois. Ces études ont pour but de fixer la couleur de ce qui l'entoure, aussi comme dans *Souk de Marrakech*, les contours ne sont pas bien définis et les formes sont organisées par la couleur posée rapidement (ill. 81). Les dessins, eux, sont « un compte rendu immédiat, *objectif*, d'une chose vue<sup>134</sup> » ; les carnets cependant ne sont pas un reflet exact de ce que Rousseau a pu voir. L'artiste ne représente pas la réalité telle qu'il l'observe réellement (pas de touristes ni de colons dans ses croquis par exemple) mais il opère des choix, le but étant d'enranger des motifs et des sujets. Ils servent au peintre à conserver une trace qu'il pourra exploiter ensuite dans son atelier. Delacroix vantait ainsi les mérites du dessin : « apprenez à dessiner et vous emporterez avec vous, en revenant d'un voyage, des souvenirs bien autrement intéressants que ne serait un journal ou vous vous efforceriez de consigner chaque jour ce que vous avez éprouvé devant chaque site, devant chaque objet<sup>135</sup>. » Pour lui, le dessin est supérieur à

---

131 Henri Rousseau, « Lettre à sa femme, Khanga, 7 juillet 1908 », Alice Rousseau (dir.) dans *Henri Rousseau...*, *op. cit.*, p. 126.

132 Henri Rousseau, « Lettre à sa femme, Khenchela, 9 juillet 1908 », *ibid.*, p. 120.

133 Les rares tableaux qu'il peint sur place sont généralement offerts aux commandants, caïds et autres autorités.

134 Yona Fischer, « Études, notes, caprices », *Album de voyage...*, *op. cit.*, p. 21.

135 Eugène Delacroix, *Propos esthétiques*, La Rochelle, Rumeur des Ages, 1995, p. 22.

l'écriture car il permet de fixer en quelques traits ce qui demanderait plusieurs lignes de fastidieuses descriptions. Toutefois, il n'élimine pas l'écriture de ses carnets de voyage et alterne ainsi annotations littéraires et études parfois aquarellées pour saisir au mieux le sujet. Dans *Croquis d'arabes et note manuscrite*, des silhouettes et un homme encapuchonné sont rapidement esquissés, trahissant l'urgence de fixer au plus vite des sujets qu'il ne reverra plus de sa vie entière (ill. 82). Les notes, alors, tour à tour suppléent, prolongent ou reprennent l'esquisse dans la certitude de ne rien oublier. En haut, à côté du croquis d'un homme à cheval, Delacroix décrit l'attitude ainsi que le costume du cavalier. Plus bas, des indications sur les détails du vêtement de l'homme au capuchon complètent le dessin. L'écriture reste donc neutre, se contentant d'enregistrer, comme les dessins, l'environnement de l'artiste ; les impressions et pensées sont plutôt réservées aux lettres.

Rousseau est moins prolix en mots que son aîné ; chez lui les annotations se déclinent en trois types. Tout d'abord, présentes uniquement dans deux carnets (ceux de 1908 et 1930), des phrases nominatives décrivent sur un feuillet entier des images qui ont marqué l'artiste, un peu à la manière de Delacroix : il écrit ainsi en 1930 à la fin d'un carnet : « les pigeons dans le fondouk, les aveugles et leur confrérie, les enfants et leurs jeux, les fermiers de la campagne » (ill. 83). Autre type d'inscription, les indications de lieux, de dates et d'objet sont relativement abondantes. Elles permettent à l'artiste de se rappeler du nom d'un monument, d'identifier à l'avenir la ville qu'il dessine et de se rappeler un effet qui l'a frappé. Enfin, de loin les plus nombreuses, les observations de couleurs, simples ou nuancées (rouge Van Dyck, gris fer, bleu passé par exemple), jouxtent les croquis ou se superposent aux dessins (ill. 84). Comme de nombreux orientalistes, Rousseau est en effet profondément marqué par la lumière, une lumière intense qui « au lieu d'aviver les contrastes colorés les ramène à une teinte unique et « écrase » les volumes<sup>136</sup> ». Son œil de peintre lui fait voir les foules ou les paysages en plans et en masses organisés par la couleur, comme le prouve cette description à son père d'une vallée près de Tunis : « au premier plan, des ravins de terre brunâtres, et la rivière scintillante entre deux haies de tamaris dont le feuillage menu, jaunissant en ce moment, formait une masse d'ocre et de pourpre. Sur les premières collines les oliviers aux soyeux tons de gris et de bleu fer, et comme fond une chaîne dénudée, découpée, éventrée d'énormes entailles noyée dans un effet gorge de pigeon<sup>137</sup>. » Les annotations de ses dessins visent donc à concilier couleur et

---

136 Henri Rousseau, « Lettre à son père, Monastir, 9 mars 1901 » dans Alice Rousseau (dir.), *Henri Rousseau...*, *op. cit.*, p. 64.

137 Henri Rousseau, « Lettre à son père, Tunis, 11 février 1901 », *ibid.*, p. 62.

forme dans une même œuvre. De plus, elles attestent du souci de l'exactitude de Rousseau ; ce dernier dévoile ses intentions dans une lettre à sa femme : « je procède par nombreux travaux et notes préparatoires qui me permettront de composer avec vérité<sup>138</sup> ».

Nombre de ses croquis s'articulent sur les valeurs ; l'artiste joue par conséquent sur les nuances du gris du crayon et du blanc crème du papier pour construire sa composition sur des masses plus ou moins claires. [*Ville marocaine*] montre l'extérieur d'une cité arabe : un marabout blanc se détache contre une végétation sombre implantée au pied de la muraille (ill. 85). Pour celle-ci, un peu plus claire, le peintre souligne ses détails architecturaux (fenêtres et créneaux) par un trait plus noir. Dans ses dessins, Rousseau fait plus qu'observer une réalité, il la transforme en une étude picturale exploitable par la suite. Le croquis n'est donc pas une simple notation mais le départ véritable de tout travail.

Les carnets indiquent que l'artiste dessine dans différents buts ; parfois, il s'intéresse à une attitude ou à un costume, d'autre fois il est attiré par une physionomie ou une scène qu'il saisit dans sa globalité. Certains croquis qui semblent dictés par des objectifs touristiques servent en réalité un but précis ; c'est le cas des vues de bâtiments importants, comme l'amphithéâtre d'El Djem ou des minarets de villes qui, intégrés ensuite dans le fond de tableaux, livrent aux spectateurs l'indication du lieu. Le peintre dessine donc uniquement dans un but professionnel ; ce qu'il croque, il l'exploite une fois arrivé dans son atelier. Cependant les sujets des carnets ne correspondent pas totalement aux toiles de Rousseau : bien qu'il fuit le pittoresque et l'exotisme de pacotille, le peintre est malgré tout obligé de répondre aux demandes de sa clientèle. C'est ainsi qu'il peint un montreur de serpent (dont les carnets ne gardent aucune trace) en 1928 et une chasse au lion en 1907, deux sujets qui s'inscrivent dans la tradition orientaliste. En revanche, Rousseau peint peu de femmes. Les artistes en Orient recourent généralement à des juives, qui ne sont pas voilées, pour assouvir leur désir de modèles féminins ; or, le peintre dans sa correspondance apparaît peu apprécier ce type de beauté. ; cette solution n'est donc pas pour lui envisageable. Il a cependant l'opportunité parfois d'approcher des femmes comme, en 1908, lorsqu'il assiste à une danse aux foulards en l'honneur d'une circoncision.

Le peintre ne semble pas avoir eu de problèmes à esquisser des personnages dans des pays où la religion musulmane interdit toute représentation figurative ; les autochtones s'y sont en effet habitués à cause de la fréquentation en hausse des peintres tout au long du siècle. Au

---

138 Henri Rousseau, « Lettre à sa femme, Khenchela, 9 juillet 1908 », *ibid.*, p. 120.

contraire, ils entourent les artistes, avides de voir ce qu'ils produisent, gênant par la même leurs travaux ; Testas en fait l'expérience en Égypte : « Il est vrai qu'il est peu récréatif de travailler dans les rues, tant on est obsédé par les curieux qui viennent se grouper autour de vous<sup>139</sup>. » Rousseau a lui aussi souvent l'occasion de se plaindre de la gêne encourue par les enfants qui veulent s'amuser avec ses tubes de couleurs. D'autres imprévus surviennent régulièrement : du fait de pluies qui embourbent les routes, l'artiste se trouve parfois bloqué dans des villes, contraint de patienter, ce qui ne l'enchanté guère : « Attendre ! Ce mot m'exaspère et m'afflige. D'autant plus que la matière s'épuise à Marrakech, où j'ai utilisé ce qui pouvait m'intéresser, laissant à d'autres les curiosités de bazar<sup>140</sup>. » D'autres fois, l'acclimatation ne se passe pas bien et le peintre doit s'aliter à cause de la fièvre. Il est facile alors de se laisser abattre et de regretter d'être parti, comme c'est le cas de Gleyre, en 1835 : « Pourquoi j'ai quitté l'Europe ? Je l'ignore. À cette heure, je pourrais être à Paris dans une atmosphère raisonnable, au milieu d'amis. Maintenant, seul dans une barque, abrégé de l'enfer [...] dans cette triste vallée de la Nubie, d'une monotonie mortelle, il est, il me semble, impossible de s'appliquer à aucun travail<sup>141</sup>. » Même si Rousseau ne cède pas à ce type d'effondrement, il lui arrive parfois de souhaiter ardemment son retour, notamment parce « [qu'] on s'use à regarder toujours du nouveau, à ne se fixer nulle part, à ne pouvoir se mettre à une œuvre de longue haleine<sup>142</sup>. » Par conséquent revenir en France pour travailler à l'atelier sur le butin récolté est tout aussi important et primordial pour les peintres que le voyage lui-même.

L'époque où un Fromentin pouvait fuir la « civilisation » et être un des rares Occidentaux à des kilomètres à la ronde en allant dans le Sud est révolue. Désormais Biskra, oasis dans laquelle il a séjourné, est un haut lieu de villégiature d'hiver et de nombreux touristes descendent des trains qui, peu à peu, sillonnent tout le territoire. Les conditions dans lesquelles voyage Rousseau n'ont rien à voir avec celles de ses prédécesseurs ; cependant, par son attitude, il se différencie du simple voyageur. Il est ainsi indubitablement un « peintre qui voyage ».

---

139 Willem De Famars Testas, « Journal de Testas », *Album de voyage...*, *op. cit.*, p. 103.

140 Henri Rousseau, « Lettre à sa femme, Marrakech, 13 mars 1928 », Alice Rousseau (dir.), *Henri Rousseau...*, *op. cit.*, p. 175.

141 Clément Charles Gleyre, *Études biologique et critique*, Genève, Neuchatel et Paris, 1878, p. 81, cité par Christine Peltre, *L'Atelier du voyage*, Paris, Gallimard, 1995, p. 44.

142 Henri Rousseau, « Lettre à son père, Gafza, 27 avril 1901 » dans Alice Rousseau (dir.), *Henri Rousseau...*, *op. cit.*, p. 71.

## b) Les dessins préparatoires : des visions recomposées

Une fois le calme de l'atelier retrouvé, commence le travail à partir des carnets. Ceux-ci permettent à l'artiste de garder le souvenir des objets et des personnes qui l'ont marqué ; toutefois, à partir de ce souvenir, se forment des images qui ne correspondent pas tout à fait à la réalité. Fromentin l'a remarqué puisqu'il note « [qu'] À mesure que la forme exacte [du souvenir] s'altère, il en vient une autre, à moitié réelle et à moitié imaginaire, et que je crois préférable<sup>143</sup>. » Cette forme ne découle plus uniquement de la nature mais également de la pensée du peintre ; l'idée est courante au XIXe siècle : Charles Blanc<sup>144</sup> affirme ainsi que « l'art est l'interprétation de la nature<sup>145</sup>. » L'artiste doit en conséquence créer à partir de la nature sans la copier servilement ; la distance dans le temps est un moyen de s'en détacher. Cette méthode possède en outre l'avantage de conserver les phénomènes importants et de laisser dans l'ombre les détails inutiles. Delacroix arrive à cette constatation lorsqu'il tente d'écrire un récit de son séjour au Maroc plus de dix ans après son voyage : « je vois clairement en imagination toutes ces choses qu'on n'a pas besoin de noter et qui sont peut-être les seules qui méritent d'être conservées dans la mémoire<sup>146</sup> ». Rousseau partage les convictions de son aîné ; en 1931, il donne d'ailleurs une conférence sur « la mémoire pittoresque, la vision intérieure ». Il cite Fromentin mais surtout Lecoq de Boisbaudran, professeur de l'école de dessin, qui développa, en 1847, une méthode pour exercer sa mémoire, qu'il nomme « observation conservée<sup>147</sup> ». À sa suite, le peintre enjoint à ses confrères de ne pas négliger cette faculté, qui est, selon lui, une des deux qualités dont tout bon artiste est pourvu, la seconde étant un solide apprentissage du métier.

Toujours dans cette conférence, Rousseau explique comment doit procéder le peintre : « lorsqu'un coin de paysage a fixé tout à coup notre attention [...] ne devons-nous pas nous demander le pourquoi de cette émotion subite ? Nous serons amenés à une analyse rapide de ce paysage, de ses effets ; analyse qui nous permettra d'en retenir une image éblouissante, synthétisée dans un résumé saisissant -et dès lors l'œuvre est faite<sup>148</sup>. » L'œuvre se construit

---

143 Eugène Fromentin, *Œuvres...*, *op. cit.*, p. 295.

144 Charles Blanc (1813-1882) est un historien, critique d'art et graveur. Reconnu à l'époque pour sa *Grammaire des arts et du dessin*, il est le rédacteur en chef de la *Gazette des Beaux Arts*. Membre de l'Académie française en 1876, il devient professeur d'esthétique au Collège de France à partir de 1878 jusqu'à sa mort.

145 Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2000, p. 43.

146 Eugène Delacroix, *Souvenirs...*, *op. cit.*, p. 85.

147 Horace Lecoq de Boisbaudran, *Éducation de la mémoire pittoresque. Application aux arts du dessin*, Paris, Bance, 1862, p. 4.

148 Henri Rousseau, « La mémoire pittoresque... », *op. cit.*, p. 341.

ainsi à partir d'une synthèse conservée en mémoire par l'artiste et qui évolue par la suite : « ordonner, sélectionner les impressions pour aboutir à la quintessence de l'expérience<sup>149</sup> » fait partie intégrante du fonctionnement de Rousseau. En effet, l'artiste cherche à dépasser les impressions immédiates pour trouver la vérité durable qui surgit après digestion du souvenir. Or, les dessins faits pendant le voyage correspondent à ce « résumé saisissant » puisqu'ils révèlent la vision du peintre, et non la réalité, par leur sujet et leur forme. L'artiste ne reprend jamais tel quel un croquis fait sur le motif ; lorsqu'il peint un cavalier, par exemple, il s'inspire non d'un dessin précis mais de tous les cavaliers qu'il a pu croquer et voir. Toutefois, il peut tirer d'une esquisse précise une attitude, une idée qu'il adapte ensuite dans plusieurs toiles. C'est le cas du dessin intitulé [*Cavaliers aux abord d'une ville marocaine*] (ill. 61) : la posture du cheval (tête baissée, une jambe relevée) se retrouve dans plusieurs œuvres comme *Deux compagnons de route* (ill. 86).

Les dessins préparatoires sont aisément reconnaissables car, la plupart du temps, un cadre les entoure pour définir l'espace de l'étude. Beaucoup d'entre eux ne donnent pas lieu à une œuvre terminée ; lorsque c'est le cas, l'œuvre finale ne varie guère par rapport à l'esquisse. Dans ses croquis, Rousseau se concentre uniquement sur la composition : le décor comme les personnages demeurent peu fouillés mais des zones de valeurs sont déjà mises en place, comme dans [*Dessin préparatoire pour Berger de l'Aurès*] (ill. 87-a et b). Les carnets ne gardent pas trace d'éventuelles études sauf pour *La première leçon d'équitation* qui bénéficie de plusieurs esquisses, parfois assez détaillées (ill. 88). En dehors de cette exception, le peintre réservait peut-être pour ses études de plus grands formats, comme pour les croquis préparatoires de ses illustrations, composés sur du papier canson.

## **B) Les spécificités des pays**

### **1- La Tunisie ou la découverte de l'Orient**

#### **a) Sous l'influence des maîtres**

Sous protectorat français depuis 1881, la Tunisie est un pays pacifié lorsque Rousseau s'y

---

149 Éric Vidal, « Mémoire et création » dans *Henri Rousseau. Peintre orientaliste, op. cit.*, p. 67.

rend en 1901. Ce voyage constitue sa première confrontation avec « l'Ailleurs » : tout juste après être sorti de l'école des beaux-arts et avoir visité les églises et les musées flamands, il dispose enfin de l'occasion de faire ses preuves. Modestement, il avoue ce qu'il attend retirer de ce séjour dans une lettre à son père : « je n'ai pas la prétention de devenir un orientaliste en cinq mois ! Ni de vous envoyer une vue d'ensemble dans ces descriptions qui ne sont autre chose que des impressions personnelles. Je cherche à élargir mes idées, à enrichir ma vision, à compléter l'éducation reçue aux beaux-arts<sup>150</sup>. » Après un mois passé à Tunis, il va plusieurs fois dans le Sahel, à Monastir, ville côtière, et à Kairouan, à quelques kilomètres à l'intérieur des terres (il y retournera en 1902). Il passe par la suite un mois environ dans le Sud tunisien, autour de l'oasis de Gafsa, descendant jusqu'à Tozeur.

Découvrant l'Orient, l'artiste est tenté par quelques pratiques touristiques, comme d'aller au hammam, prendre « le meilleur bain de [son] existence<sup>151</sup> » ou de se grimer en Oriental en s'enveloppant la tête dans un turban comme les Arabes. De plus, il se laisse séduire par des sujets pittoresques qu'il dédaignera plus tard. Ainsi, les souks, motifs abondamment traités dans la peinture orientaliste, le fascinent par leur animation : « les souks m'attirent par leur mouvement, leurs effets de lumière, la splendeur des étoffes ; mes yeux effarés par ces violences et ces harmonies sauront-ils en rapporter la vie<sup>152</sup> ? » Tunis possédait en effet la réputation d'avoir conservé sa partie arabe car, contrairement à Alger, le quartier européen se développait en dehors de la ville. La médina et ses marchés charment les voyageurs, comme Maupassant qui séjourne quelques mois dans ce pays entre 1887 et 1888 : « dans la ville arabe, la partie la plus intéressante est le quartier des souks, longues rues voûtées ou toitурées de planches, à travers lesquelles le soleil glisse des lames de feu, qui semblent couper au passage les promeneurs et les marchands<sup>153</sup>. » Autre lieu qui retient l'attention du peintre, le fondouk, auberge qui sert d'étape pour les marchands et les caravanes, n'est pas moins animé que le bazar : animaux et hommes le peuplent bruyamment. Rousseau lui consacre trois esquisses dans son carnet de 1899-1901 ; préférant les bêtes aux humains, il dessine des ânes à l'écurie ou patientant sous des arcades (ill. 89). L'artiste travaille donc dans des endroits maintes fois visités et reproduits par les orientalistes.

Par ailleurs, l'influence de certains peintres se fait sentir aussi bien dans ses dessins que dans

---

150 Henri Rousseau, « Lettre à son père, Tozeur, 19 avril 1901 » dans Alice Rousseau (dir.), *Henri Rousseau...*, *op. cit.*, p. 70.

151 Henri Rousseau, « Lettre à son père, Tunis, 13 janvier 1901 », *ibid.*, p. 59.

152 Henri Rousseau, « Lettre à son père, Tunis, 15 janvier 1901 », *ibid.*, p. 59.

153 Guy de Maupassant cité par Feriel Ben Mahmoud, Nicolas Daniel, *Le voyage en Orient...*, *op. cit.*, p. 199.

sa correspondance : confronté à un pays qu'il ne connaît pas, Rousseau cherche des points de repères qu'il trouve en la présence de motifs traités par ses aînés. Ainsi, lorsqu'il revient en 1902 en Tunisie pour étudier des chevaux, il remarque une couleur de poils particulière : « j'ai pu voir une robe de cheval assez rare sinon inconnue en France, le « louvet », la robe « verte » disent les Arabes : l'animal est à proprement parler couleur de vieille rouille, avec reflets verdâtres et dessous jaunâtres, comme la glaise marneuse<sup>154</sup>. » Après avoir lu Fromentin, il ne pouvait qu'être attentif à ce genre de détail ; en effet, dans *Un été dans le Sahara*, le peintre fait état de pelages inattendus voire étranges : « je reconnus ces chevaux noirs à reflets bleus, qu'ils comparent au pigeon dans l'ombre ; [...] D'autres, d'un gris foncé, sous le lustre de la sueur, devenaient exactement violets ; d'autres encore, d'un gris très clair, et dont la peau se laissait voir à travers leur poil humide et rasé, se veinaient de tons humains et auraient pu audacieusement s'appeler des chevaux roses<sup>155</sup>. »

Rousseau recherche également des sujets peints par d'illustres orientalistes ; il dessine par exemple une tisseuse qui évoque inévitablement celles représentées par Guillaumet (ill. 90 et 91). Quelques pages plus loin, un rare portrait d'un enfant fait écho aux toiles de Dinet mettant en scène des jeunes garçons (ill. 92 et 93). Autre poncif de l'orientalisme, le palmier, présent dans quelques feuilles des carnets des voyages de 1901 et 1902, ne réapparaît plus par la suite dans sa production. À l'inverse, le cavalier, qui occupe une place majeure dans ses dessins, n'est ici qu'entraperçu au détour de feuillets et semble peu retenir l'attention du peintre. L'artiste rapporte donc des images typiques de l'Orient, influencés par ses lectures et par la vision de l'œuvre de ses confrères ; il n'ose pas encore s'affranchir de ces modèles et il aborde des thèmes qu'il ne reprendra pas lors de ses futurs voyages. Néanmoins, il tente de mettre en place une méthode de travail et développe déjà une pensée singulière.

## b) L'émergence de conceptions pérennes

Bien qu'il ait déjà dessiné sur le vif, l'expérience que Rousseau vit en Orient remet en question ses habitudes de travail. En effet, il existe une différence sensible entre étudier une maison dans un coin de village français reculé et croquer rapidement dans une rue encombrée, au milieu de bousculades et de bruits, un sujet qui continue de vaquer à ses occupations.

---

154 Henri Rousseau, « Lettre à sa femme, La Sbikla, 8 novembre 1902 », dans Alice Rousseau (dir.), *Henri Rousseau...*, *op. cit.*, p. 103.

155 Eugène Fromentin, *Œuvres...*, *op. cit.*, p. 152.

L'artiste doit donc adapter sa manière de dessiner à son nouvel environnement.

L'utilisation de ses carnets est plutôt confuse lors de ses premiers voyages : le peintre commence par dessiner au début du carnet avant de l'entamer par la fin et à l'envers. Comme il réunit dans un même support plusieurs sujets, parfois très éloignés l'un de l'autre dans le temps, il est difficile de reconstituer une chronologie précise. Par exemple, le carnet du voyage de 1902 contient également, au milieu de croquis orientaux, des vues de villes françaises, des esquisses préparatoires pour des peintures murales, un plan d'un quartier de Paris et des ébauches de scènes à Carrières-sous-Bois. Ce type de maniement reste propre à ses débuts ; l'artiste fait par la suite usage de ses albums de manière plus ordonnée, en suivant le déroulement du support. Sa façon de dessiner est quelque peu hésitante entre des portraits très détaillés (ill. 92) et des silhouettes esquissées. Les traits secs et droits peignent parfois à saisir les objets et ne sont pas exempts de maladresses (ill. 94). Rousseau, en cherchant une approche pour saisir ses sujets, se rapproche de temps à autre de la caricature : ses sloughis et ses dromadaires, esquissés sèchement, restent proches d'une forme schématique (ill. 95).

La révélation de l'Orient passe chez le peintre non par les sujets qu'il dessine, véritables poncifs de l'orientalisme, mais par des réflexions sur la lumière et la couleur. En effet, dès son arrivé à Tunis, il est frappé par la clarté des rues de la ville : « j'ai toutes les peines du monde à habituer mes yeux et ma palette aux blancheurs des rues de Tunis ; blancheurs désespérantes car la note la plus foncée est souvent tellement claire qu'on ne sait plus qu'employer pour les lumières ; on voudrait avoir de la couleur phosphorescente<sup>156</sup>. » L'artiste n'est pas le seul à subir ce choc esthétique ; d'autres peintres en font également l'expérience. Klee, en voyage deux semaines dans la ville avec Macke et Moilliet, note dans son journal : « la couleur me possède [...]. Voilà le sens du moment heureux : la couleur et moi sommes unis. Je suis peintre<sup>157</sup>. » Si pour Rousseau l'Afrique du Nord n'est pas la confirmation de sa vocation, elle consiste néanmoins en une révélation de ce qui deviendra un de ses thèmes majeurs ; ainsi, « la Tunisie pose avant tout à Rousseau un problème plastique : comment rendre cette lumière sans tomber dans quelque chose de froid et de terne<sup>158</sup> » Dépassant les leçons de Gérôme qui ne peuvent l'aider dans sa recherche, le peintre se tourne vers la division impressionniste de la couleur et de la touche ; dans ses carnets, il commence à rapporter soigneusement les tons locaux.

---

156 Henri Rousseau, « Lettre à son père, Tunis, 24 janvier 1901 » dans Alice Rousseau (dir.), *Henri Rousseau...*, *op. cit.*, p. 60.

157 Paul Klee cité par Feriel Ben Mahmoud, Nicolas Daniel, *Le voyage en Orient...*, *op. cit.*, p. 210.

158 Éric Vidal, « La révélation de l'Orient » dans *Henri Rousseau. Peintre orientaliste*, *op. cit.*, p. 25.

Enfin, ces premiers voyages lui permettent d'acquérir une certitude : « je ne veux pas de la banalité dont on a tant abusé. Mais comment rendre ces beautés mâles<sup>159</sup> ? » Ainsi, même s'il semble être attiré par des sujets pittoresques, il a déjà développé une vision personnelle ; l'Orient qu'il veut exprimer est un Orient viril : dès lors, il ne lui reste plus qu'à trouver des motifs dignes de sa pensée, motifs qu'il trouvera définitivement en Algérie. Lorsque le peintre revient en Tunisie en 1911, vers quoi porte-t-il son attention ? Nul ne le sait puisque le carnet de ce séjour n'a pas été conservé ; cependant, il est permis de penser que le jugement de l'artiste s'est affirmé et que sa production se révèle fort différente de celles de ses précédents voyages. Rousseau lui-même reconnaît qu'il a évolué ; il écrit en 1911 : « mon état d'esprit n'est plus celui des premiers voyages. C'était l'ère de la grande liberté du cerveau que je ne retrouverai plus<sup>160</sup>. » Le temps des expérimentations est définitivement révolu, l'heure est aux certitudes.

## **2- L'Algérie et la mise en place d'une iconographie**

### a) L'affirmation de son style

Rousseau ne fait que traverser l'Algérie en 1901 pour rejoindre l'Espagne ; il y retourne par la suite trois fois entre 1905 et 1908, pour des périodes de deux mois dans les départements de Constantine et d'Oran. Lors de ses voyages, il met définitivement en place son iconographie : ses carnets s'enrichissent d'hommes près de portes, de coins de marché, de scène de halte, de bergers et surtout d'innombrables cavaliers. Cependant, même si aucun dessin n'en fait état, l'artiste étudie toujours des lieux clés, comme la mosquée de Sidi Abderrhaman à Alger, maintes fois peinte par les orientalistes. Par ailleurs, sa manière de dessiner s'affirme : les traits de crayon sont plus précis, les visages et les costumes plus fouillés. C'est dans le carnet du voyage de 1908 que Rousseau va le plus loin dans son attention au détail : il compose alors des études d'un degré de finesse et de justesse étonnant (ill. 96).

Le peintre semble quelque peu déçu par la géographie de l'Algérie ; il remarque plusieurs fois la faiblesse des paysages algériens qui ne peuvent rivaliser avec ceux de Tunisie : « le passage des gorges d'El Kantara, à juste titre vantées, ne m'a pas apporté d'émotion neuve

---

159 Henri Rousseau, « Lettre à son père, Gafza, 1 mai 1901 » dans Alice Rousseau (dir.), *Henri Rousseau...*, op. cit, p. 72.

160 Henri Rousseau, « Lettre à sa femme, Tunis, 17 mai 1911 », *ibid.*, p. 131.

après ce que j'ai vu en Tunisie<sup>161</sup> ». Même les villes ne trouvent pas grâce à ses yeux : « à Tlemcen, ma première impression est un peu déçue. On m'en avait tant dit ! 20 kilomètres de marche ont dissipé pas mal de fumée d'encens et de rêves des milles et une nuits. La ville arabe ne vaut aucune ville de Tunisie<sup>162</sup> ». Si l'artiste se montre aussi peu enthousiaste, c'est peut-être parce que l'Algérie est un pays plus méditerranéen qu'oriental : en effet, les européens affluent dans les cités côtières et beaucoup d'italiens et d'espagnols sont attirés par les parcelles de terrains que l'État donne aux colons. Fromentin déjà dédaignait Alger en 1853 : « À vrai dire, elle est déshonorée, puisqu'elle est française<sup>163</sup> ! » C'est certainement la raison pour laquelle Rousseau ne séjourne guère dans les grandes villes et ne fait que les traverser pour atteindre le Sud constantinois, à la recherche de territoires moins fréquentés.

### b) La mythologie du Sud

Le Sud attire assez rapidement des générations d'artistes : « Fuyant les régions dénaturées par la colonisation, rêvant en somme d'échapper à leur propre menace, « les peintres du Sud » se tournent toujours plus nombreux, après 1860, vers ce monde à peine plus épargné pourtant<sup>164</sup> ». Fromentin avait déjà montré la voie ; pour son deuxième séjour en 1848 en Algérie, le peintre part dans les oasis du Sud constantinois, après Biskra et en 1853, il descend jusqu'à Laghouat, ville près de l'Atlas saharien. La plupart des peintres cependant ne vont pas aussi loin ; Dinet par exemple s'installe à Bou-Saada, oasis dans laquelle il se fixe définitivement en 1904. Là, parmi cette communauté encore protégée des transformations occidentales, il peint les plaisirs simples comme les douleurs de la vie quotidienne. Les cités du Sud apparaissent donc comme des mondes préservés, plus primitifs, où leurs habitants sont ancrés dans des traditions ancestrales qu'ils perpétuent à l'abri des Occidentaux. Ainsi, Guillaumet montre des intérieurs modestes ou des activités journalières qui, à la manière de Millet, se rapprochent plus d'une méditation sur la nature humaine que d'un intérêt pour le pittoresque (ill. 91). L'impression de remonter le temps en s'enfonçant vers le Sud semble être confirmée par la rencontre avec des Arabes d'un autre type que ceux du Nord : plus noble, moins gâtés par une vie urbaine dissolue, ils font une forte impression à Rousseau. Les habitants d'Alger ne peuvent ainsi soutenir la comparaison avec eux : « cette population

---

161 Henri Rousseau, « Lettre à sa femme, Biskra, 2 mai 1905 », *ibid.*, p. 107.

162 Henri Rousseau, « Lettre à sa femme, Tlemcen, 2 octobre 1906 », *ibid.*, p. 116.

163 Eugène Fromentin, *Œuvres...*, *op. cit.*, p. 192.

164 Stéphane Guégan, « Plein Sud », dans *De Delacroix à Renoir...*, *op. cit.*, p. 178.

dégénérée, le teint blanchi à l'ombre de ses murs, ne saurait me fixer longtemps, surtout après mon voyage dans le Sud où l'Arabe bruni par le hâle est silencieux et majestueux dans le silence et la majesté de la nature<sup>165</sup>. » Le peintre, séduit par leur stature, étudie en détail des fiers cavaliers et se livre à de rares portraits d'indigènes, comme dans [*Deux études de jeunes arabes et un cavalier*] où, pour la première et unique fois, l'artiste retranscrit le caractère et les émotions de ses modèles (ill. 65). Les femmes du Sud ont elles aussi leur spécificité ; les fameuses danseuses de la tribu des Ouled-Naïls véhiculent une image sulfureuse du fait de leur passé d'anciennes prostituées pour les indigènes. Leur danse, très réputée, se trouve souvent illustrée et décrite par les artistes. Rousseau tente d'approcher une danseuse pour en faire son portrait mais y renonce lorsque son modèle lui réclame de l'argent. Aucun dessin ne représente ces courtisanes, cependant quelques tableaux font référence à leur tribu, comme *La Caravane des Ouled-Naïls*, sans qu'une seule femme ne soit visible (ill. 96).

Le Sud est également connu pour son climat hostile et ses paysages désertiques ; les longues marches à dos de mulet ou de cheval pour se rendre d'un lieu à un autre engendrent des hallucinations fiévreuses. Eberhardt en fait l'expérience lors d'une chevauchée : « et l'éternelle illusion du Sud recommence : la ville paraît proche et, cependant, nous avançons toujours, sans que la distance semble diminuer. Et cette vision de ville ensorcelée qui fuit à l'horizon devient à la longue angoissante. La chaleur est torride. Nos lèvres se dessèchent et se fendillent. Le sirocco nous brûle<sup>166</sup>. » Maupassant en 1881 se trouve confronté à une tempête de sable alors qu'il suit une petite expédition militaire du côté de Bou-Saada : « l'ouragan, comme une muraille jaune et démesurée, nous touchait. Il arrivait, ce mur, avec la rapidité d'un train lancé ; et soudain il nous enveloppa dans un tourbillon furieux de sable et de vent, dans une tempête de terre impalpable, brûlante, bruissante, aveuglante et suffocante<sup>167</sup>. » Rousseau, lui, souffre de la chaleur à l'oasis de Khanga : « température atroce comme je n'en ai encore jamais éprouvé nulle part. Tout est brûlant, même l'eau de ma toilette, même le carreau de ma chambre où règne pourtant un triple courant d'air<sup>168</sup>. » Il rebrousse finalement chemin et fuit l'oasis et ses 47°. Les paysages montagneux et secs des Hauts-Plateaux retiennent plus l'attention de l'artiste que les mers de dune qu'il aperçoit pourtant à Djellal ; dans [*Village et habitations aurasien*s] il représente ainsi des gorges rocheuses, des cimes

165 Henri Rousseau, « Lettre à sa femme, Alger, 16 août 1908 » dans Alice Rousseau (dir.), *Henri Rousseau...*, *op. cit.*, p. 128.

166 Isabelle Eberhardt, *Notes de route...*, *op. cit.*, p. 256.

167 Guy de Maupassant, « Le zar'ez » dans Franck Laurent, *Le voyage en Algérie...*, *op. cit.*, p. 438.

168 Henri Rousseau, « Lettre à sa femme, Khanga, 7 août 1908 » dans Alice Rousseau (dir.), *Henri Rousseau...*, *op. cit.*, p. 126.

dentelées et un village au fond d'une vallée (ill. 97). Parfois c'est un spectacle moins habituel qui s'offre à lui ; toujours près de Khanga, il traverse un pays étrange, « où les ravins s'emplissent de blocs détachés des sommets et que l'eau des orages désagrège. Les terres roses, blanches, violettes, riches en minerais colorent tout d'une lumière qui va se refléter dans le ciel et lui donne une teinte à dominante rose cendré. C'est impossible à rendre, on crierait au scandale<sup>169</sup>. » S'il ne tente pas de dessiner les particularités géographiques qu'il admire, c'est peut-être parce que, comme la plupart des orientalistes, il craint qu'une telle bizarrerie de la nature ne soit taxée de fausse et décriée par le public parisien.

À l'époque de Fromentin, se rendre dans le Sud pouvait revêtir quelque aspect aventureux ; l'artiste en effet s'y rend seulement quelques années après la prise de certaines villes (Biskra, par exemple, ne devient française qu'en 1844, quatre ans avant que le peintre n'y vienne). Comme il a été vu précédemment, la venue massive des touristes transforment le paysage algérien, y compris au Sud. Dès la fin du XIXe siècle, il apparaît de bon ton de passer l'hiver à Biskra ; les Guides Bleus de 1923 indiquent qu'elle est dotée d'hôtels « nombreux et très confortables, dont certains sont de proportions monumentales. La saison dure de novembre jusqu'à avril<sup>170</sup>. » Il est naturel alors que Bertrand la trouve trop « tape à l'œil » : « c'est une Afrique de camelote qu'on croirait machinée par une agence Cook<sup>171</sup> ». Rousseau ne se laisse pas tromper et ne voit en Biskra qu'une étape vers un autre lieu moins agité. Cependant, il ne possède pas l'envie d'un Fromentin ou d'un Maupassant de partir pendant des jours, voire des mois, à la recherche d'endroits encore inexplorés ou peu connus. À la veille de partir pour une expédition de quelques jours au sud de Khenchela, il écrit à sa femme : « tu ne peux croire combien j'ai hâte de rentrer au milieu des miens. Si je ne m'étais tracé un programme de travail qui ne saurait être de beaucoup réduit, bien des fois depuis quelques jours j'aurais déjà fait mes paquets<sup>172</sup>. »

Le Sud algérien se révèle ainsi marqué par la présence occidentale qui l'envahit peu à peu ; c'est peut-être pourquoi Rousseau ne revient plus en Algérie après la guerre mais se tourne vers un pays qui garde encore un peu de mystère : le Maroc.

---

169 *Ibid.*, p. 126.

170 Guides Bleus, 1923 cité par Feriel Ben Mahmoud, Nicolas Daniel, *Le voyage en Orient...*, *op. cit.*, p. 175.

171 Louis Bertrand, « Le Jardin... », *op. cit.*, p. 834.

172 Henri Rousseau, « Lettre à sa femme, Khenchela, 4 août 1908 » dans Alice Rousseau (dir.), *Henri Rousseau...*, *op. cit.*, p. 125.

### 3- Le Maroc

#### a) Un pays nouvellement colonisé

Pour appréhender l'expérience de Rousseau au Maroc, il convient de présenter rapidement la situation du pays depuis l'établissement du Protectorat. Celui-ci est mis en place suite à la conférence d'Algésiras en 1906 qui laisse le Maroc au main des Espagnols et des Français. Ces derniers, sous prétexte de poursuivre des attaquants qui passent la frontière entre l'Algérie et son voisin, envahissent peu à peu les villes limitrophes (c'est la tactique de la pénétration « en tâches d'huile »). Invoquant le soulèvements de tribus qui protestent contre l'arrivée du nouveau sultan Moulay Hafid, la France contraint celui-ci à signer le traité de protectorat le 30 mars 1912. L'Espagne hérite du nord du Maroc et Tanger devient une ville internationale. Un résident général (Lyautey jusqu'en 1925) est désigné pour superviser le pays ; le sultan règne toujours mais son rôle reste limité, la politique extérieure et les relations diplomatiques passant par le résident.

Cependant, le pays est loin d'être pacifié : Abd-el-Krim unit les tribus du Nord et bat l'armée espagnole à Anoval en juin 1921. Il proclame alors la République confédérée des tribus du Rif dont il devient le président. Après sa reconnaissance par la Société des Nations (SDN), il parle de marcher sur Fès, cœur intellectuel et marchand du Maroc français. Le maréchal Pétain est alors dépêché pour attaquer le Rif ; après des bombardements, et devant la supériorité numérique des Français, Abd-el-Krim abdique et il est exilé à la Réunion. Toutefois, la guerre du Rif n'est pas qu'une tentative échouée d'indépendance ; elle marque la naissance de la résistance politique marocaine.

Rousseau se rend cinq fois au Maroc entre 1920 et 1932 ; les deux premières fois il séjourne près de la frontière algérienne, au nord du pays ainsi qu'à Fès et Meknès (il passe également un mois dans cette ville en 1930). Après 1925, il se rend dans le Sud et explore Marrakech et sa région.

Les voyages de l'artiste se révèlent moins sûrs que ceux qu'il fait en Algérie et en Tunisie ; en 1920, aller à Fès peut s'avérer risqué : « on ne circule pas l'esprit tranquille car la route est encore peu sûre. Les postes de soldats sont nombreux, les autos-mitrailleuses accompagnent les convois, et de temps en temps un coup d'audace est tenté par les dissidents. Trois jours avant notre passage, un escadron de spahis a été se buter dans un fort parti d'indigènes et deux

officiers ont été tués<sup>173</sup> ». Le peintre passe donc plus de temps dans les grandes villes et ne se lance pas dans des expéditions comme auparavant ; toutefois, il ne reste pas cloîtré dans les cités et sort souvent dans les alentours. Néanmoins, les carnets de cette époque contiennent davantage de scènes de rues ou se déroulant près des murailles que ceux des précédents voyages.

Par ailleurs, Rousseau met en place vers la fin de la première guerre mondiale une nouvelle manière de dessiner ; progressivement les traits s'arrondissent et s'épaississent, les formes se simplifient pour ne garder que les détails des costumes et de l'architecture. Ainsi, dans un même dessin, le peintre peut esquisser en quelques traits un passant sans physionomie distincte tout en rapportant en détail la dentelle de la pierre (ill. 98). Si cette façon de dessiner ne résulte pas entièrement de la découverte du Maroc<sup>174</sup>, le peintre semble cependant développer, au contact du pays, une nouvelle approche du sujet.

#### b) Nouvel espace, nouvelle approche

Avant l'instauration du Protectorat, le Maroc apparaît comme différent des autres pays du Maghreb : « à portée de vue de Gibraltar et à quelques heures de vapeurs d'Oran, il constitue un paradoxe et une anomalie, aussi bien par rapport à l'Occident chrétien qu'à l'Orient musulman, sans doute attardé mais déjà perméable à la leçon de civilisation prodiguée par l'Europe<sup>175</sup>. » Mystérieux car replié sur lui-même, il intrigue les Européens et attise leur curiosité d'autant plus que les rares visiteurs occidentaux reconnaissent que le Maroc leur reste impénétrable : les villes, aux rues mal éclairées et tortueuses, égarent le visiteur et gardent farouchement, derrière les murs sans fenêtres des maisons, le secret des vies indigènes. De plus, la civilisation marocaine est décrite comme décadente ; le sultan ne peut gérer l'anarchie de son royaume qu'il ne domine qu'à moitié<sup>176</sup>, des quartiers entiers de ville ne sont que des ruines et la jeunesse noble, molle et gâtée, blasée de tout, s'enferme dans de vains plaisirs. Loti, en 1889, affirme ainsi que le trait caractéristique du Maroc « c'est la vieillesse, la vieillesse croulante, la vieillesse morte, qui est l'impression dominante causée par les

173 Henri Rousseau, « Lettre à sa femme, Fès, 19 avril 1920 », *ibid.*, p. 154.

174 En 1919, le peintre s'installe à Aix-en-Provence ; est-ce ce déménagement qui produit un changement de style ou bien la découverte du Maroc ? Il est possible également que cette évolution du dessin résulte de tout autre chose, comme un questionnement sur sa technique.

175 Daniel Rivet, *Lyautey et l'institution du protectorat français au Maroc, 1912-1925*, Paris, L'Harmattan, 1988, p. 19.

176 Le Maroc se divise entre des régions qui reconnaissent l'autorité du sultan (*bilâd al-makhzen*) et des régions qui ne lui sont pas soumises (*bilâd as-siba*).

choses<sup>177</sup>. »

Dès que le Protectorat est mis en place, les Occidentaux investissent les villes, profitant de l'accès à un pays autrefois interdit. Rousseau rencontre ainsi à Ouarzazat, dans le Sud du Maroc, deux herboristes qui étudient la flore de l'Anti-Atlas. Cette impression d'accéder à une contrée vierge de toute influence extérieure conduit l'administration coloniale à tenter de préserver le pays des modifications. Lyautey, dès 1912, crée le service des beaux-arts et des monuments historiques chargé de protéger les bâtiments contre des destructions abusives : il déclare ainsi que « la beauté et l'intérêt historique de l'architecture marocaine résidant non seulement dans ses monuments importants, mais encore et surtout dans l'ensemble des constructions qui forment les centres et dans leur perspective générale, il est de la plus haute importance que toute modification faite dans l'intérieur ou à l'extérieur des enceintes des villes soit judicieusement étudiée<sup>178</sup>. » La crainte de trop « européaniser » le pays, comme cela s'est produit en Algérie, conduit également à la fondation du service des arts indigènes ; qui « eut pour attribution de procéder à la constitution de musée d'art musulman et de travailler au relèvement et au développement des industries d'art<sup>179</sup>. »

Rousseau se montre peu enthousiaste devant l'art islamique : « au point de vue de la civilisation, des arts -de tout-, ce peuple musulman a eu besoin des chrétiens [...]. Aujourd'hui nous le servons en le dominant, par nos écoles d'art, nos ateliers, nos subsides<sup>180</sup>. » Il méprise également l'artisanat indigène qui n'est pour lui qu'à un stade enfantin de son développement. En revanche, l'architecture urbaine retient plus son attention ; dans sa correspondance, il mentionne régulièrement les murailles crénelées qui entourent les cités et les bâtiments importants, qui parfois, à l'instar de la mosquée Koutoubia à Marrakech, l'enchantent réellement. Celle-ci se retrouve d'ailleurs dans les carnets de l'artiste (ill. 99) comme d'autres monuments ; de manière générale, le peintre reproduit volontiers au Maroc des pans entiers de remparts, des habitations, des portes et des arcades. Le fait n'est pas nouveau en soi mais est remarquable par son nombre important ; de plus, l'intérêt de Rousseau s'étend également à des détails qu'il ne notait pas auparavant. [*Marocains près d'une fontaine*] représente ainsi des indigènes, assis ou debout, certains à l'ombre d'une porte, en train de discuter près d'un bassin (ill. 100). Ce croquis restitue donc l'environnement des habitants que l'artiste prend pour

---

177 Pierre Loti, « Au Maroc », *Voyages...*, *op. cit.*, p. 225.

178 Hubert-Louis Lyautey, *Lyautey l'Africain. Textes et lettres, 1912-1913*, Paris, Plon, 1953, p. 264.

179 Maurice Allain, *Encyclopédie pratique illustrée des colonies françaises*, Paris, Librairie Aristide Quillet, 1931, p. 64.

180 Henri Rousseau, « Causerie sur le Maroc » dans Alice Rousseau (dir.), *Henri Rousseau...*, *op. cit.*, p. 373.

sujets ; or, avant le Maroc, ce genre de dessin est plutôt rare, le peintre préférant isoler ses personnages de leur contexte. Ici, la fontaine au premier plan et la colonne visible dans le fond indiquent que Rousseau élargit son champ d'intérêt.

Toutefois s'il s'applique autant à retranscrire des ornements architecturaux, c'est peut-être parce qu'il est déçu par le manque de modèle parmi la population ; à Marrakech, en 1932, il remarque que « l'enfance n'est pas belle. Elle est déjà lourde et ses traits sont épais. Je ne retrouve nulle part ces jeunes Apollons, mes Tunisiens, ou mes Algériens de tentes du Sud<sup>181</sup>. » Le Maroc est un pays à moitié berbère et tous les intellectuels de l'époque s'accordent à reconnaître des différences physiques et morales entre l'Arabe et le Berbère ; les frères Tharand décrivent ces derniers ainsi : « actifs, gais, ouverts, âpres au gain, politiciens, bavards, frondeurs, ils ont beaucoup du caractère des paysans de chez nous et même physiquement leur ressemblent avec leur physionomie avisée, leur collier de barbe peu épaisse, leurs traits frustes et qui n'ont rien de la régularité sémitique<sup>182</sup>. » Rousseau n'apprécie pas le type berbère, qu'il trouve, lui aussi, grossier, ce qui explique certainement son peu d'admiration pour les Marocains. En dehors des villes, il n'est guère plus heureux : « je me prends à regretter l'Algérie, l'Aurès, le Sud tunisien. Venir si loin pour être si mal ! Sans doute on retrouve les mêmes scènes familières et pittoresques [...] mais pas de nomades, pas de tentes, à peine d'animaux<sup>183</sup>. » Ses carnets pourtant recèlent les scènes habituelles de campement, de cavaliers et de troupes, moins nombreuses qu'autrefois il est vrai. La nouveauté se situe dans l'apparition de nouveaux motifs ; ainsi, il suffit de tourner les pages des carnets de voyage du Maroc pour admirer des flottilles de barques échouées sur la plage devant des remparts, un maréchal ferrant occupé près d'un cheval ou des Arabes accroupis au bord de l'oued (ill. 101). Le peintre, dédaignant les études individuelles, a pu se tourner par dépit vers des sujets qui n'avaient pas attiré son attention auparavant.

Au Maroc, en plus des généraux et autres militaires, Rousseau fréquente des artistes, comme Majorelle, Métérié<sup>184</sup> et Bondry<sup>185</sup>. Ce dernier, installé à Meknès depuis 1918, s'occupe du

---

181 Henri Rousseau, « Lettre à sa femme, Marrakech, 2 mai 1932 », *ibid.*, p. 191.

182 Jérôme et Jean Tharand, « Marrakech ou les seigneurs de l'Atlas » dans Guy Dugas (dir.), *Maroc, les villes impériales*, Paris, Omnibus, 1996, p. 770.

183 Henri Rousseau, « Lettre à sa femme, Ouarzazat, 7 mai 1932 », *ibid.*, p. 192.

184 Alphonse Métérié (1886-1967) publie son premier recueil de poésie en 1910, après un court voyage en Suisse. Après la guerre, il s'installe avec sa femme à Aix-en-Provence où il devient professeur dans le collège catholique de la ville. En 1925, nommé inspecteur des beaux-arts et des monuments historiques, il part au Maroc. Pendant cette période, il publie *Nocturnes*, *Cophetuesques* et *Petit Maroc*. À sa retraite Métérié se fixe à Lausanne. Il est fait chevalier de la Légion d'honneur en 1962. Sur la vie de cet artiste, se référer à l'ouvrage de Urs Egli, *Le cas Métérié*.

185 Matteo Brondy (1866-1944) s'oriente d'abord vers des études de vétérinaire avant d'entrer à l'académie

syndicat d'initiative de la ville pour lequel il produit de nombreuses affiches. Rousseau l'a connu à Paris et le retrouve en 1924 et 1930 à Meknès ; ensemble, ils font des excursions dans les villes voisines et travaillent de concert. Métérié, poète et homme de lettre, occupe en 1924 un poste de professeur au collège catholique d'Aix-en-Provence. L'année suivante, il part s'installer à Marrakech où il est nommé inspecteur des beaux-arts et des monuments historiques. Rousseau a dû le rencontrer en Provence car c'est en ami que Métérié l'accueille en 1928 puis 1932. Enfin, lorsque le peintre fait la connaissance de Majorelle en 1928, ce dernier est déjà reconnu : Lyautey visite ses expositions et achète ses œuvres et les frères Tharaud lui consacre un article dans *L'Illustration* en 1922. Rousseau, peu prolix en compliments, s'étend assez peu sur son confrère : « je suis allé voir Majorelle, peintre connu d'ici. Venu dans le Sud à la recherche de la santé et ayant trouvé à y utiliser son sens décoratif dans la confection des coussins en cuir brodé, il s'est construit une fort belle habitation semi-orientale dans un ravissant jardin andalou<sup>186</sup>. » En 1932, lorsqu'il le revoit à nouveau, il juge que son collègue s'élève au dessus de la masse de peintres du Maroc par son sens décoratif. Ses connaissances indiquent que l'artiste évolue dans un cercle d'intellectuels importants et influents ; cependant, il ne semble pas avoir bénéficié d'une grande attention de la part de l'administration coloniale. Il impute cette indifférence à la malveillance d'un autre peintre : « j'ai appris bien des choses, entre autres sur cet ancien président des Artistes marocains, Gabriel Rousseau, qui ne m'aimait guère parce que je lui avais pris nom patronymique et talent. Curieux dessous des choses, et qui explique l'ostracisme de l'Exposition Coloniale et cette ignorance feinte et voulue des autorités à mon égard<sup>187</sup>. » S'il est vrai que le peintre expose peu en Orient (deux fois au Caire, une fois à Tunis et une dernière fois à Oran) et jamais au Maroc, il n'est pas étranger à ce fait : en effet, il refuse parfois d'envoyer ses œuvres dans ces pays (comme c'est le cas au Maroc en 1932) ; il espère en réalité une exposition en France sous le patronage de Lyautey, comme Majorelle en a bénéficié.

Mais le Maroc n'attire pas que des artistes intègres ; une multitude de peintres versent dans le mercantilisme : ainsi, « ils peignirent sans trouble et sur requête un Maroc alibi<sup>188</sup>. » Cette nuée de peintres répond à la demande touristique importante : effectivement, après la première

---

Julian. Après la première guerre mondiale, il est envoyé au Maroc pour suivre Lyautey dans ses missions. Il s'installe à Meknès et devient responsable du syndicat d'initiative. Grand amateur de chevaux, il peint également les événements de la cité, les marchés et la ville sainte de Moulay-Idriss. Il meurt à Meknès, dans la gêne, en 1944.

186 Henri Rousseau, « Lettre à sa femme, Marrakech, 24 février 1928 » dans Alice Rousseau (dir.), *Henri Rousseau...*, *op. cit.*, p. 173.

187 Henri Rousseau, « Lettre à sa femme, Casablanca, 29 mai 1932 », *ibid.*, p. 197.

188 Maurice Arama, *Itinéraires marocains. Regards de peintres*, Paris, Jaguar, 1991, p. 107.

guerre mondiale, une campagne est lancée par l'administration pour attirer des visiteurs. L'accent est mis sur « la diversité extraordinaires des populations qui y vivent, ses grandes cités impériales, un artisanat très riche et préservé<sup>189</sup> ». Le nombre en hausse de touristes prouve l'efficacité de cette campagne ; ainsi, à Casablanca leur nombre par an passe d'environ 1500 en 1924, à plus de 2000 en 1925 pour atteindre les 4000 en 1926. Rousseau, conscient de cette stratégie commerciale, ne peut que le regretter : « en somme le Maroc est devenu à la mode à la suite d'une réclame forcenée dont le Maréchal Lyautey connaissait l'importance mais dont on a abusé au point de mener au bluff le plus déplaisant. Les caravanes de touristes se succèdent, Américains, académiciens, etc...[...] Sans compter les bandes de peintres que les Villes, Sociétés et États envoient au Maroc faire de l'art de pacotille<sup>190</sup>. » Le pays est ainsi, comme ses voisins, en voie d'occidentalisation. Cette constatation ne se fait pas sans paradoxe ; ainsi, les frères Tharaud en 1920 remarque l'ambivalence de leur pensée : « Au milieu de cette nature [...] tantôt l'esprit s'abandonnait au plaisir d'aller si librement et si vite à travers l'âpreté des choses et l'hostilité des gens, d'avancer dans ce chaos comme sur une route de France [...] ; tantôt on cédait au regret de penser que nous allions bouleverser tant d'usages d'autrefois, pour établir à la place d'une naïve anarchie nos disciplines d'Europe, comme si nous étions assurés de l'excellence de notre civilisation, et que, sous l'ordre apparent de nos sociétés policées, il n'y eut pas autant de brutalité foncière, d'égoïsme et de désordre<sup>191</sup>. » Rousseau, lui aussi, tout en glorifiant l'action de son frère George, contrôleur civil au Maroc et, plus généralement, celle de la France dans les colonies, trouve de moins en moins de motifs, la faute à l'eupéanisation de la vie : « je suis un peu déçu par les transformations du pays. [...] la vie arabe se resserre et perd de plus en plus de caractère. Il me faudra m'enfoncer assez avant pour trouver ce que je cherche. Peut-être aussi deviens-je plus difficile<sup>192</sup>. » Le Maroc et l'Orient ne peuvent ainsi satisfaire entièrement les attentes du peintre ; la Provence, autre contrée inspiratrice, lui procure cependant des sujets qu'il ne trouve plus en Afrique du Nord.

---

189 Ferial Ben Mahmoud, Nicolas Daniel, *Le voyage en Orient...*, *op. cit.*, p. 227.

190 Henri Rousseau, « Lettre à sa femme, Ouarzazat, 11 mai 1932 » dans Alice Rousseau (dir.), *Henri Rousseau...*, *op. cit.*, p. 193.

191 Jérôme et Jean Tharaud, « Marrakech... », *op. cit.*, p. 771.

192 Henri Rousseau, « Lettre à sa femme, Rabat, 24 avril 1932 » dans Alice Rousseau (dir.), *Henri Rousseau...*, *op. cit.*, p. 188.

### III- LES DESSINS PROVENÇAUX, DE 1912 À 1933

#### A) L'Afrique du Nord et la Provence : les deux rives d'une même mer

En 1865, Gautier, saisi de la « maladie du bleu », décide de partir pour l'Algérie et se rend à Marseille pour embarquer. Au fur et à mesure qu'il se rapproche du Sud de la France, il observe des changements dans le paysage et les mœurs des habitants dus à l'influence du Midi qui adoucit le climat et rend les gens plus gais. Des problèmes de communications commencent à se faire ressentir car « quand on ne sait que le parisien, on a besoin d'un drogman en France, comme si l'on était dans les échelles du Levant. La majorité des Français parle d'affreux charabias aussi parfaitement inintelligibles pour nous que du chinois ou de l'algonquin<sup>193</sup>. » Les ruines et les châteaux le projettent en plein Moyen-Age alors que Beaucaire et sa foire lui rappellent l'Espagne. Enfin, arrivant à Marseille, il admire les côtes aux falaises pentues, les montagnes qui entourent la ville et s'exclame: « c'est déjà l'Afrique<sup>194</sup> ! » Le point de vue de Gautier n'est pas unique : en littérature, la Provence est souvent décrite comme une sorte de terre cosmopolite, plus tout à fait française car elle revêt des aspects aussi bien orientaux qu'italiens, grecs ou espagnols.

Cette dimension s'explique en partie par l'histoire de cette région, notamment par la légende de la fondation de Marseille. Celle-ci remonte à 600 ans avant JC, lorsque Gyptis, fille du roi des Ségobriges, une tribu des Ligures, choisit comme époux Protis, un Phocéén. De leur alliance naît Massalia, cité de commerce entre les différentes villes méditerranéennes. Plus tard, les Grecs érigent d'autres villages, comme Antipolis, la future Antibes et Agathé qui deviendra Agde. À partir de 125 avant JC, les Romains envahissent peu à peu la Provence, peuplant la campagne de villas, de routes et d'aqueducs. Ils bâtissent également des ports, à l'instar de celui de Forum Julii (Fréjus) et établissent des colonies dont une des plus importantes est Arles, alors appelée Arelate. La province partage avec certains pays de l'Afrique du Nord une domination romaine dont il reste de nombreuses traces dans le paysage et dans les villes. Ces ruines intéressent de nombreux peintres et, même si la mode est au naturalisme à partir du milieu du XIXe siècle en Provence, il n'est pas rare de trouver de temps à autres dans les toiles des vestiges antiques. Ainsi Fabius Brest<sup>195</sup> prend pour sujet *Le*

193 Théophile Gautier, *Voyage...*, *op. cit.*, p. 168.

194 *Ibid.*, p. 174.

195 Fabius Brest (1823-1900) est un élève de Loubon à Marseille. Parti à Paris, il côtoie les peintres de Barbizon et en particulier Troyon. D'abord connu pour ses études de forêt et de paysages provençaux, il devient

*Pont Flavien à Saint-Chamas*, construit sous Auguste pour permettre à la route d'Arles à Marseille de traverser la Touloubre (ill. 102). Les petites silhouettes cheminant sur le pont rappellent que les anciennes constructions, loin d'être vétustes, sont toujours d'actualité car utilisées quotidiennement. De même, l'amphithéâtre d'Arles, dessiné par Rousseau en 1928 (ill. 103), reste toujours un lieu de loisirs populaires : s'il n'accueille plus de gladiateurs, il abrite en revanche des corridas et des courses camarguaises.

Les constructions ne sont pas les seuls legs de l'Antiquité aux Provençaux ; si, à la différence des Orientaux, elle ne leur transmet pas la noblesse de port et de costumes, ils héritent en revanche d'autres coutumes, comme le souligne Émile Ripert : « ce n'était pas seulement des monuments qu'il [l'Empire romain] laissait à l'admiration des siècles futurs, c'était dans les veines de la race provençale une forte proportion de sang latin et bientôt une langue sonore, plus proche que le français même, de son beau modèle classique<sup>196</sup>. » Pour Maurras, né à Martigues, la beauté des filles de son pays vient de l'hérédité grecque qui leur permet de rivaliser avec les statues helléniques : « le torse, le buste divin de l'*Amazonne d'Epidaure* à laquelle j'ai fait visite chaque jour de mon mois d'Athènes, je le revois ici, mais inflétri (*sic*) et sans blessure, quand la saison des bains fait accourir la troupe de nos vierges sur le rivage<sup>197</sup>. » Ces propos rappellent fortement ceux de Gautier en Algérie qui s'étonne, en regardant les passants, de voir des œuvres d'art vivantes, descendues de leur socle. De même, certaines scènes africaines évoquent pour Fromentin des ouvrages antiques : rencontrant dans le désert une caravane il remarque des serviteurs « qui conduisaient par les cornes des béliers farouches, comme s'ils les traînaient aux sacrifices : c'était aussi beau qu'un bas-relief antique<sup>198</sup>. » Comme l'Orient, la Provence garde donc vivant son héritage antique ; Rousseau ne dit pas autre chose lorsqu'il décrit les environs d'Aix-en-Provence : « c'est bien, en effet, le paysage que nos imaginations peuplent volontiers de personnages mythologiques et classiques. Pourquoi même chercher si loin ? Les êtres qui le hantent ont-ils vraiment changé, et ne sont-ils pas nourris de la tradition et de la civilisation méditerranéenne et attique<sup>199</sup> ? » Les bergers qu'il dessine font penser alors, comme en Afrique du Nord, à des pâtres antiques, promenant leurs troupeaux dans une campagne rappelant celle d'Italie (ill. 104).

Au Moyen-Age, la Provence est en contact direct avec l'Orient puisqu'elle subit au IXe siècle

---

orientaliste après un séjour de quatre ans à Constantinople. Il peint alors un Orient aimable en portant une grande attention à l'architecture et à l'agitation des villes. Il est médaillé en 1864 et exempté de jury en 1868.

196 Émile Ripert, *La Provence*, Paris, Laurens, 1929, p. 28.

197 Charles Maurras, *Corse et Provence*, Paris, Flammarion, 1930, p. 193.

198 Eugène Fromentin, *Œuvres...*, *op. cit.*, p. 151.

199 Henri Rousseau, « Aix, paysage classique » dans Alice Rousseau (dir.), *Henri Rousseau...*, *op. cit.*, p. 285.

les invasions des Sarrasins, nom donné à cette époque aux peuples musulmans. Ce n'est que dans les années 970 que le comte Guillaume de Provence les chasse de la région. Cependant, leurs souvenirs semblent toujours hanter les lieux ; devant Aigues-Mortes, Barrès évoque « ces mystérieux Sarrasins, ses légers Barbaresques qui pillaient ces côtes et fuyaient, insaisis (*sic*) même par l'histoire<sup>200</sup>. » Il est vrai que l'architecture de certaines villes aide à se replonger dans le passé : Aigues-Mortes et ses murailles crénelées, l'église bâtie comme une forteresse des Saintes-Maries-de-la-Mer ou encore le Palais des Papes à Avignon, véritable château fort, sont autant de décors propices à des rêveries moyenâgeuses. Le parallèle avec les villes marocaines ceintes de remparts s'imposent alors ; Rousseau reprend d'ailleurs le même type de composition en se plaçant en France comme au Maroc de biais et à quelques distances des murailles (ill. 105 et 106).

Un autre thème cher à l'orientalisme se retrouve en Provence : le cavalier. En Camargue, c'est sous les traits du *gardian*<sup>201</sup> qu'il se présente à la manière des cavaliers arabes; certains félibres n'hésitent pas à le comparer aux chevaliers. Le marquis Baroncelli-Javon<sup>202</sup>, qui possède lui-même une manade, rattache dans un poème sa vie de *gardian* à celles de ses ancêtres paladins :

« Dans mon malheur, ce m'est un soulagement de voir  
 Qu'après tout j'ai suivi loyalement mes ancêtres :  
 Paladins généreux, pour leur roi et leurs croyances,  
 Ils se ruinaient, fidèles, et se faisaient tuer.  
 Ma Provence vaut bien un roi. O Reine belle !  
 Les derniers chevaliers guerroyeurs qui existent,  
 Les Gardians, se feront hacher pour ton étoile<sup>203</sup>. »

Si les cavaliers provençaux n'ont pas, à première vue, autant de panache que leurs confrères orientaux, ils partagent néanmoins un même rapport avec la nature : dans des étendues marécageuses ou dans des plaines désertiques, ces hommes passent une grande partie de leur vie sous le soleil, tirant de ce contact permanent avec la terre une certaine sagesse qui les rend

---

200 Maurice Barrès, « Le Jardin de Bérénice » (1891) dans François Mermod (dir.), *La Provence. Peintres et écrivains de Théophile Gautier à Paul Valéry, de Corot à Dufy*, Lausanne, Mermod, 1956, p. 91.

201 Le *gardian* surveille une manade, c'est à dire un troupeau de taureau ou de chevaux.

202 Folco de Baroncelli-Javon (1869-1943) descend d'une vieille famille florentine. Dès 1890, il publie un premier ouvrage, *Babali* et dirige avec Mistral le journal félibréen *L'Aiôli*. À partir de 1899, il s'installe définitivement au mas de l'Amarée, près des Saintes-Maries-de-la-Mer où il possède une manade. Tout au long de sa vie, il tente de sauver les traditions camarguaises en codifiant les courses et les costumes. Il est également l'auteur de plusieurs recueils de poésie, comme *Lou Rousari d'amour* et *Blad de Luno*.

203 Folco de Baroncelli-Javon, *Blad de Luno*, p. 148, cité par Henri Rousseau dans Alice Rousseau (dir.), *Henri Rousseau...*, *op. cit.*, p. 231.

simples et graves. Rousseau leur confère également de la noblesse, en usant d'un effet similaire à celui qu'il emploie en Orient. Le point de vue légèrement en contre-plongée qu'il magnifie encore par une diagonale montante dans [*Cavaliers arabes avançant de front*] est repris dans [*Groupe de gardians en Camargue et têtes d'hommes*] (ill. 107 et 108). Rousseau n'est d'ailleurs pas le seul orientaliste à s'intéresser aux *gardians* : son ami, le peintre Doigneau aime lui aussi représenter, en plus des cavaliers marocains, des manades et leurs gardiens (ill. 109).

Cette province est souvent considérée comme un lieu qui donne un avant-goût de l'Afrique ; ainsi Fromentin affirme qu'il a « passé l'été dernier en Provence, dans un pays qui prépare à celui-ci [l'Algérie] et le fait désirer : des eaux sereines, un ciel exquis, et presque la vive lumière de l'Orient<sup>204</sup> ». La transposition picturale de cette lumière crue et violente, qui écrase les formes et avive les couleurs, pose autant de problèmes aux peintres, en Orient ou au Sud de la France. Monet, plus habitué aux brumes normandes qu'à l'ensoleillement provençal, s'avoue surpris par l'intensité lumineuse qu'il découvre en 1883 : « je n'arrive pas encore à saisir le ton de ce pays [...] il faudrait une palette de diamants et de pierres<sup>205</sup> ». Sa stupéfaction rejoint celle de Rousseau en Tunisie qui confie qu'il faudrait de la peinture phosphorescente pour rendre les blancs éclatants. Ziem, qui part plusieurs fois en Orient dans les années 1850, achète une maison à Martigues en 1860 où il se rend au moins une fois par an. Dans son jardin, il construit, à l'aide de jarres et de débris de faïences, des mosquées et des minarets miniatures et profite de la lumière du Midi pour reproduire des effets qu'il a observés lors de ses voyages. Le soleil fait ressortir les couleurs, obligeant ainsi les peintres à modifier la palette, comme le rapporte Van Gogh à son frère lorsqu'il est à Arles : « maintenant que j'ai vu la mer ici, je ressens tout à fait l'importance qu'il y a de rester dans le midi, et de sentir qu'il faut encore outrer la couleur davantage -l'Afrique pas loin de soi<sup>206</sup>. » Quelques années avant Van Gogh, les peintres de « l'école marseillaise » n'hésitent pas à hausser leur coloris pour rendre les contrastes violents des passages de l'ombre à la lumière ; c'est le cas de Paul

---

204 Eugène Fromentin, *Œuvres...*, *op. cit.*, p. 189.

205 Claude Monet dans Daniel Wildenstien, *Claude Monet. Biographie et catalogue raisonné*, Lausanne, Bibliothèque des arts, cité par Richard Thompson, *Sous le soleil exactement. Le paysage en Provence du classicisme à la modernité (1750-1920)*, Marseille, musée des beaux-arts, 2005-2006, p. 115.

206 Vincent Van Gogh, « Lettre à Théo, 6 juin 1888 » dans François Mermod (dir.), *La Provence. Peintres...op.cit.*, p. 102.

Guigou<sup>207</sup> qui reprend les longues ombres portées d'Émile Loubon<sup>208</sup> dans *Paysage aux environs de Martigues* (ill. 110). Ce phénomène s'observe également en Afrique du Nord même si, dans ses carnets, Rousseau n'en fait pas état. Une huile sur des oliviers à Monastir témoigne cependant de la clarté éblouissante de la lumière se réverbérant sur la poussière blanche d'un chemin, faisant ainsi ressortir plus violemment les ombres noires des arbres (ill. 111).

La Provence et l'Orient partagent au surplus des paysages et une végétation similaire, ce que remarque rapidement Bertrand : « on a été frappé, avant toutes choses, de la similitude parfaite qui existe entre l'Afrique du Nord et les autres régions méditerranéennes : même flore, même faune, même climat, même configuration des côtes, mêmes paysages, pour ainsi dire<sup>209</sup>. » Rousseau retrouve les tamaris, les palmiers et surtout l'olivier qu'il a minutieusement étudié dès ses premiers séjours en Tunisie et qu'il continue à dessiner, reproduisant inlassablement son tronc torturé et rabougri (ill. 112). De plus, certains lieux de la région, comme la Crau, sont connus pour leur aridité et leur absence de végétation ; ainsi le *Paysage à Graveson* de Guigou voit ses plaines brûlées par le soleil et se couvrir d'un beige présent fréquemment dans les toiles des orientalistes (ill. 113). La sécheresse d'un paysage seulement animé par quelques brins de verdure et fermé à l'horizon par des montagnes est la même que celle du dessin exécuté par Rousseau en Tunisie, [*Marabout de Medjez-el-Bab*] (ill. 114). Mais, au delà d'une ressemblance topographique, ce qui rapproche les peintres provençaux et les orientalistes, c'est une même manière de construire le paysage : le premier plan est laissé vide, les arbres, qui ne jouent plus le rôle de repoussoir, ne bouchent pas la vue avec leur frondaison épaisse et, bien souvent, des reliefs montagneux se détachent contre un ciel clair. Marius Engalière<sup>210</sup> dans *Le Pic de Bertagne en Provence* reprend cette composition qui

207 Paul-Camille Guigou (1834-1871) est clerc de notaire à Marseille et peintre autodidacte lorsqu'il rencontre Loubon. Grâce à ses leçons, il parfait sa technique et réalise des toiles dans un style synthétique et brut, avec de forts empâtements. Vivement attaqué par les critiques régionaux, il tempère alors sa touche et réduit le format de ses tableaux. Installé à Paris à partir de 1863, il retourne chaque été en Provence pour peindre sur le motif avec Monticelli. Ses tableaux présentent des paysages découpés en bandes horizontales, saturés de couleurs et animés de personnages souvent au second plan.

208 Émile Loubon (1809-1863) est un élève de Constantin à l'école de dessin d'Aix-en-Provence. Il suit Granet deux ans à Rome puis s'installe à Paris en 1831. Il fréquente alors Delacroix, Couture, Descamps et les peintres de Barbizon. Il revient à Marseille en 1845 pour prendre la direction de l'école des beaux-arts. Loubon entreprend alors de faire de sa ville un centre artistique régional en créant une Société des amis des arts et un Salon. Chef de file de l'école marseillaise, il est le maître de Guigou, Grésy et Engalière. L'artiste est le premier à peindre une Provence rugueuse et grise dans de grands panoramas, aux découpages parfois surprenants.

209 Louis Bertrand, « Le Jardin ... », *op. cit.*, p. 809.

210 Marius Engalière (1824-1857) fait l'école de dessin de Marseille avant de se rendre à Paris en 1845 et de travailler chez le décorateur Bertrand à Paris. Après un séjour à Toulouse où il devient sourd, il voyage dans les Pyrénées, en Italie ainsi qu'en Algérie et au Proche-Orient. Si un tiers de ses œuvres est consacré à

semble tout droit sortie d'un tableau de Marilhat (ill. 115 et 116). Si un personnage anime parfois le décor, il demeure très souvent au second plan ; c'est le cas dans *Les Nazons* de Prosper Grésy<sup>211</sup> où un berger presse son troupeau sur un chemin longeant une falaise qui donne son titre à l'œuvre (ill. 117). Rousseau croque un paysage similaire en Algérie : deux silhouettes indistinctes cheminent auprès de pentes rocheuses, se prolongeant dans le lointain (ill. 118).

Au delà du paysage, c'est également une même idéologie qui réunit la Provence et l'Afrique du Nord ; en parallèle de la théorie de Bertrand portant sur une civilisation latine qui engloberait tous les pays méditerranéens se met en place une iconographie construite par les artistes eux-mêmes. « Ivres de poésie solaire, les naturalistes provençaux ont donné des peintures lisibles, faites pour parler à tous, chargées d'un sens identique : la Provence est un pays de beauté, de lumière et de bonheur, où tout abonde et respandit, une terre aux fruits de paradis baignée par une mer étincelante<sup>212</sup>. » Ces visions sont reprises dans des peintures décoratives qui mettent en avant la flore nourricière (les arbres fruitiers, les champs de blés) et exotique (l'olivier, le tamaris, l'aloès). De même, l'Orient est souvent perçu comme un grenier à blé pour l'Europe, une terre d'abondance où tout pousse à foison. Aussi, les peintures de moisson et de récolte fleurissent des deux côtés de la Méditerranée et sont parfois le fait d'un même individu ; ainsi, Jules de Magy<sup>213</sup>, avant de peindre des *Kabyles moissonneurs* s'intéresse aux exploitants de sa région, comme dans *Les vendanges en Provence*. Une autre image forte remporte également du succès, celle de la femme au bord de la rivière ou allant chercher de l'eau. Lavandière ou porteuse d'eau, les peintres qui les représentent abondent ; parmi eux, Guigou peint un groupe de femmes au bord d'une rivière occupées à laver du linge (ill. 119). En Afrique du Nord, ce thème se montre tellement éculé qu'il est employé fréquemment dans des publicités qui vantent le charme de l'Orient et de ses habitants (ill. 120). Il correspond cependant à une réalité observable puisque Rousseau dessine parfois au Maroc des indigènes près d'un oued (ill. 121).

---

l'Espagne, il peint également des toiles orientalistes et provençales.

211 Prosper Grésy (1804-1874) est fonctionnaire de l'administration des Domaines lorsqu'il est muté à Arles en 1831. Découvrant alors la Provence, ce peintre autodidacte sillonne la région pour peindre des paysages rocheux caractérisés par une pâte épaisse et une touche minutieuse. Il emprunte aux peintres de Barbizon leurs manières de composer, comme les plans d'eau au premier plan ou les frondaisons sombres des arbres.

212 Jean-Roger Soubiran, « Le Naturalisme en Provence », *Peintres de la couleur en Provence, 1875-1920*, Marseille, Hôtel de la région, 1995, p. 61.

213 Jules de Magy (1827-1878) est l'élève de Loubon dont il reprend les sujets provençaux. Ses travaux des champs et ses vues de campagne emprunt de tonalités douces et poétiques s'écartent des caractéristiques de l'école marseillaise. En 1861, il voyage avec Huguet en Algérie et peint dès lors des toiles orientalistes sur la vie quotidienne des Kabyles.

Enfin, le lien avec l'Afrique du Nord se montre également économique : en effet, Marseille est le port d'où embarquent passagers et marchandises pour les colonies. Au sein de l'empire colonial français, la ville occupe un point central où convergent à la fois les futurs colons et les immigrants indigènes. C'est ainsi que la représente en 1869 Puvis de Chavanne qui peint pour le Palais Longchamp *Marseille, Porte de l'Orient* : sur le pont d'un bateau, divers passagers patientent entourés d'objets orientaux (des tapis, une voile brodée d'un croissant) pendant que les marins s'activent et que se profile à l'horizon la cité phocéenne. La Provence se révèle être la terre qui absorbe les influences et les cultures, aujourd'hui orientales, hier antiques, comme le rappelle le pendant à cette toile, du même auteur, *Marseille, colonie grecque*.

### **B) Le paysage provençal : entre classicisme et naturalisme**

Avant d'étudier les paysages que dessine Rousseau, il convient d'apporter quelques précisions sur ceux-ci. Les carnets provençaux révèlent que le peintre porte une attention soutenue à la nature : contrairement aux cahiers d'Afrique du Nord dominés par la figure, les paysages composent la grande majorité des carnets français. Si les scènes champêtres occupent une part importante de l'œuvre dessinée de l'artiste, paradoxalement, elles disparaissent presque en peinture. Rousseau, en effet, peint peu de paysages, peut-être parce que, s'étant spécialisé dans les toiles orientalistes et les scènes rurales de Provence, son galeriste, Georges Petit et sa clientèle ne lui en commandent pas. Mais, même dans ses tableaux, dont l'action se situe pourtant toujours en plein air, la nature s'efface devant l'être humain et ne fonctionne que comme symbole. Comme dans *Transhumance en Provence*, le sol est souvent de couleur terne, sans aucun accident qui viendrait l'animer (des fleurs, des roches, des buissons) (ill. 122). Les pins, toujours rejetés à l'arrière plan, servent de points de repère pour le spectateur en situant le lieu de la scène. À l'inverse, les dessins intègrent la figure humaine dans un vaste panorama aux multiples détails (ill. 123). L'artiste souhaite peut-être dans ses toiles concentrer le regard du spectateur sur ses groupes de figures et peint donc volontairement une nature lisse et effacée.

## 1- Une terre antique et classique

L'héritage antique de la Provence demeure vivant à travers ses habitants, comme il a été vu, mais également dans ses scènes champêtres qui semblent abriter tout un monde mythologique. Ainsi, Barrès rêve une vie secrète dans les forêts qui se met en branle à la tombée de la nuit : « aux heures du soir, on imagine ce bois Saint-Jean comme un domaine consacrée à une divinité de première grandeur, comme une pinède digne d'inspirer Puvis de Chavanne, où se trouvent les petites chapelles de Pan et des Nymphes, les abris des cultes rustiques<sup>214</sup>. » Les futaies ne constituent pas le seul refuge des créatures mythiques ; Joseph d'Arbaud<sup>215</sup>, dans *La Bête du Vaccarès*, conte l'histoire de la rencontre entre un gardian et un faune, dernier de son espèce, en pleine Camargue. Rousseau lui-même se plaît à décrire le coucher du soleil de manière allégorique : « c'est maintenant Séléné caressante et laiteuse qui va répandre sur les êtres et les choses cette onctueuse lumière des nuits méditerranéennes engendrant une existence nouvelle voluptueuse et frémissante que Sapho, Anacréon, Tibulle ou Properce ont chantée si éloquemment<sup>216</sup>. » Cependant, l'artiste ne prolonge pas ses propos imaginatifs en peinture ou dans ses dessins.

En revanche, si les nymphes et les satyres ne sont pas visibles dans son œuvre, les immuables bergers, présents en nombre dans ses carnets, continuent de perpétuer la tradition des pâtres attiques en veillant sur leurs moutons. De cette vision bucolique se dégage une communion universelle : « des moutons broutaient, apportant leur note mouvante et chantantes à l'harmonie générale ; bêtes, terrains, troncs, tout participe d'une même couleur avec des nuances infinies et des valeurs dont je sens toute la poésie avant d'oser les aborder en peinture<sup>217</sup>. » Cette harmonie se traduit dans les dessins par la reprise du vocabulaire plastique des peintres classiques ; Rousseau leur emprunte la composition en frise, les lignes droites des arbres qui scandent le paysage et qui servent parfois de repoussoir. La sensation de contempler une nature paisible et ordonnée par l'homme, à l'image de celle que peint Le

---

214 Maurice Barrès, « Le mystère en pleine lumière » (1926) dans François Mermod (dir.), *La Provence. Peintres...op.cit.*, p. 172.

215 Joseph d'Arbaud (1874-1950) est un poète provençal. Fils de la poétesse Marie d'Arbaud, il est élevé dans l'amour de la langue provençale. Après des études de droit, il fréquente les cercles littéraires et rencontre Gasquet, Sicard et Bertrand. Fuyant la vie mondaine, il part en Camargue et devient manadier mais, pour des raisons de santé, il revient à Aix-en-Provence quelques années plus tard. Il prend alors la direction du *Feu* qu'il dirige jusqu'à sa mort. Fervent adepte du Félibrige, il a écrit plusieurs recueils de poésie, comme *Lou Lausié d'Arles* et *Li Rampau d'aram* et des romans comme *La Bèstio dóu Vaccarès*.

216 Henri Rousseau, « Aix... », *op. cit.*, p. 287.

217 Henri Rousseau, « Lettre à sa femme, 4 juin 1916, Solliès », *ibid.*, p. 143.

Lorrain, se retrouve parfois dans les esquisses de l'artiste (ill. 124 et 125).

Rousseau n'est pas le seul à penser que la nature méditerranéenne évoque fortement les toiles du Poussin et du Lorrain ; dès 1860, Mérimée, alors dans le Sud, écrit à Gérôme : « passez un hiver ici et vous en rapporterez des fonds de tableau comme le Poussin en aurait choisis<sup>218</sup>. » Maurras, lui, aperçoit des œuvres antiques tout autour de lui : « ce matin, un pêcheur en train de défaire sa fleur m'a tenu sans haleine et dans une espèce d'angoisse. Je ne trouvais à comparer à cet effort mystérieux que le bas-relief des divinités d'Eleusis<sup>219</sup>. » Le paysage peut même se faire historique car certains lieux font songer aux batailles du passé. La célèbre Sainte-Victoire a ainsi vu le consul romain Marius arrêter les hordes teutoniques à son pied : « voilà pourquoi, après plus de vingt siècles, nous nous sentons encore émus en contemplant du sommet de la montagne dont le nom rappelle la victoire, cette plaine silencieuse où les destins se sont accomplis. Elle nous paraît encore rouge du sang de tant d'inconnus à qui nous devons un peu de notre âme et la langue même que nous parlons<sup>220</sup>. » Dès lors, la montagne dépasse un aspect purement décoratif pour prendre un caractère plus sévère dans les dessins de Rousseau (ill. 126). Le paysage cependant ne se fait pas toujours l'écho d'un passé mythique ou historique, l'artiste ayant également des préoccupations naturalistes.

## 2- Les paysages dessinés : une approche naturaliste

Le naturalisme pictural se caractérise par une attention au paysage représenté en tant que tel et sur le motif ainsi que par un intérêt pour le monde rural et paysan. Même après l'impressionnisme, le courant possède encore de nombreux adeptes qui renouent désormais avec l'esprit classique, comme le remarque le critique Leprieur : « il est curieux de voir une école, qui est partie de la haine des sites arrangés, comprendre maintenant qu'un certain arrangement, un certain accord de tons en particulier, est nécessaire pour arriver à l'effet<sup>221</sup> ». La réalité, vue parfois à travers le prisme de l'idéal, redevient décorative sans toutefois rechercher les sujets pittoresques des impressionnistes.

---

218 Prosper Mérimée, « Lettre à Gérôme, 28 décembre 1860 », *Correspondance générale, 1822-1870*, Paris, Le Divan, cité dans *Méditerranée*, Paris, Grand Palais, 2000-2001, p. 19.

219 Charles Maurras, *Corse...*, *op. cit.*, p. 138.

220 Bruno Durand, *Le Feu*, 15 octobre 1920 dans Émile Ripert, *La Provence*, *op. cit.*, p. 159.

221 Leprieur, « Salon de 1888 », *La Peinture, l'Artiste*, juillet 1888, p. 23-24, cité dans *Peintres de la couleur...*, *op. cit.*, p. 30.

En Provence, une école se développe grâce à Loubon<sup>222</sup> ; directeur de l'école de dessin de Marseille à partir de 1845, il crée une Société des amis des arts et un Salon annuel. Par ailleurs, il fédère autour de lui des peintres aux styles différents mais à la préoccupation commune : la lumière. Ses élèves et ses collègues profitent du climat artistique que le maître instaure dans la région pour représenter une Provence qui, si elle échappe au gris dépouillé de Loubon, reste néanmoins sévère bien que lumineuse. Rousseau saisit parfaitement l'esprit de cette école car l'artiste, en fréquentant la bourgeoisie aixoise et les musées de la province, a souvent l'occasion d'admirer des tableaux des peintres régionalistes. Il regrette d'ailleurs que le musée de sa ville ne possède pas d'avantage d'œuvres de cette école qui « est très honorable, elle est sincère, elle représente le caractère dominant du pays, clarté et construction ; elle gagnerait donc à être connue des étrangers et des Provençaux<sup>223</sup>. » Dans la conférence d'où est tirée cette citation, il affirme qu'au contraire des impressionnistes, ce n'est pas l'effet fugace, le moment éphémère, propre aux paysages enneigés du Nord et des brumes de la Seine, qui intéressent les peintres du Midi mais plutôt « la construction, l'ossature, le caractère tourmenté d'une nature déjà dépouillée de son humus par le climat<sup>224</sup>. » Ceux-ci, à l'instar de Loubon, représentent donc une Provence rude et sobre, parfois mélancolique et à laquelle Rousseau est sensible. Il est donc fréquent de retrouver souvent dans ses carnets les types de compositions qu'affectionnent les peintres provençaux.

Comme il a été vu précédemment, la lumière du Sud de la France diffère de celle du Nord : elle nivelle les valeurs et écrase les formes tout en rendant plus nets et plus durs les contours. Les artistes aiment alors jouer des contrastes entre l'ombre rafraichissante et la lumière aveuglante en plaçant un bosquet au centre de leur composition qui, par la masse sombre de son feuillage, tranche sur la campagne plate et ensoleillée. C'est le cas d'Engalière qui dans la toile *Paysage méditerranéen* (ill. 127) peint une femme, petite silhouette ne retenant pas l'attention, longeant un muret ; le véritable sujet est cependant le boqueteau dont les frondaisons occupent la plus grande partie de la toile, créant ainsi des plages d'ombres et de lumière. Rousseau reprend souvent cette composition dans ses dessins, comme le prouve le croquis [*Groupe d'arbres bordant un chemin*] (ill. 128) : des arbres au second plan bordent un chemin conduisant peut-être à une maison qui apparaît à gauche. La masse sombre de la végétation attire et retient le regard qui détaille ensuite les méandres complexes des

---

222 Sur l'école provençale, se référer à Jean-Roger Soubiran, *Le paysage provençal et l'école de Marseille avant l'impressionnisme, 1845-1874*.

223 Henri Rousseau, « Aix... », *op. cit.*, p. 288.

224 *Ibid.*, p. 288.

branchages ; au contraire, le reste du paysage se résume à quelques détails (une maison, une mare, un arbre, des touffes d'herbes) rapidement esquissés et sur lesquels l'œil glisse sans s'attarder.

La composition qu'utilise Engalière (un personnage sur un chemin courbe ou présenté en diagonale) est fréquemment utilisée par l'école provençale notamment par Guigou qui multiplie les vues de chemins bordés d'arbres dont les ombres se découpent sur la poussière claire de la route, comme dans *Paysage aux environs de Martigues* (ill. 110). Rousseau aussi aime dessiner des sentiers qui partent du premier plan pour amener le regard jusqu'à une silhouette de dos marchant au loin. Dans le dessin [*Une allée à Fayence*] (ill. 129), il rapporte les ombres étirées des oliviers qui zèbrent la chaussée.

L'artiste ne se montre pas uniquement influencé par les agencements des peintres de sa région ; il perçoit les mêmes dominantes de couleur dans les paysages provençaux que ses confrères. Ainsi, le gris domine dans ses œuvres ; très souvent dans ses carnets il rapporte sous forme d'annotation la couleur grise, qu'il décline selon le terrain : « gris cendré », « gris souris », « gris rosé »,.... Un des premiers à peindre une Provence dans ce ton, détonnant par là même avec l'image colorée que possède la région, est Loubon. Dans *Le retour du troupeau* de 1852 (ill. 130), le sol, qui occupe presque la moitié de sa toile, se trouve être une roche grise aux reflets bleutés. L'autre couleur prépondérante est le blanc, présent dans les nuées de poussière que soulèvent les animaux et dans les nuages effilochés. Quelques années plus tard, Taine dans sa *Philosophie de l'art* oppose le Nord coloré et le Sud jugé délavé : « Un pays sec et terne d'aspect, la France du Sud, la partie montagneuse de l'Italie, ne laisse à l'œil que la sensation d'un échiquier gris et jaunâtre. [...] À vrai dire, une ville du Midi, un paysage de Provence ou de Toscane, n'est qu'un simple dessin ; avec du papier blanc, du fusain, et les couleurs débiles des crayons colorés, on peut l'exprimer tout entier<sup>225</sup>. » Cependant, cette théorie de Taine, datée des années 1860, s'effondre quand l'avant-garde artistique découvre le Sud. Car si le gris est bien présent dans les paysages de la Provence, il se marie également avec d'autres teintes, comme l'ocre et le vert foncé qui se retrouvent dans les tableaux de Cézanne. Rousseau n'apprécie guère le peintre, lui reprochant ce qui fait sa modernité : son obsession du ton local absolu et la planéité de ses toiles. Néanmoins, il lui reconnaît quelques qualités comme sa sobriété, son unité et surtout l'admiration qu'il voue aux peintres classiques. Consciemment ou non, Rousseau est marqué par un œuvre qu'il ne peut éviter

---

225 Hippolyte Taine, *Philosophie de l'art*, Paris, Hachette, 1918, p. 271-272, cité dans *Méditerranée, op. cit.*, p. 114.

puisqu'il qu'il vit dans l'ancienne ville de Cézanne et travaille dans les mêmes lieux que le maître. Aussi, les tons cézanniens apparaissent parfois dans ses dessins et aquarelles comme celle du *Nymphée du château de Saint-Marc-Jaunegarde* (ill. 129) où l'ocre, le gris et le vert sombre de la végétation semblent empruntés à la palette de Cézanne.

Par ailleurs, Rousseau semble développer sa propre gamme de couleurs : ainsi, ses carnets contiennent des annotations parfois surprenantes. Un talus est « argent rosé », les fleurs sont d'or et les montagnes dans le lointain se vêtent de teintes bleutées. Cette vision personnelle, développée uniquement dans les aquarelles et les dessins, donne lieu à des œuvres légères et pimpantes comme [*Bergers et troupeaux*] (ill. 131) : le sujet habituel du berger et son troupeau se trouve ici transformé par le traitement des couleurs que propose le peintre. La terre se recouvre d'un gris délicat piqué de notes roses et vertes alors que les feuillages des arbustes, véritables ramages dorés, se détachent contre le bleu délavé du ciel aux marbrures mauves. Cependant, ses expérimentations ne correspondent pas exactement aux préoccupations des fauves ni même des néo-impressionnistes ; s'il est vrai que l'artiste pose sa couleur par touches sans vraiment suivre le dessin, il reste néanmoins attaché à ce dernier : c'est lui qui organise la composition et non la couleur car le trait de crayon, toujours visible sous l'aquarelle, définit les formes et les modèle.

De plus, il ne s'agit pas pour le peintre d'imaginer la nature ; au contraire, il s'appuie avant tout sur son observation, certes subjective mais qui ne découle pas de son imagination. Il suit en cela la définition que donne Zola : « une œuvre d'art est un coin de la création vue à travers un tempérament<sup>226</sup>. » Il reste donc proche des naturalistes et de leurs sujets. Parmi ces derniers, le peintre affectionne notamment les vues de villes et de paysages panoramiques. Encore une fois, c'est Loubon qui lance la tendance du védutisme en Provence avec une de ses œuvres majeures *Vue de Marseille, prise des Aygalades, un jour de marché*. Guigou, moins emphatique dans *Baie de Marseille, Saint-Henri*, peint la mer encadrée par des maisons et des collines (ill. 133). Rousseau utilise la même composition en frise que son aîné dans [*Vue de l'abbaye de Montmajour*] (ill. 124) ; il laisse également le premier plan vide, créant ainsi une distance avec le spectateur. Des dessins exécutés sur des hauteurs restituent parfois le sentiment d'infini qui se dégage de certains sites naturels (ill. 134) : Rousseau simplifie alors les formes, élimine les détails et compose son esquisse en volumes.

La Provence passe pour être une région aux multiples facettes : ses côtes finissent tantôt en

---

226 Émile Zola, « Proudhon et Courbet », *Le Salut public*, 26 juillet 1865, cité dans *Peintres de la couleur...*, op. cit., p. 30.

falaises pentues, tantôt en delta où les cours d'eau rejoignent la mer. À l'intérieur des terres, le contraste se fait encore plus frappant : les Alpilles surprennent par leur hauteur, la Crau prend des allures de plaine africaine alors que les plaines alluviales du Var s'apparentent à la Normandie pour les peintres régionaux. La province attire souvent des commentaires soulignant ses contrastes : « elle est à la fois âpre et austère, souriante et aimable, solaire et mystérieuse, protectrice et inquiétante, selon qu'on regarde vers la côte ou qu'on se tourne vers les Hautes Terres<sup>227</sup>. » Les peintres qui représentent sa diversité sont rares cependant ; Rousseau n'échappe pas à la règle : il se concentre essentiellement sur les environs vallonnés d'Aix, les montagnes des Alpilles, les marais et les villes de la Camargue. La mer reste la grande absente de ses carnets : jamais l'artiste ne s'aventure à la croquer ; de même, dans ses correspondances et ses conférences, s'il met souvent en avant l'aspect classique du paysage, il ne mentionne que rarement la Méditerranée. Cette impasse picturale s'explique peut-être par sa fascination pour les phénomènes pérennes et stables qui le détourne des objets agités que sont la mer, le vent et la pluie. Fromentin lui-même, son modèle dans beaucoup de domaines, reconnaît une attirance semblable : « je n'ai de goût sérieux que pour les choses durables et je ne considère avec un sentiment passionné que les choses qui sont fixes<sup>228</sup>. »

En conclusion, la Provence que représente Rousseau reste proche de celle qu'a peinte l'école provençale conduite par Loubon : rudes, souvent gris, les paysages sont émaillés de fermes et de mas où conduisent des routes qui creusent la perspective. La lumière crue révèle les contours des objets et durcit les couleurs. Après le maître, une nouvelle génération de naturalistes régionaux voit le jour ; ils se distinguent de leurs prédécesseurs par leur vision d'une province riante et aimable, à l'exception notable d'Alphonse Moutte<sup>229</sup> qui continue de suivre les enseignements de Loubon. Comme dans la toile des *Environs d'Avignon, le chemin de la corniche* de Paul Saïn<sup>230</sup> (ill. 135), les paysages perdent alors leur caractère heurté et la lumière s'adoucit. Oubliant la dominante grise, les artistes n'hésitent pas à utiliser des couleurs

---

227 Marie-Paule Vial et Guy Cogeval, « L'autre Belle Province », *Sous le soleil exactement...*, op. cit., p. XV

228 Eugène Fromentin, *Œuvres...*, op. cit., p. 251.

229 Alphonse Moutte (1840-1913) est d'abord l'élève de Loubon avant d'être celui de Meissonnier à Paris. Il expose à partir de 1869 au Salon de Paris où il rencontre un vif succès et remporte de nombreuses médailles. Il revient à Marseille en 1891 et est élu à l'Académie de la ville l'année suivante. Les honneurs continuent puisqu'il est nommé chevalier de la Légion d'honneur en 1893 et devient directeur de l'école des beaux-arts en 1896. L'œuvre de l'artiste se caractérise par une attention portée au dessin, une lumière abrupte et une prédilection pour la figure humaine. Il excelle ainsi à représenter les petits métiers de la Provence.

230 Paul Saïn (1853-1908) naît à Avignon d'un père horloger. Grâce à une bourse, il part à Paris pour se former dans l'atelier de Gérôme en 1877. À partir de 1879, il expose régulièrement au Salon des artistes français. Paysagiste, il peint la Normandie et le Vaucluse dans un style lisse et léché qui lui vaut son succès. Il obtient la Légion d'honneur en 1895. Une rétrospective lui est consacrée en 1904 à la galerie Georges Petit.

plus vives, puisant ainsi dans l'héritage impressionniste. Cependant, cette génération demeure fidèle aux thèmes de la précédente : en plus des panoramas, elle peint des sujets tirés du Félibrige.

## **C) La Provence, terre de traditions**

### **1- La découverte de la Provence**

Longtemps, le Sud de la France demeure un endroit peu attrayant pour les intellectuels comme l'imagine Françoise Cachin<sup>231</sup>; il faut dire que c'est surtout « le mouiroir » de l'aristocratie européenne qui vient chaque hiver tenter de reprendre des forces dans un climat plus doux que celui du Nord. Ainsi Maupassant rapporte « [qu']ils souffrent, [qu']ils meurent, car ce pays ravissant et tiède, c'est aussi l'hôpital du monde et le cimetière fleuri de l'Europe aristocrate<sup>232</sup> ». Cependant, un écrivain bouleverse cette image morbide : Georges Sand, venue soigner sa typhoïde près de Toulon en 1861 s'extasie sur la beauté de la région : « on dit que c'est plus beau que le fameux Bosphore, et je le crois de confiance ; car je n'avais rien rêvé de pareil et notre pauvre France que l'on quitte toujours pour chercher mieux, est peut-être ce qu'il y a de mieux<sup>233</sup>. » Après elle, de nombreux artistes célèbrent les charmes du Midi d'autant plus que les peintres découvrent la Méditerranée et, dans leurs toiles, louent sa douceur, sa sensualité et ses couleurs. Certains d'entre eux effectuent de longs séjours dans la province pour tenter de saisir sur le motif sa lumière si particulière ; c'est le cas de Van Gogh qui reste à Arles pendant plus d'un an. D'autres s'y installent pour des années comme Cross, Signac, Renoir et Bonnard. Enfin, des lieux précis abritent pendant quelques temps des expériences avant-gardistes ; ainsi, à l'Estaque, Braque et Dufy testent de nouvelles formes picturales dans un endroit « découvert » par Cézanne. La Provence marque donc souvent un tournant dans la création des artistes qui y séjournent.

Chez Rousseau cependant, elle ne déclenche pas d'interrogation picturale : en effet, la lumière d'Afrique du Nord l'a préparé à celle du Sud de la France. Ce qui le séduit et l'attire, c'est la nature sauvage qui rappelle parfois celle de l'Orient et les mœurs préservées de ses

---

231 Françoise Cachin, « C'est l'éden retrouvé » dans *Méditerranée, op. cit.*, p. 17.

232 Guy de Maupassant, *Sur l'eau*, Paris, Flammarion, 1888, cité dans *ibid.*, p. 17.

233 George Sand, « Lettre à Charles Duvernoy, 24 février 1861, Tamaris », *Correspondance générale*, Paris, Garnier, 1981, t. XVI, p. 313-316, cité dans *Méditerranée, op. cit.*, p.18.

habitants. L'artiste traverse régulièrement la région pour embarquer à Marseille mais il ne la découvre vraiment qu'en mai et juin 1912, par l'entremise de son ami et confrère, Doigneau. Ils assistent alors aux fêtes des Saintes-Maries-de-la-Mer et à leurs courses de taureaux. Le peintre est tout de suite séduit par le folklore provençal et par son potentiel pictural : « pour un peintre le spectacle le plus intéressant c'est l'arrivée (*l'abrivade*) de la demi-douzaine de taureaux encadrés par les gardians de la manade. Vibrants de mouvements et d'éclats, ils accourent par la route à travers la plaine couverte de broussailles et coupée de grands marais<sup>234</sup>. » Cependant, dans ses carnets, il se tourne vers d'autres sujets, faute de pouvoir saisir les mouvements vifs des troupeaux et de leurs gardiens ; il dessine alors des oliviers, des pins d'alep ainsi que l'incontournable berger et son troupeau. Il s'essaye également à étudier quelques chevaux camarguais et des gardians. S'il peut les approcher de près, c'est grâce à Doigneau qui le présente au marquis de Baroncelli-Javon. Celui-ci possède une manade et invite Rousseau à chevaucher avec lui dans les marais.

En mai 1914, l'artiste retourne en Provence où il est cette fois accueilli par un aristocrate de la région, le comte de Luppé. Il visite à cette occasion le *museon arlaten*, le musée arlésien, créé à l'initiative de Mistral<sup>235</sup> en 1899 pour sauvegarder la culture locale. Il retrouve également le marquis et parcourt en sa compagnie la Camargue. Enfin, il explore en juin 1916<sup>236</sup> les villages de Solliès et de Martigues et s'arrête un moment à Marseille. Il rapporte de ce voyage quelques dessins de chèvres et de barques de pêcheurs.

En 1919, Rousseau et sa famille déménagent à Aix-en-Provence dans une maison baptisée le Mas. Plusieurs raisons expliquent cette décision ; tout d'abord, la santé déclinante de l'aînée, Marie-Thérèse, atteinte de tuberculose, impose un changement d'air. Or, le peintre n'est pas le seul à découvrir à cette époque le Midi : pendant l'hiver 1916-1917, la famille se réfugie à Cannes pour profiter du climat sec puis part en 1918 à Embrun, dans les Hautes-Alpes. L'abandon de la maison versaillaise apparaît comme d'autant plus logique que, les parents de Rousseau étant décédés, plus rien ne le retient dans le Nord. De plus, l'artiste exècre Paris et

---

234 Henri Rousseau « Lettre à sa femme, 27 mai 1912, Les Saintes-Maries » dans Alice Rousseau (dir.), *Henri Rousseau...*, *op. cit.*, p. 135.

235 Frédéric Mistral (1830-1914) est un écrivain et poète provençal. Après une licence de droit où il se familiarise avec l'histoire de sa région, il commence à défendre avec son ami Roumanille la langue provençale. C'est ainsi qu'il fonde en 1854 le Félibrige qui se donne pour but de restaurer ce parler. Il publie en 1858 *Mireille* qui lui vaut le prix Montgon de l'Académie Française. De 1891 à 1899, il dirige le journal en provençal *L'Aioli*. Il reçoit en 1904 le prix nobel de littérature et en 1909 la légion d'honneur mais refuse de rentrer à l'Académie.

236 Rousseau est mobilisé en août 1914 mais, en raison de son âge et de ses sept enfants, il est démobilisé en février 1915.

évoque dans sa correspondance une ambiance peu propice à la création, dans une ville qu'il qualifie de « tombeau » : « je pense à mon avenir que je vois *sombre*. En effet faire de la peinture pour les mentalités qui m'entourent à Versailles et même à Paris c'est peine perdue et douleur toujours avivée<sup>237</sup> ». Le départ de la capitale représente également un moyen de fuir des relations néfastes. Le peintre n'est pas le seul à être déçu par le milieu artistique parisien ; si Van Gogh quitte la ville, c'est parce que le sectarisme de ses collègues le navre : « et puis je me retire quelque part dans le Midi pour ne pas voir tant de peintres qui me dégoutent comme homme<sup>238</sup>. » À la vie parisienne pleines d'embûches, il est fréquent d'opposer le calme et la paix de la nature provençale ; ainsi, Signac écrit de la capitale à Cross, installé dans la région en 1891 : « Quelle joie de vivre comme vous parmi les flots et les arbres ! Et nous, pauvres parmi les oies et les chacals [...]. Que je l'envie votre tour d'ivoire<sup>239</sup> ! » Cette image d'une Provence sereine, à l'abri des mesquineries citadines, résulte d'une construction organisée par les Félibres entre autre ; Rousseau, par ses conférences et sa peinture, y participe également.

## 2- Un folklore bien vivant

Le Félibrige s'inscrit dans un mouvement régionaliste qui conteste le centralisme parisien ; les particularités locales sont exploitées pour montrer la richesse culturelle de la province. En 1854, au château de Font-Ségugne, Mistral fonde le Félibrige avec six autres poètes qui se donnent comme objectif de restaurer le provençal. Ils publient alors des ouvrages en langue d'oc, dont le plus célèbre, *Mirèio* de Mistral, se voit adapté par Gounod dans un opéra. Cette œuvre raconte les amours malheureuses d'une fille de riches paysans et d'un pauvre vannier ; à la suite de Mistral, les écrivains se penchent sur la vie rurale provençale et la retranscrivent dans ses moindres détails. Par ailleurs, les félibres revendiquent un héritage latin comme l'explique Émile Ripert : « les poètes de la Provence ne pouvaient tarder à prendre conscience de leur hérédité et de leurs traditions latines. Rome avait laissé sur leur sol de grands monuments qu'ils allèrent réveiller de leurs chants et de leurs fêtes<sup>240</sup>. »

Ce passé ainsi que la vie quotidienne du petit peuple intéressent également les peintres régionaux ; ainsi, même si Loubon ne fréquente pas Mistral, il peint pourtant la même

---

237 Henri Rousseau, « Lettre à sa femme, 16 mars 1916 », archives de l'association Henri Rousseau, Toulouse.

238 Vincent Van Gogh, « Lettre à Théo, été 1887, Paris », *Correspondance générale*, Paris, Gallimard, 1990, cité dans *Sous le soleil exactement...*, *op. cit.*, p. 130.

239 Paul Signac, « Lettre à Cross, 9 décembre 1891, archives de Signac, cité dans *Méditerranée*, *op. cit.*, p. 54.

240 Émile Ripert, *Le Félibrige*, Paris, Armand Colin, 1924, p. 184.

Provence rustique à travers des toiles mettant en scène des charretiers, des muletiers ou encore des bergers. Ces derniers sont à l'honneur dans les toiles parfois un peu naïves de François Simon<sup>241</sup>, surnommé le Troyon marseillais et celles de Théodore Jourdan<sup>242</sup>, touchantes de sincérité mais à la technique limitée. Ainsi, dans *La Transhumance*, des bergers et des chiens escortent un troupeau de moutons qui soulève sur son passage une fine poussière ocre (ill. 136). De la scène, se déroulant sous un ciel bleu clair, se dégage l'image d'une ruralité joyeuse et légère malgré le travail effectué. En parallèle, dans ses *Lettres de mon moulin*, Daudet évoque le retour des alpages de manière tendre et primesautière : « au lointain, nous voyons s'avancer le troupeau dans une gloire de poussière. Toute la route semble marcher avec lui... [...] On dirait que chaque mouton a rapporté dans sa laine, avec un parfum d'Alpe sauvage, un peu de cet air vif des montagnes qui grise et qui fait danser<sup>243</sup>. » Les œuvres de Rousseau représentent rarement des scènes de départ ou de retour de troupeaux, l'artiste préférant croquer les animaux dans les alpages ou les plaines. Les sentiments véhiculés par ses dessins sont alors plus subtils : à première vue, l'esquisse peut paraître une simple observation prise sur le vif, de manière neutre et objective (ill. 137). Mais pourtant, une certaine sérénité, une absence totale d'inquiétude ressort du berger qui surveille ses bêtes à l'arrière plan ; cette paix découle de l'harmonie avec la nature. L'artiste se détache ainsi quelque peu dans ses œuvres de l'imagerie d'une Provence rustique et bonhomme ; cependant, dans une conférence, il renoue avec cette image. En 1912, après son premier séjour dans le Sud, il écrit une causerie intitulée *En Camargue* et qui relate de façon fort affable ses péripéties. Il décrit ainsi l'ambiance populaire et bon enfant des courses camarguaises : « Tout le monde est en joie, on applaudit les bons coups, on siffle les manœuvres manquées, on rit bruyamment du moindre incident. Enfin, un beau gaillard, paraissant sûr de lui même, [...] d'un seul coup arrache le ruban, et en trois sauts se met à l'abri. C'est le vainqueur du tournoi. Débordement d'enthousiasme dans cette foule qui n'a cessé de rire et de clamer comme une bande

---

241 François Simon (1818-1896) exerce toute sa vie son métier de coiffeur, se consacrant en parallèle à la peinture. Il suit les cours du soir de Loubon et débute au Salon de Marseille en 1851. Ses sujets sont généralement des bergers ou des chevriers, surveillant leur troupeau dans de vastes plaines bordées de montagnes ou poussant leurs bêtes sur des chemins. Il se rapproche de Troyon par la rusticité de ses figures et par leur bonhomie.

242 Théodore Jourdan (1833-1908) est professeur à l'école des beaux-arts de Marseille. Peintre animalier, il représente souvent des troupeaux dans la Crau sous la douce surveillance d'un berger. Parfois cependant, il ose des sujets plus modernes, comme *Transatlantique débarquant des moutons à Marseille* qu'il présente au Salon de 1887. Les critiques lui reprochent une touche peu sûre et un dessin un peu lâche mais loue sa sincérité et son sentiment poétique.

243 Alphonse Daudet, *Lettres de mon moulin*, Charleston, BiblioBazaar, 2008, p. 14-15.

d'écoliers<sup>244</sup>. » Rousseau reprend le ton débonnaire de Daudet et par son emploi du « on », qui le rapproche de la foule, donne l'impression de se sentir lui aussi l'âme provençale.

Les mœurs simples des habitants semblent donc préservées des transformations qui pervertissent les citadins. La nature, à l'instar des hommes, conserve son aspect originel ; les paysages que les peintres représentent demeurent vierges de toute trace de modernisation. Et c'est souvent cette virginité que les artistes viennent chercher et peindre en Provence : Cross et Signac renouent avec la tradition de la grande décoration en réalisant des toiles aux paysages idylliques peuplés de figures métaphoriques. Matisse, en visite à Saint-Tropez chez Signac en 1904, peint *Luxe, calme et volupté*, dont le titre baudelérien rend compte des sensations qu'il éprouve en ce pays. De même, Renoir, dans ses toiles des baigneuses, donne à voir une nature ouatée, douce et bienveillante. Les écrivains également vante les charmes féeriques de la région : Colette par exemple l'assimile à un jardin des délices : « O ! nostalgie du paradis perdu, tu me poursuis comme une hantise au fil des mois. Mais j'arrive ici et tu t'évapores : c'est l'éden retrouvé... Ici, s'effeuillent de vieux soucis. Ici règne une couleur qui ailleurs est celle du songe, mais qui, sur le rivage provençal, baigne toutes les réalités<sup>245</sup>. » Rousseau partage cette opinion mais la tempère quelque peu : pour lui, la province n'est pas seulement voluptueuse, elle possède aussi un caractère mystique, comme il le rappelle dans sa conférence : « or, suivant la tradition, c'est aux Saintes qu'aborda la nef montée par Lazare, l'ami de Jésus, et par ses compagnons. [...] Cette tradition remonte aux origines du christianisme en Provence, et elle est acceptée généralement<sup>246</sup>. » C'est d'ailleurs lors du pèlerinage des bohémiens qui viennent se recueillir sur la sépulture de Sara, servante noire des Maries (Marie-Jacobé, Marie-Madeleine et Marie Salomé), enterrée dans l'église des Saintes-Maries-de-la-Mer que sont données les fêtes auxquelles Rousseau assiste. L'artiste ne fait jamais directement mention dans son œuvre à cette légende catholique ; tout au plus, croque-t-il les gitans venus pour les fêtes (ill. 138). Cependant, une certaine gravité imprègne ses carnets : s'ils contiennent des paysages aux collines accueillantes, ils comportent aussi des pages plus sévères de scènes camarguaises.

La Camargue demeure en effet une région à part : composée essentiellement de marais et d'étangs, il est dangereux de s'y aventurer sans guide. La vie y est dure et frustrée et la contemplation à l'infini des éléments qui la composent, comme le vent, la mer et le sable,

---

244 Henri Rousseau, « En Camargue », dans Alice Rousseau (dir.), *Henri Rousseau...*, op. cit., p. 226.

245 Colette, *Œuvres complètes*, Paris, Laffont, 1989, tome 3, p. 704 cité dans *Méditerranée*, op. cit., p. 101.

246 Henri Rousseau, « En Camargue », dans Alice Rousseau (dir.), *Henri Rousseau...*, op. cit., p. 220.

déclenche chez l'homme des idées moroses : « ils éveillent la mélancolie qui est, elle aussi, une grande force sans particularisation. Là, les pensées individuelles se perdent dans le sentiment de l'éternel, de l'universel, les arbres y sont tendus, inachevés<sup>247</sup>. » Par ailleurs, la Camargue passe pour être le lieu qui a le mieux conservé l'essence provençale : c'est ici que se réfugie le marquis de Baroncelli qui fuit Aix-en-Provence et « trouve enfin le pays primordial, le sanctuaire où les choses, les gens, les us n'ont pas été pollués par la civilisation du « Progrès »<sup>248</sup>. » Une figure hante et protège cet espace intact : le gardian. Arbaud, dans son livre en provençal, *La Bête du Vaccarès*, conte l'histoire d'un gardian du XVe siècle qui rencontre dans ses marais un faune, créature mythologique mourante, qui s'est réfugié dans un endroit encore antique et qui le maintient en vie. Le faune s'adresse ainsi au héros, tremblant de peur lorsqu'il l'aperçoit pour la première fois : « que fais-tu ? Oh ! Peu de choses, mais plus nobles et plus hautes, sans doute, que tu ne peux te le figurer. Car tu perpétues, à ton insu, des rites humains parmi les plus vénérables et tu répètes dans ton instinct des actes dont tu ne peux égaler la grandeur<sup>249</sup>. » Le gardian incarne donc les valeurs traditionnelles ; Rousseau ne pouvait manquer par conséquent de s'intéresser à ces cavaliers. Dans sa conférence, il les décrit comme des hommes à demi-sauvage mais pourtant plus policés que bien des citadins plus riches et bourgeois qu'eux. De plus, ils possèdent une qualité rare : la déférence à l'autorité : « l'étranger est frappé dès le premier abord du grand respect de ces Camarguais pour leur chef [...] en même temps que de l'admiration naïve, de l'estime et de l'affection qui donnent à leurs rapports avec le marquis une familiarité de bon aloi. On ne retrouve aujourd'hui ces sentiments que chez les peuples orientaux ; et c'était pourtant la caractéristique des Français d'autrefois, du temps des rois<sup>250</sup>. » Cette qualité explique pourquoi l'artiste les affectionne particulièrement au point d'en faire un des deux thèmes majeurs de ses toiles provençales (l'autre étant le berger). Curieusement, ce sujet est peu représenté par les autres peintres régionaux qui lui préfèrent les pêcheurs, les bergers ou les paysans. Un artiste non local les représente pourtant fréquemment : Doigneau. Ainsi, dans *Le Retour du troupeau en Camargue*, il peint deux gardians de dos, juchés sur des petits chevaux blancs, surveillant une manade de taureaux (ill. 139). Dans ses tableaux ou ses dessins, Rousseau privilégie, quant à lui, une vision frontale (ill. 108) ou en frise, plus dynamique. Comme ses cavaliers orientaux,

247 Maurice Barrès, « Le Jardin de Bérénice » (1891) dans François Mermod (dir.), *La Provence. Peintres et écrivains...*, op. cit., p. 93.

248 Jean-Pierre Belmon, « L'invention des mythes gardians », Jean-Noël Pellen, Claude Martel (dir.), *L'homme et le taureau en Provence et en Languedoc*, Grenoble, Glénat, 1990, p. 136.

249 Josph d'Arbaud, *La Bête du Vaccarès*, Paris, Grasset, 1995, p. 123.

250 Henri Rousseau, « En Camargue », dans Alice Rousseau (dir.), *Henri Rousseau...*, op. cit., p. 224.

ses gardians ne possèdent pas de traits physiques distinctifs ; ses carnets ne contiennent pas de portrait de gardians. Au contraire, ils paraissent se cacher derrière leur chapeau, l'ombre masquant le plus souvent leur visage (ill. 140). Comme en Orient également, le peintre se préoccupe plus du symbole que représente son sujet que de l'humain. Le gardian est d'ailleurs tellement synonyme de la Provence pour Rousseau que le premier tableau sur cette région qu'il réalise et présente au Salon en 1913 s'intitule *En Camargue* et représente un cavalier gardant des chevaux dans un marais (ill. 141).

Si l'artiste peint beaucoup de gardians, c'est peut-être aussi parce qu'il connaît deux Félibres particulièrement attachés à la Camargue : le marquis de Baroncelli et Arbaud. Ces personnalités locales ont en effet préféré à la bonne société aixoise, la compagnie silencieuse des cavaliers. Arbaud habite une cahute, le Clos du Radeau, tandis que le marquis possède une manade. Rousseau lui rend fréquemment visite après lui avoir été présenté par Doigneau et il a ainsi l'occasion de chevaucher dans les marais en la compagnie de celui qu'il décrit comme un « grand rêveur, enfant à ses heures<sup>251</sup> ». C'est certainement lors de ses moments qu'il peut croquer les hommes et les chevaux dans des actions quotidiennes. Le peintre fréquente également Arbaud qui est lié à l'Action Française : un article lui est consacré dans le journal du groupe politique et Maurras rédige la préface de certains de ses ouvrages. Rousseau lui demande souvent conseil avant de s'aventurer dans la Camargue ainsi que des lettres d'introduction auprès de manadiers. Il lui écrit également pour solliciter son aide lors de commandes dont le charge la ville lors de fêtes régionales.

L'artiste participe en effet régulièrement aux activités artistiques d'Aix-en-Provence ; il réalise ainsi des affiches pour les carnivals et pour des fêtes plus importantes comme le centenaire de Mistral en 1930. Par ailleurs, il fait partie de l'Académie d'Aix qui le nomme vice-président en 1932, de la Société des Amis des Arts qu'il dirige à partir de 1930 et du jury de l'école des beaux-arts d'Aix et de Marseille. C'est donc un véritable notable qui s'éteint en mars 1933, alors qu'il prévoyait d'aménager à Toulouse pour se rapprocher de ses enfants.

Ainsi Rousseau apprécie la Provence pour les mêmes raisons que l'Afrique du Nord : cet endroit lui paraît encore préservé de la modernisation effrénée des villes. De plus, en Provence, il rencontre des personnes qui ont tout autant à cœur que lui de préserver les traditions et les folklores : les félibres. De cette région, qu'il parcourt sans relâche, d'Embrun à

---

251 *Ibid.*, p. 137.

Hyères, d'Arles à Grasse, il donne dans ses carnets une vision apaisée, dominée par des paysages ordonnés mais pourtant toujours fidèles à la nature.

## Conclusion

En 1996, Brigitte Léal, alors conservatrice du musée national Picasso à Paris, publie un ouvrage sur les carnets du chantre du cubisme. Elle souligne alors que « les carnets ne valent pas seulement pour les dessins qu'ils contiennent mais pour la masse d'informations que leur aspect, leur constitution et leur utilisation nous apportent sur les mécanismes de l'œuvre et de l'artiste<sup>252</sup>. » L'intérêt récent pour la genèse d'un œuvre implique de plus en plus l'étude des étapes de la création ; or le carnet se situe souvent au tout début de la phase créatrice. Parfois même, il constitue la première manifestation artistique : ainsi le fait que le jeune Rousseau en 1891 choisisse de commencer un carnet et d'y consigner ses dessins n'est pas anodin. Les croquis ne sont pas éparpillés mais réunis dans un cahier que le lycéen peut à tout moment consulter ou utiliser. L'utilisation de ce support trahit donc un désir de conserver sa production et par là même de lui attribuer quelque valeur, au moins sentimentale. Les sujets se répartissent entre pauses récréatives et travaux plus sérieux. Ces derniers consistent en des études sur le vif de coins de nature isolés où la figure humaine est absente ; le lycéen cherche à se confronter à la réalité et tente, parfois maladroitement, de recréer une perspective, de saisir le reflet de l'eau et de retranscrire les feuillages des arbres. Son trait devient plus assuré lorsqu'il croque des caricatures ; personnages réellement observés, tirés de l'actualité ou de l'imaginaire du jeune homme, les caricatures comportent une réelle dose d'un humour plus malicieux que méchant. Rousseau arrive en quelques coups de plume à épingler une expression, un costume ou une attitude. Son attention des détails se retrouvent dans ses dessins de personnes historiques dont il se plaît à reproduire minutieusement les habits ; les militaires ont sa préférence comme le laissent supposer les nombreuses esquisses parfois aquarellées que les carnets contiennent.

À l'école des beaux-arts, le carnet acquiert une autre dimension : comme en témoigne celui de 1894-1899, le support s'apparente ici à un cahier de cours, où le jeune artiste réunit les enseignements qui lui sont dispensés et qu'il prend parfois sur des feuilles de couleur ou du papier calque, collés par la suite dans le carnet. D'autres cahiers de cette époque ont un contenu plus habituel puisqu'ils conservent des sujets déjà abordés par le peintre mais aussi des études anatomiques, des reproductions détaillées de décors et de costumes d'époques anciennes et des portraits de l'entourage de Rousseau. Ces derniers sont produits parfois pour

---

<sup>252</sup>Brigitte Léal, *Carnets : catalogue des dessins*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1996, vol. 1, p. 14.

s'entraîner (comme ceux de son père, représenté dans différentes poses), parfois pour l'amusement (comme les caricatures de ses camarades des beaux-arts). Cependant, au fil du temps, les carnets endossent le rôle de support de travail et voient les sujets plus légers disparaître de leurs pages.

Les dessins préparatoires pour les illustrations composent la plus grande partie de ce type d'esquisse ; ils permettent de dévoiler quelque peu la méthode de travail du peintre. Ainsi, Rousseau élabore d'abord rapidement sa composition puis détaille ensuite dans des études individuelles ses personnages. Il termine par un lavis qui correspond à l'œuvre terminale. De manière générale, les dessins préparatoires montrent que l'artiste est assez sûr de lui : il ne multiplie pas les travaux préliminaires et la composition change rarement entre l'étude et l'illustration ou le tableau.

Les carnets de dessins sont souvent des carnets de voyage ; en effet, le peintre circule régulièrement, aussi bien en France qu'à l'étranger. Cependant, selon les pays, ses excursions ne poursuivent pas les mêmes buts ; ainsi, en Europe, il visite les musées et les églises pour parfaire ses connaissances techniques auprès des tableaux de maîtres. Ses cahiers lui servent alors à noter et à conserver ses impressions. En revanche, en Orient, où il se rend à partir de 1901, le peintre utilise autrement ses carnets : ces derniers témoignent directement de ce que l'artiste observe. Mais les dessins ne consistent pas pour autant en de simples comptes rendus objectifs de la réalité ; Rousseau opère un tri et sélectionne dès le début ses sujets. Il souscrit à la vision de l'Orient comme une terre figée dans le temps ; comme de nombreux artistes avant lui, il établit un parallèle entre l'Antiquité et l'Afrique du Nord ; les vestiges romains qui peuplent l'Algérie mais également les burnous blancs des Arabes entretiennent l'idée d'une Antiquité gardée vivante par l'absence de changement de la civilisation musulmane. De même, la plupart des orientalistes comparent la noblesse des cavaliers arabes à celle des chevaliers d'autrefois ; leur respect de l'autorité, leur soumission à leur chef, leur goût pour la chasse et l'élégance de leur monture sont autant de qualités qui semblent provenir du Moyen-Âge. L'impression que l'Orient échappe à la modernisation conduit à une représentation montrant le plus souvent les Arabes dans le même rôle ; ils semblent à travers le temps effectuer des gestes similaires, apparaissant ainsi prisonniers des apparences. La présence occidentale est systématiquement gommée en peinture ; elle ne peut être révélée car elle briserait aussitôt le rêve d'un Orient vierge de toute transformation, encore à l'abri des mœurs occidentales « corruptrices ». Dans ses dessins, Rousseau fait des spahis et des chasseurs ses

sujets de prédilection, éliminant ainsi tout un pan de la population indigène et coloniale ; très peu de femmes, d'enfants et de marchands apparaissent dans les pages des carnets et jamais -on l'a vérifié- il ne s'aventure à esquisser un colon, une voiture ou une ligne électrique. En revanche, les esquisses d'Arabes assis, en groupe ou isolés en pied abondent ; le peintre se focalise seulement sur les modèles de ses toiles, ne se lassant pas de reproduire les mêmes figures. Il travaille avec rigueur et patience pour tenter de saisir l'attitude pleine de noblesse d'un passant, la masse volumineuse d'un burnous, le tableau simple mais saisissant que forment trois hommes assis en train de discuter. Cette méthode, il la tient d'un artiste à qui il voue une profonde admiration : « Fromentin avait raison : il faudrait savoir attendre, méditer, prendre des notes ; puis élaguer, résumer, synthétiser. C'est là œuvre de force, d'intelligence, de patience, de volonté ; cette volonté faite de renoncement à des facilités, d'énergie suivie à la poursuite d'un but unique<sup>253</sup>. »

Cette synthèse est également visible dans ses cahiers : Rousseau modifie en effet dans les années 1920 sa manière de dessiner. Délaissant les traits secs et parfois durs de ses débuts, il évolue vers un trait plus arrondi, plus épais, qui schématise les formes tout en éliminant les particularités physiques. Il en est de même en Provence où les paysages qu'il esquisse s'organise en volumes et en valeurs. Les carnets permettent de percevoir l'intérêt de l'artiste pour ce genre : si la figure est dominante en Afrique du Nord, en Provence, ce sont les paysages qui occupent la plus grande partie des feuillets. Les vues de villes, les collines aux oliviers ou encore les scènes alpestres semblent être prises uniquement pour le plaisir de conserver un souvenir ou le désir de s'entraîner car Rousseau n'utilise pas le plus souvent ces motifs dans ses toiles. Comme en Normandie, il multiplie les études anatomiques d'animaux, couvrant des pages entières de moutons, de vaches et de chèvres. La figure du berger, protecteur du troupeau, n'est jamais loin ; sa condition de paysan n'est pas mise en avant, l'artiste préférant insister sur son caractère intemporel et le rapport privilégié qu'il entretient avec la nature. Autre symbole de la tradition, le gardian ne peut qu'évoquer pour le peintre les cavaliers arabes ; il utilise alors les mêmes types de compositions dans ses carnets lorsqu'il croque un gardian et sa manade ou une fantasia.

L'œuvre dessinée du peintre prouve ainsi que Rousseau se passionne pour le folklore et la tradition : à une époque où les changements politiques, sociaux et économiques bouleversent les sociétés européennes, l'artiste se tourne avec mélancolie non pas vers le passé mais vers

---

253 Henri Rousseau, « Lettre à sa femme, 1 juin 1916, Solliès » dans Alice Rousseau (dir.), *Henri Rousseau...*, *op. cit.*, p. 142.

son héritage, vivant grâce à la répétition de coutumes conservées en des lieux épargnés encore par la modernisation. Il sait que des transformations inéluctables sont en marche, aussi s'empresse-t-il de sauver des traditions en les figeant dans ses carnets. À l'inverse, le peintre abhorre en art tout ce qui touche à son temps : « l'habit noir, la vie moderne, la question sociale, que de vilaines choses pour la peinture<sup>254</sup>. » L'admiration qu'il éprouve pour les enseignements de l'Histoire se manifeste également dans sa pratique artistique : si les couleurs vives qu'il emploie, surtout dans ses aquarelles, démontrent qu'il est sensible à l'influence de certaines avant-gardes, il reste cependant attaché au dessin et à une pratique traditionnelle. La forme reste toujours circonscrite par le trait et la perspective creuse l'espace par des moyens de composition (pont, chemin) ou des dégradations de valeurs. Tout au long de sa carrière, il n'a de cesse de tirer de l'observation des tableaux de maîtres, des leçons qu'il cherche ensuite à appliquer, ce qui fait dire à son successeur à l'Académie d'Aix-en-Provence, Sauvaire-Jourdan, « il a voulu être et il a été un classique<sup>255</sup> ».

Le carnet, élément intime que l'artiste peut emmener partout avec soi, permet ainsi de parfaire la connaissance d'une œuvre, en montrant ses débuts mais aussi en dévoilant tout un pan d'intérêt qui ne transparait pas dans les peintures. Support de travail, parfois de loisir, il contient aussi des notes jetées en hâte qui tantôt indiquent les pensées de Rousseau, tantôt servent de pense-bête pour retenir une adresse, des mesures, un nom. Il est le lieu de rencontre entre l'œuvre et la vie de l'artiste ; s'il fait figure de passerelle conduisant à la vision d'un artiste, il garde cependant une saveur particulière.

---

254Henri Rousseau, « Lettre à sa femme, 25 juin 1906, Venise », *ibid.*, p. 114.

255Sauvaire-Jourdan, *Éloge de M. Henri Rousseau*, Aix-en-Provence, imprimerie Chauvet, 1934, p. 25.

## **Annexes**

## Annexe 1

### Expositions d'Henri Rousseau réalisées de son vivant

Rousseau participe à toutes les expositions du Salon des artistes français, sauf en 1901 car il est alors en Tunisie. Jusqu'en 1910 ses envois sont éclectiques : il expose aussi bien des scènes de genre (*Intérieur de famille*) que des peintures d'histoires (*Le Christ guérissant un aveugle*), des toiles orientalistes (*Les Bergers de l'Aurès*) ou encore des paysages de Normandie (*Mare au bétail en lisière de bois*). Par la suite, excepté en 1922, il présente systématiquement des œuvres orientalistes et provençales.

L'artiste participe régulièrement à d'autres manifestations ; ainsi, il prend part chaque année à l'exposition des Tout-Petits. Celle-ci est organisée par la galerie Georges Petit<sup>256</sup> installée rue de Sèzes à Paris ; elle présente depuis 1916 des tableaux de petits formats, parfois de moins de dix centimètres de hauteur. Dans cette même galerie, la société des aquarellistes, dont fait partie Rousseau, expose régulièrement ses œuvres. Par ailleurs, le peintre vend un certain nombre de tableaux par l'entremise de cette galerie avec laquelle il est sous contrat. De plus, il bénéficie de trois expositions personnelles en 1908, 1911 et 1927. Leur collaboration s'arrête en 1929 à la mort du marchand ; Rousseau se tourne alors vers la galerie Graat. Il adhère de plus à deux autres sociétés, celle des Boursiers de voyage et des prix de Salon en 1902 et celle des Peintres orientalistes français en 1904.

L'artiste mène donc sa carrière essentiellement à Paris même s'il expose parfois à l'étranger (en Orient et en Europe) ainsi qu'en province. Il est intéressant de noter qu'il participe très peu à des manifestations provençales alors qu'il habite à Aix-en-Provence dès 1919.

---

<sup>256</sup>Georges Petit reprend la galerie fondée par son père en 1846. Concurrent de Durand-Ruel, il achète des toiles impressionnistes dès 1878. Après sa mort, la galerie est rachetée par les frères Bernheim-Jeune qui exposent Matisse en 1931 puis Picasso en 1932.

- **1899, Paris** : *Le Christ guérissant un aveugle*, Salon des artistes français, mention honorable.
- **1900, Paris** : *La Prière*, Salon des artistes français, médaille de troisième classe.
- **1900, Pau** : *La Dérobée, Danse Bretonne*, exposition de Pau.
- **1901, Tunis** : *Cavalier arabe et Femme arabe*, Salon de Tunis, médaille d'argent et décoration de chevalier du Nichan Iftikar.
- **1901, Pau** : *Intérieur flamand*.
- **1901, Nantes** : *Fillette de Marken*.
- **1902, Paris** : *Le Soir au désert et Les Oliviers dans le Sahel tunisien*, exposition des Boursiers de voyage et des prix du salon.
- **1902, Paris** : *Le Soir au désert et Les Oliviers dans le Sahel tunisien*, Salon des artistes français, médaille de deuxième classe, hors concours.
- **1902, Angers** : *Liseuse (intérieur du peintre)*.
- **1903, Paris** : *Noce Arabe et Chevaux à la fontaine le matin*, Salon des artistes français.
- **1904, Paris** : *L'Embuscade*, Salon des artistes français.
- **1904, Paris** : *Un soir dans les gorges (Tunisie) et La rentrée le soir au campement*, Salon des peintres orientalistes français.
- **1905, Nantes** : *Paysage (Neuville, Oise)*, exposition des Amis des Arts.
- **1905, Paris** : *Un rassemblement sur les Hauts-Plateaux*, Salon des artistes français.
- **1905, Monaco** : *Fantaisie d'automne*.
- **1905, Le Caire** : *Baignade le soir sur le lac de Tunis*.
- **1906, Paris** : *Les Bergers de l'Aurès et Messe basse*, Salon des artistes français.
- **1907, Paris** : *Funérailles d'un patriarche à Venise*, Salon des artistes français.
- **1907, Paris** : *Funérailles d'un patriarche à Venise, Le Goum avant l'action et L'exode des dissidents*, exposition des Boursiers de voyage et des prix du salon.
- **1907, Remiremont** : *L'agha*.
- **1908, Paris** : « Exposition Henri Rousseau », galerie Georges Petit, 1-15 mars 1908, 56 œuvres.
- **1908, Paris** : *Intérieur de famille*, Salon des artistes français
- **1909, Paris** : *Le Retour des fauconniers*, Salon des artistes français.
- **1909, Paris** : *Brigadier des Spahis* et un panneau de six pochades sur l'Algérie et Venise,

Salon des peintres orientalistes français.

- **1910, Paris** : *Mare au bétail en lisière de bois, Par la plaine en temps de moisson et Berger de Beauce et son chien* (dessin rehaussé), Salon des artistes français.
- **1910, Vienne** : exposition internationale de chasse.
- **1911, Paris** : « Exposition Henri Rousseau », galerie Georges Petit, 1-15 février 1911, 67 œuvres.
- **1911, Paris** : *Le Troupeau (moutons) et Convoi en marche (Algérie)*, Salon des artistes français.
- **1912, Paris** : *Troupeau de moutons dans un village arabe*, Salon des artistes français.
- **1913, Paris** : *En Camargue et Allée d'ancien parc, Versailles*, Salon des artistes français.
- **1914, Paris** : *Coup de vent en Camargue et Troupeau de moutons sous un vieux chêne*, Salon des artistes français.
- **1916, Paris** : exposition des Tout-Petits, galerie Georges Petit, décembre 1916.
- **1917, Paris** : exposition des Tout-Petits, galerie Georges Petit, décembre 1917.
- **1918, Paris** : *Inondation en Camargue*, Salon des artistes français.
- **1918, Paris** : exposition des Tout-Petits, galerie Georges Petit, décembre 1918.
- **1919, Paris** : *Manade de chevaux en Camargue*, Salon des artistes français.
- **1919, Paris** : exposition des Tout-Petits, galerie Georges Petit, décembre 1919.
- **1920, Paris** : *Près des Saintes-Maries-de-la-Mer, en Camargue*, Salon des artistes français.
- **1920, Paris** : 42ème exposition de la Société des aquarellistes, galerie Georges Petit.
- **1920, Paris** : exposition des Tout-Petits, galerie Georges Petit, décembre 1920.
- **1921, Paris** : *Chevaux aux pâturages au printemps et Souk marocain*, Salon des artistes français.
- **1921, Paris** : exposition des Tout-Petits, galerie Georges Petit, décembre 1921.
- **1922, Paris** : *Trappistes au cœur*, Salon des artistes français.
- **1922, Marseille** : *Gardiens, Gardiens conduisant les taureaux aux fêtes des Saintes-Maries, Prisonniers marocains et Une porte à Fez*, exposition coloniale, 15 avril-19 novembre 1922.
- **1922, Paris** : exposition de la Société des aquarellistes, galerie Georges Petit.
- **1922, lieu non connu** : exposition des Animaliers.
- **1922, Paris** : exposition des Tout-Petits, galerie Georges Petit, décembre 1922.
- **1923, Buenos Aires** : *Escorte d'un Caïd marocain, Soir africain aux confins du Maroc, Spahis à l'entrée d'un hameau arabe et Baignade dans l'oued aux tamaris*.

- **1923, Paris** : *Cavaliers gardians conduisant des taureaux* et *Soir algérien (campement de nomades)*, Salon des artistes français.
- **1923, Paris** : *Campement au printemps (Hauts-Plateaux)* et *Chasse au faucon, le départ*, Salon des peintres orientalistes français.
- **1923, Paris** : exposition de la Société des aquarellistes, galerie Georges Petit
- **1923, Paris** : exposition des Tout-Petits, galerie Georges Petit, décembre 1923.
- **1924, Paris** : exposition de la Société des aquarellistes, galerie Georges Petit.
- **1924, Paris** : *Solitudes du Vaccarès (Camargue)* et *Nomades algériens*, Salon des artistes français.
- **1924, Paris** : exposition des Tout-Petits, galerie Georges Petit, décembre 1924.
- **1925, Paris** : *Coin de marché algérien*, Salon des artistes français.
- **1925, lieu non connu** : *Campement arabe*, exposition des artistes provençaux.
- **1925, Paris** : exposition de la Société des aquarellistes, galerie Georges Petit.
- **1925, Paris** : exposition des Tout-Petits, galerie Georges Petit, décembre 1925.
- **1926, Paris** : *Le Sultan du Maroc et son escorte* et *Chevaux de Camargue (brise de mars)*, salon des artistes français.
- **1926, Pays-Bas** : *Gardes marocains*, exposition des Pays-Bas.
- **1926, lieu non connu** : *Cloître de Saint-Sauveur d'Aix* et *En Algérie*, exposition des peintres de Provence.
- **1926, Paris** : exposition des Tout-Petits, galerie Georges Petit, décembre 1926.
- **1927, Paris** : « Exposition Henri Rousseau », galerie Georges Petit, 1-15 mai 1927, 87 œuvres.
- **1927, Paris** : *Dans les marais du Bas-Languedoc*, Salon des artistes français.
- **1927, Paris** : *Devant une porte de village (Maroc)* et *Les Bords de la Moulouya*, Salon des peintres orientalistes français.
- **1927, Paris** : exposition des Tout-Petits, galerie Georges Petit, décembre 1927.
- **1928, Paris** : *En Camargue, gardians encadrant des chevaux de course*, Salon des artistes français.
- **1928, Paris** : exposition des Tout-Petits, galerie Georges Petit, décembre 1928.
- **1928, Bruxelles** : « Exposition d'œuvres d'Henri Rousseau », galerie des artistes français, 18-31 décembre 1928.
- **1929, Paris** : exposition de la Société des aquarellistes, galerie Georges Petit.

- **1929, Paris** : *Son Éminence le Pacha de Marrakech à cheval*, Salon des artistes français.
- **1929, Le Caire** : *Campement d'Ouled-Nails*, exposition du Caire.
- **1929, Paris** : exposition des Tout-Petits, galerie Georges Petit, décembre 1929.
- **1930, Paris** : *Devant les Oudayas de Rabat et Cavaliers berbères*, Salon des artistes français.
- **1930, Paris** : exposition des Tout-Petits, galerie Georges Petit, décembre 1930.
- **1930, Oran** : exposition d'Oran.
- **1931, Paris** : *En Camargue*, Salon des artistes français.
- **1931, Paris** : exposition coloniale.
- **1931, Dijon** : *Animaux à l'abreuvoir* (dessin rehaussé), exposition de Dijon.
- **1931, Paris** : exposition des Tout-Petits.
- **1932, Paris** : *Grandeur et misère (Maroc)*, Salon des artistes français.
- **1932, Paris** : exposition de la Société des aquarellistes.
- **1933, Marseille** : *Manade de chevaux* (dessin rehaussé), exposition à la galerie Jouvène.

## Annexe 2

### Illustrations réalisées par Henri Rousseau

- 1- Illustrations pour le programme de la fête de l'école Saint-Jean, avril 1899.
- 2- Quarante-sept illustrations pour *Le Soc* de Pierre l'Ermite, livre publié en 1900 par la Maison de la Bonne Presse.
- 3- Quarante-huit illustrations pour *L'Emprise* de Pierre l'Ermite, livre publié en 1902 par la Maison de la Bonne Presse.
- 4- Cachet de première communion pour l'église Saint-Roch, à Paris, 1902.
- 5- Trente-sept illustrations pour *Suzanne la Doctoresse* de Charles de Vitis, livre publié en 1903 par la Maison de la Bonne Presse.
- 6- Douze illustrations des travaux des champs pour orner pendant un an chaque première page des *Mois littéraire et pittoresque*, 1904.
- 7- Une illustration pour *Le Noël*, 1904.
- 8- La couverture de la *Libératrice*, 1904.
- 9- Trois illustrations pour *Petite nouvelle* du R. P. Abel, 1906.
- 10- Vingt-quatre illustrations et la couverture à l'aquarelle de *La Brisure* de Pierre l'Ermite, livre publié en 1906 par la Maison de la Bonne Presse.
- 11- Dix-huit illustrations pour *Après l'option* de Duguet, livre publié en 1907 par la Maison de la Bonne Presse.
- 12- Cachet de première communion, pour l'abbé Sobaux, 1907.
- 13- Sept illustrations pour *Petite novice* de Mme Ageorges, livre publié en 1908 par la Maison de la Bonne Presse.
- 14- Dix-huit illustrations pour *Toujours Elle* de Pierre l'Ermite, livre publié en 1909 par la Maison de la Bonne Presse.
- 15- Vingt-deux frises et culs-de-lampe pour un catalogue illustré de la collection de tableaux de Blumenthal, 1909.
- 16- Quatre illustrations et une couverture pour *L'Acclimatation, journal des éleveurs*, juillet-décembre 1909.

- 17- Deux dessins pour *L'Acclimatation, journal des éleveurs*, dont un « diplôme cheval de trait », janvier 1910.
- 18- Une illustration pour le *Mois littéraire et pittoresque*, janvier 1910.
- 19- Une frise et un cul-de-lampe pour la collection Blumenthal, 1910.
- 20- Une illustration pour un calendrier de la maison Maquet, rue de la Paix, 1910.
- 21- Deux dessins pour *L'Acclimatation, journal des éleveurs*, avril 1910.
- 22- Une frise, un cul-de-lampe et un en-tête de volume pour la collection Blumenthal, 1910.
- 23- Deux dessins d'un taureau et d'un étalon breton pour *L'Acclimatation, journal des éleveurs*, juillet 1910.
- 24- Trois dessins d'un chien et de deux juments ardennaises pour *L'Acclimatation, journal des éleveurs*, octobre 1910.
- 25- Vingt-quatre illustrations et la couverture pour *Les deux mains* de Pierre l'Ermite, livre publié en 1911 par la Maison de la Bonne Presse.
- 26- Un dessin de lévrier russe pour *L'Acclimatation, journal des éleveurs*, mars 1911.
- 27- Quatre dessins de chevaux pour *L'Acclimatation, journal des éleveurs*, mai, août, octobre 1911.
- 28- La couverture du *Trait-d'Union*, 1912.
- 29- Trente-trois illustrations pour *Visions aigües de guerre* de Pierre l'Ermite, livre publié en 1915 par la Maison de la Bonne Presse.
- 30- Affiche pour le *Petit Journal, le fiancé de l'Alsacienne*, 1916.
- 31- Vingt-six illustrations pour *Lettres sans réponses* d'Henriette de Vismes, livre publié en 1917 par la Maison de la Bonne Presse.
- 32- Vingt-neuf illustrations pour *Des fleurs sur la route* de Jean Vézère, livre publié en 1918 par la Maison de la Bonne Presse.
- 33- Frontispice du programme des fêtes d'Aix-en-Provence en l'honneur du VI<sup>e</sup> centenaire de la mort de Dante, 1921.
- 34- Affiche pour le carnaval d'Aix-en-Provence, 1922.
- 35- À la demande du collectionneur P. Bellanger, gouaches pour le livre *Au pas lent des caravanes* de Ferdinand Duchêne, exemplaire unique, 1923.
- 36- Illustrations pour le bulletin paroissial de l'église Saint-Jean-de-Malte d'Aix-en-Provence 1925.
- 37- À la demande du collectionneur P. Bellanger, aquarelles pour le livre *Salammbô* de

Flaubert, exemplaire unique, 1925.

38- À la demande du collectionneur P. Bellanger, cinq aquarelles pour le livre *Yamilé sous les cèdres* d'Henri Bordeau et cinq aquarelles pour le livre *Le jardin sur l'Oronte* de Maurice Barrès appartenant à P. Bellanger, exemplaires uniques, 1925.

39- Affiche pour le carnaval d'Aix-en-Provence, 1926.

40- Trois croquis aquarellés pour frontispices.

41- Deux aquarelles pour *Avec Mistral sur les routes de Provence* d'Émile Ripert, 1930.

42- Affiche pour les fêtes mistraliennes d'Aix-en-Provence, 1930.

43- Affiche pour le carnaval d'Aix-en-Provence, 1931.

## **Sources et bibliographie**



## Source

### I) Sources archivistiques

#### A- Archives municipales d'Aix-en-Provence

- Dossier K4 article 29 : documents sur l'organisation du centenaire de Mistral en 1930 dont deux lettres d'Henri Rousseau.
- Dossier R3 article 167 : documents sur l'école municipale de dessin.

#### B- Archives de la bibliothèque Méjane

- Henri Rousseau, Aix. Paysage classique, Aix-en-Provence, imprimerie Chauvet, 1923, 27 p.
- 8 lettres d'Henri Rousseau à Joseph d'Arbaud, de 1920 à 1930.
- Une lettre d'Alice Rousseau à Joseph d'Arbaud de 1936.

#### C- Archives du musée Granet

- Dossier Henri Rousseau.

#### D- Archives de l'association Henri Rousseau

##### 1) Sources manuscrites

- 22 lettres adressées à Henri Rousseau, de 1901 à 1932 dont des lettres de Maurras, Lyautey, de la galerie Georges Petit et de commanditaires.
- 16 lettres d'Henri Rousseau à sa femme Alice, de 1913 à 1932 écrites de la Provence, de Versailles et du Maroc.
- 10 lettres adressées à Alice Rousseau, de 1933 à 1946 par diverses institutions et particuliers

dont le musée d'Aix-en-Provence, l'école des beaux-arts de Paris et la société des artistes français.

- 6 lettres d'Alice Rousseau, de 1933 à 1965 à des amis et au conservateur du musée Granet à Aix-en-Provence.

- 3 lettres adressées à Jacqueline Ambroise-Rendu, fille du peintre, de 1934 à 1946 dont René Brécy, critique dans *l'Action Française*.

- ROUSSEAU Alice, *Souvenirs*, 1945, manuscrit, 167 p. Ce manuscrit raconte la vie d'Alice Rousseau, de ses enfants et petits-enfants. Bien qu'il soit fait peu de fois mention du peintre, il est utile pour reconstituer les voyages de la famille Rousseau.

## 2) Sources imprimées

### a- Écrits d'Henri Rousseau

- ROUSSEAU Henri, *L'Art en face de l'Esprit Révolutionnaire et de la Démocratie*, Versailles, imprimerie Lebon, 1906, 24 p.

- ROUSSEAU Henri, *Éloge de M. Raymond Ferrier. Discours de réception prononcé par M. Henri Rousseau, Réponse de M. J. de Duranti-la-Calade*, Imprimerie Chauvet, Aix-en-Provence, 1927, 59 p.

- ROUSSEAU Alice (dir.), *Henri Rousseau. Prix de Rome de peinture, 1875-1933*, Toulouse, éd. Privat, 1935, 480 p. Cet ouvrage regroupe divers textes présentant l'artiste ainsi que des extraits de ses lettres à son père et à sa femme envoyées de 1900 à 1932 lors de ses voyages en Belgique, Hollande, Espagne, Venise, Provence et Moyen-Orient. Ses conférences et ses livres de compte sont également reproduits.

### b- Illustrations d'Henri Rousseau

- AGEORGES, « Petite novice », *Le Mois littéraire et pittoresque*, janvier-juin 1908, (7 illustrations).

- DUGUET Roger, « Après l'option », *Le Mois littéraire et pittoresque*, janvier-juillet 1907, (18 illustrations).

- L'ERMITE Pierre, *Le Soc*, Paris, Maison de la Bonne Presse, 1901, 404 p., (44 illustrations).

- L'ERMITE Pierre, *L'Emprise*, Paris, Maison de la Bonne Presse, 1903, 445 p., (48 illustrations).
- L'ERMITE Pierre, *La Brisure*, Paris, Maison de la Bonne Presse, 1907, 258 p. (24 illustrations plus la couverture).
- L'ERMITE Pierre, *Toujours elle*, Paris, Maison de la Bonne Presse, ?, ?, (18 illustration).
- L'ERMITE Pierre, *Les Deux mains*, Paris, Maison de la Bonne Presse ?, 1911, (24 illustrations plus la couverture).
- L'ERMITE Pierre, *Visions aiguës de guerre*, Paris, Maison de la Bonne Presse ?, 1915, 112 p., (x illustrations).
- PERCEVAL, « Vers la France », *Le Mois littéraire et pittoresque*, janvier-juin 1910, (une illustration).
- RIPERT Émile, *Avec Mistral sur les routes de Provence*, Aix-en-Provence, Dragon, 1931, 192 p., (2 aquarelles).
- ROUSSEAU Henri, *Le Mois littéraire et pittoresque*, 1905 (?), (12 illustrations pour les mois de l'année).
- ROUSSEAU Henri, 16 illustrations pour *L'Acclimatation des animaux et des plantes, le journal des éleveurs*, de 1909 à 1911.
- ROUSSEAU Henri, couverture pour le *Trait-d-Union*, journal de Saint-Germain-en-Laye, 1913-1914.
- VERERE Jean, *Des fleurs sur la route*, Paris, Maison de la Bonne Presse, 1918, 115 p. (45 illustrations ?).
- VISMES Henriette de, *Lettres sans réponses*, Paris, Maison de la Bonne Presse ?, 1917, 118 p., (30 illustrations);
- VITIS Charles de, *Suzanne la doctoresse*, Paris, Maison de la Bonne Presse, 1903, 217 p., (x illustrations).

### c- Publications sur Henri Rousseau

- Catalogues
- 43 catalogues de vente aux enchères, de 1986 à 2009.
  - 17 catalogues de Gros&Delettrez, *Orientalisme*, Paris, Drouot, de 1990 à 2005.
  - 9 catalogues de Tajan, *Art d'Orient. Tableaux orientalistes*, Paris, Drouot, de 1989 à

2009.

6 catalogues de ventes aux enchères parisiennes, de 1986 à 2008.

11 catalogues de vente aux enchères en province, de 1995 à 2007.

- 2003, Paris : *Invitation au voyage. Collection Djillali Mehri*, Paris, Hôtel Dassault, 2003, 195 p.

• Articles et périodiques

- AMBROISE-RENDU Marc, « Pêche miraculeuse à Noimoutier », *Lettre aux amis*, n°110, été 1998, p. 20.

- BAXTER Sarah, « Henri Rousseau, un peintre sous influence », *Salama*, n° 30, avril 2008, p. 64-68.

- JOSEPH Catherine, LESCAT Marie-Pascale, « Henri Rousseau. Un peintre orientaliste », *À plume déliée*, n° 17, janvier 2006, p. 4.

- *Bulletin de l'association Henri Rousseau*, numéros 1 à 41, de 1994 à 2010.

- *Lettre d'information*, éditée par l'association Henri Rousseau, numéros 1 à 15, du premier trimestre 2001 au premier trimestre 2010.

- 34 articles de presse sur Henri Rousseau, de 1907 à 1943.

*Journal de Saint-Quentin*, 25 septembre 1907.

« Petites expositions », *La Libre Parole*.

Georges Bal, « Une visite à l'atelier de M. Henri Rousseau », 1908.

*Figaro*, 3 mars 1908.

Henri Frantz, « M. Henri Rousseau célèbre les Paysages de la Sarthe », *L'Excelsior*, 2 février 1911.

*Le Gaulois*, 2 février 1911

Louis Dimier, « Exposition Henri Rousseau », *L'Action Française*, 2 février 1911.

« Notes d'Art. Deux expositions particulières », *L'Univers et le Monde*, 6 février 1911.

Charles Baussan, *La Croix illustrée*, 5 mars 1911.

*Libre Parole*, 22 février 1911.

*Libre Parole*, 3 mai 1911.

*Revue moderne*, 30 août 1920.

*Le journal des Arts*, 7 février 1925.

« Orient et Provence », *L'Action Française*, 5 mai 1927.

« Art et curiosité », *Le Temps*, 5 mai 1927.

Jacques Norval, « Petites expositions, galerie Georges Petit », *Le Journal des Arts*, mai 1927.

René Brecy, « L'Orientaliste Henri Rousseau », *L'Art Belge*, novembre 1928, p. 20-23.

*L'Écho des Bouches-du-Rhône*, mars 1933.

P.A.T., « Henri Rousseau », *L'Action Française*, mars 1933.

E.S., « M. Henri Rousseau », périodique aixois, avril 1933.

Louis Lacroix, « Henri Rousseau », *Les Arts*, Toulouse, 9 avril 1933.

Raymond Cogniat, « Visites d'ateliers. Chez Fernand Léger », *Le journal des Arts*, 21 avril 1933.

*L'Action Française*, 18 février 1934.

René Brecy, « Henri Rousseau », *L'Action Française*, avril 1934.

René Brécy, *Revue universelle*, 1935.

René Brecy, « Le peintre orientaliste Henri Rousseau », *L'Action Française*, 18 février 1935.

Louis Lacroix, « Henri Rousseau », *La Petite Gironde*, 12 janvier 1936.

Louis Malbos, « Henri Rousseau », *Le Feu*, 15 janvier 1936.

« Le souvenir d'Henri Rousseau », *Marseille Matin*, 7 février 1936.

Luc Gazeau, « Une salle Henri Rousseau au musée d'Aix-en-Provence », *L'Eclair*, avril 1936.

*Écho de Saint-Jean-de-Bethone*, 6 avril 1936.

*République lyonnaise*, 31 mai 1943.

*Le Journal*, 14 juin 1943.

René Brecy, *Demain*, 20 juin 1943.

#### • Ouvrages

- FAUVAIRE-JOURDAN F., *Éloge de M. Henri Rousseau. Discours de réception de M. F. Fauvaire-Jourdan, Réponse de M. Edouard Aude*, Imprimerie Chauvet, Aix-en-Provence, 1934, 42 p.

- LEPAGE Jean, *Le mirage oriental. La peinture orientale dans les collections du musée d'art et d'histoire de Narbonne*, Narbonne, Ville de Narbonne, 2000, 159 p.

### 3) Sources graphiques

- Photographies de la famille Rousseau de 1928 à 1935, (une cinquantaine de pièces).
- Photographiques en noir et blanc des œuvres d'Henri Rousseau, (plus de 250 pièces).
- Photographies, diapositives et fiches techniques des œuvres d'Henri Rousseau appartenant aux membres de l'association, (plus de 400 pièces).
- Cartes de membre et photocopies de cartes appartenant à Henri Rousseau (Action Française, Croix Rouge, Fraternité catholique des beaux-arts, association amicale du Prix du Salon et des boursiers de voyage, Association amicale des paysagistes français, Exposition coloniale de 1931).

## II) Sources imprimées

### A- Catalogues

- 1930, Paris : *Exposition du centenaire de la conquête de l'Algérie, 1830-1930*, Paris, Palais des beaux-arts de la ville de Paris, musée du Petit Palais, 1930, 92 p.
- 1932, Paris : *Objets d'arts de la collection de M. Georges Blumenthal*, Paris, galerie Gorges Petit, 1932, 96 p.

### B- Articles

- GEROME Jean-Léon, « Notes autobiographiques », *Bulletin de la société d'agriculture, littérature, sciences et arts de la haute-Saône*, n°14, 1980, pp. 1-30.
- ROGER-MILES L., « Le Salon de la Société des artistes français », *Le Figaro illustré*, 1910, p. 5-10.

### C- Ouvrages

- BARRUCAND Victor, *L'Algérie et les peintres orientalistes*, Grenoble, B. Arthaud, 1930,

86 p.

- CALOT Frantz, MICHON Louis-Marie, ANGOULVENT Paul, *L'art du livre en France. Des origines à nos jours*, Paris, Delagrave, 1931, 301 p.
- D'ARBAUD Joseph, *La Bête du Vaccarès*, Paris, Grasset, 1995, 367 p.
- DAUDET Alphonse, *Lettres de mon moulin*, Paris, Flammarion, 1983, 314 p.
- DAUMAS Eugène (contribution de l'émir Abd-el-Kader), *Les chevaux du Sahara et Mœurs et coutumes de l'Algérie*, Paris, éd. Guides Equestres, 2001, 544 p.
- DELACROIX Eugène, *Correspondances générale*, Paris, Plon, 1936-1938, 5 vol.
- DELACROIX Eugène, *Journal*, Paris, Corti, 2009, 2 vol.
- DELACROIX Eugène, *Œuvres littéraires*, Paris, Crès, 1923, 2 vol.
- DELACROIX Eugène (contribution de JOUBERT Barthélemy), *Souvenirs d'un voyage dans le Maroc*, Paris, Gallimard, 1999, 180 p.
- DELACROIX Eugène, *Propos esthétiques*, La Rochelle, Rumeur des âges, 1995, 65 p.
- DELACROIX Eugène, *Pensées sur les Arts et les Lettres*, Biarritz, Séguier, 1998, 67 p.
- DIMIER Louis, *L'Art français*, Paris, Hermann, 1965, 183 p.
- DU CAMP Maxime, *Souvenirs littéraires, 1822-1894*, Paris, L'Harmattan, 1993, 2 vol.
- EBERHARDT Isabelle, *Notes de route : Maroc, Algérie, Tunisie*, Paris, Actes Sud, 1998, 312 p.
- EYNAUD Albert, *Scènes de la vie orientale*, Paris, Lévy, 1874, 309 p.
- FOUCAULD Charles de, *Reconnaissance au Maroc, 1883-1884*, Paris, L'Harmattan, 1998, 258 p.
- FROMENTIN Eugène, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1802 p.
- FROMENTIN Eugène, *Correspondances d'Eugène Fromentin*, Paris, CNRS, 1995, 2 vol.
- GAUTIER Théophile, *Voyage en Espagne*, Paris, Flammarion, 1981, 445 p.
- GAUTIER Théophile, *Voyage pittoresque en Algérie*, Genève, Droz, 1973, 302 p.
- GERARD Jules, *La chasse au lion*, Paris, Laffont, 1978, 300 p.
- HUGO Victor, *Les Orientales. Les Feuilles d'automne*, Paris, Gallimard, 1998, 380 p.
- FLAUBERT Gustave, *Salammbô*, Paris, Flammarion, 2001, 466 p.
- LECOQ DU BOISBAUDRAN Horace, *Éducation de la mémoire pittoresque. Application aux arts du dessin*, Paris, Bance, 1862, 85 p.
- LOTI Pierre, *Voyages (1872-1913)*, Paris, Robert Laffont, 1991, 1558 p.
- LYAUTEY Hubert-Louis, *Lyautey l'Africain. Textes et lettres I, 1912-1913*, Paris, Plon,

1953, 294 p.

- MAUPASSANT Guy de, *Au soleil*, Paris, Pocket, 1998, 230 p.

- MAURRAS Charles, *Corse et Provence*, Paris, Flammarion, 1930, 227 p.

- MEGA O, *Livret critique de Salon 1905 à la Société des artistes français (itinéraire par salles)*, Paris, P. Renouard, 1905, 248 p.

- MILLEVOYE Charles Aubert, *Œuvres de Millevoye*, Paris, Carnier Frères, 1874, 443 p.

- MISTRAL Frédéric, *Morceaux choisis*, Marseille, Autres Temps, 2000, 171 p.

- NERVAL Gérard de, *Voyage en Orient*, Paris, Charpentier, 1851, 2 vol.

- RIPERT Émile, *Le Félibige*, Paris, Armand Colin, 1924, 199 p.

- RIPERT Émile, *La Provence*, Paris, Laurens, 1929, 248 p.

# Bibliographie

## I) Ouvrages généraux

### A- Catalogues

- 1970, Paris : *Le siècle de Rembrandt : tableaux hollandais des collections publiques françaises*, Paris, musée du Petit Palais, 1970-1971, 278 p.
- 1994, Paris : *Paysages, paysans : l'art et la terre en Europe, du Moyen-Age au XXe siècle*, Paris, BNF, 1994, 287 p.
- 1999, Genève : *Steinlen et l'époque 1900*, Genève, musée d'art et d'histoire, 1999, 191 p.

### B- Article

- RECLUS Élisée, « À mon frère le paysan », *Publication des temps nouveaux*, n° 11, 1899, p. 1-12.

### C- Ouvrages

- ACKERMAN Gérald, *Charles Bargue et Jean-Léon Gérôme : cours de dessin*, Paris, ACR édition, 2003, 336 p.
- ALLOUCHE Elie, *Cours d'histoire de France*, Paris, Vuibert, 2008, 745 p.
- BONNET Alain, *L'enseignement des arts au XIXe siècle*, Rennes, presses universitaires, 2006, 372 p.
- BOURET Jean, *L'École de Barbizon et le paysage français au XIXe siècle*, Paris, La bibliothèque des arts, 1972, 272 p.
- BRASILLACH Robert, *La conquérante*, Paris, Plon, 1943, 337 p.
- BRETTEL Richard, BRETTEL Caroline, *Les peintres et le paysan au XIXe siècle*, Genève, Skira, 1983, 167 p.
- CLARK Kenneth, *Les Animaux et les Hommes. Leurs relations à travers l'art occidental de*

*la préhistoire à nos jours*, Paris, Tallendier, 1977, 240 p.

- DAVAL Jean-Luc, *Journal de l'art moderne, 1884-1914*, Genève, Skira, 1973, 311 p.

- FERRIER Jean-Louis, *L'Aventure de l'art au XXe siècle*, Paris, éd; du Chêne, 1992, 927 p.

- FRIDE-CARRASSAT Patricia, MERCADE Isabelle, *Les mouvements dans la peinture*, Paris, Larousse, 2005, 239 p.

- HARDOUIN-FUGIER Elisabeth, *Le peintre et l'animal en France au XIXe siècle*, Paris, éd. de l'Amateur, 2001, 367 p.

- HUTTER Héribert, *Le dessin, ses techniques, son évolution*, Paris, Hachette, 1996, 147 p.

- LEAL Brigitte, *Carnets : catalogue des dessins*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1996, 2 vol.

- LE JUEZ Brigitte (dir.), *Clergés et cultures populaires*, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 2004, 223 p.

- LEMOINE Serge (dir.), *L'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, 2007, 311 p.

- LEYMARIE Jean, MONNIER Geneviève, ROSE Bernice, *Le dessin*, Genève, Skira, 1979, 249 p.

- LOBSTEIN Dominique, *Les Salons au XIXe siècle. Paris, capitale des arts*, Paris, éd. De la Martinière, 2006, 303 p.

- MELOT Michel, *L'illustration. Histoire d'un art*, Genève, Skira, 1984, 271 p.

- MICHON Jacques, MOLLIER Jean-Yves, *Les mutations du livre et de l'édition dans le monde du XVIIIe siècle à l'an 2000*, Paris, L'Harmattan, 2002, 595 p.

- PREVOTAT Jacques, *L'Action Française*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, 127 p.

- RITZENTHALER Cécile, *Les animaliers*, Paris, éd. Van Wilder, 1989, 290 p.

- RIVET Daniel, *Lyautéy et l'institution du protectorat français au Maroc, 1912-1925*, Paris, L'Harmattan, 1988, 3 tomes.

- SEGRE Monique, *L'École des beaux-arts, XIXe et XXe siècles*, Paris, l'Harmattan, 1998, 307 p.

- VEDRINE Héléne (dir.), *Le livre illustré européen au tournant des XIXème et XXème siècles*, actes du colloque international de Mulhouse 13-14 juin 2003, éd. Kiné, 2005, 352 p.

## II) Ouvrages sur l'orientalisme

### A- Catalogues

- 1982, Marseille : *Dessins orientalistes*, Marseille, musée Grobet-Labadie, 1982, 77 p.
- 1983, Marseille : *L'Orient des Provençaux dans l'histoire*, Marseille, archives départementales, 1983, 472 p.
- 1983, Pau : *Les peintres orientalistes, 1850-1914*, Pau, musée des beaux-arts, Dunkerque, musée des beaux-arts, Douai, musée de la Chartreuse, 1983, 100 p.
- 1984, Londres, Washington : *The Orientalists : Delacroix to Matisse, European painters in North Africa and the Near East*, Londres, Royal Academy, Washington, National Gallery of Arts, 1984, 256 p.
- 1991, Bayonne : *Expression des horizons lointains, la peinture coloniale 1900-1940*, Bayonne, musée Bonnat, 1991, ?,
- 1993, Paris : *Album de voyage. Des artistes en expédition au pays du Levant*, Tel-Aviv, musée d'art, Bayonne, musée Bonnat, Paris, musée Hébert, 1993, 219 p.
- 1998, La Rochelle : *Le voyage exotique*, La Rochelle, musée d'Orbigny, 1998, 52 p.
- 2003, Cannes : *Les peintres de l'autre rive, Alger, 1830-1930*, Cannes, musée de la Castre, 2003, 88 p.
- 2003, Paris : *De Delacroix à Renoir, L'Algérie des peintres*, Paris, Institut du monde arabe, 2003, 296 p.
- 2003, Paris : *Chevaux et cavaliers arabes dans les arts d'Orient et d'Occident*, Paris, Institut du monde arabe, 2003, 299 p.
- 2003, Paris : *De Delacroix à Matisse : dessins du musée des beaux-arts d'Alger*, Paris, Louvre, 2003-2004, 118 p.

### B- Ouvrages

- AUBENAS Sylvie, LACARRIERE Jacques, *Voyage en Orient*, Paris, Hazan, 2001, 212 p.
- ARAMA Maurice, *Itinéraires marocains : regards de peintres*, Paris, Jaguar, 1991, 192 p.
- BERCHET Jean-Claude, *Le voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIXe siècle*, Paris, Robert Laffont, 1985, 1108 p.

- BELMENOVAR Sofia, COMBIER Marc, GUICHETEAU Gérard, *Rêves mauresques; De la peinture orientaliste à la photographie coloniale*, Paris, Hors collection, 2007, 143 p.
- BEN MAHMOUD Feriel, DANIEL Nicolas, *Le voyage en Orient, 1850-1930, de « l'âge d'or » à l'avènement du tourisme*, Paris, éd. Place des Victoires, 237 p.
- BOUDJEDRA Racid, *Peindre l' Orient*, Cadeilhan, Zulma, 2003, 80 p.
- BUISINE Alain, *L'Orient voilé*, Cadeilhan, Zulma, 1993, 297 p.
- DUGAS Guy (dir.), *Maroc. Les villes impériales*, Paris, Omnibus, 1996, 1141 p.
- JULIAN Philippe, *Les Orientalistes, la vision de l'Orient par les peintres européens au XIXe siècle*, Fribourg, Office du livre, 1977, 207 p.
- KATAN BENSAMOUN Yvette, *Le Maghreb. De l'empire ottoman à la fin de la colonisation française*, Paris, Belin sup, 399 p.
- LAMARQUE Philippe, *L'Algérie d'antan*, Paris, HC Édition, 2006, 191 p.
- LAURENT Franck, *Le voyage en Algérie. Anthologie de voyageurs français dans l'Algérie coloniale, 1830-1930*, Paris, Laffont, 2008, 1041 p.
- LEMAIRE Gérard-Georges, *L'univers des orientalistes*, Paris, Place des victoires, 2000, 359 p.
- MONNERET Sophie, *L'Orient des peintres*, Paris, Nathan, 1989, 251 p.
- MONNIER Yves, *L'Afrique dans l'imaginaire français, fin du XIXe, début du XXe siècle*, Paris, l'Harmattan, 1999, 302 p.
- MOUREAU François (dir.), *L'œil aux aguets ou l'artiste en voyage*, Paris, Klincksieck, 1995, 234 p.
- NOCHLIN Linda, *Les politiques de la vision, art, société et politique au XIXe siècle*, Paris, éd. Jacqueline Chambon, 1995, 279 p.
- PELTRE Christine, *Dictionnaire culturel de l'orientalisme*, Paris, Hazan, 2003, 143 p.
- PELTRE Christine, *Les Orientalistes*, Paris, Hazan, 2003, 292 p.
- PELTRE Christine, *Orientalisme*, Paris, Terrail/Edigroup, 2004, 253 p.
- PELTRE Christine, *L'Atelier du voyage*, Paris, Gallimard, 1995, 118 p.
- PEYRAUBE Emmanuelle, *Le Harem des Lumières*, Paris, éditions du patrimoine, 2008, 159 p.
- ROSSELLO Patrick, *Images et parfums de l'Algérie heureuse*, Avignon, éd. Barthélemy, 1989, 164 p.
- SAID W. Édward, *L'orientalisme. L'Orient crée par l'Occident*, Paris, Seuil, 2005, 422 p.

- SANCHEZ Pierre, *La société des peintres orientalistes français. Répertoire des exposants et liste de leurs œuvres, 1889-1943*, Dijon, L'échelle de Jacob, 2008, 389 p.
- THORNTON Lynne, *Les Orientalistes. Peintres voyageurs*, Paris, ACR éditions, 1993, 192 p.
- THORNTON Lynne, *Du Maroc aux Indes. Voyages en Orient*, Paris, ACR éditions, 1998, 324 p.
- VERRIER Michelle, *Les peintres orientalistes*, Paris, Flammarion, 1979, 4 p.

### III) Ouvrages sur la Provence

#### A- Catalogues

- 1995, Marseille : *Peintres de la couleur en Provence : 1875-1920*, Marseille, hôtel de la région, Paris, musée du Luxembourg, 1995, 360 p.
- 2000, Paris : *Méditerranée. De Courbet à Matisse*, Paris, Grand Palais, 2000-2001, 239 p.
- 2005, Marseille : *Sous le soleil, exactement : le paysage en Provence, du classicisme à la modernité, 1750-1920*, Marseille, musée des beaux-arts, Montreal, musée des beaux-arts, 2005, 265 p.
- S. d., Toulon : *La peinture en Provence dans les collections du musée de Toulon, du XVIIe au début du XXe siècle*, Toulon, s.d., 360 p.

#### B- Ouvrages

- BAILLE Franck, *Les petits maitres d'Aix à la Belle Epoque, 1870-1914*, Aix-en-Provence, éd. De l'imprimerie Paul Roubaud, 1981, 127 p.
- MERMOD François (dir.), *La Provence. Peintres et écrivains*, Lausanne, Mermod, 1956, 316 p.
- PELLEN Jean-Noël, MARTEL Claude (dir.), *L'homme et le taureau en Provence et en Languedoc*, Grenoble, Glenat, 1990, 327 p.
- RIPERT Pierre, *L'Orient et les artistes provençaux au XIXe siècle*, Marseille, arts et livres de Provence, 1954.

-SOUBIRAN Jean-Roger, *Le paysage provençal et l'école de Marseille avant l'impressionnisme, 1845-1874*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1992, 617 p.

## IV) Monographies

### A- Catalogues

- 1973, Clermont-Ferrand : *Prosper Marilhat*, Clermont-Ferrand, musée Bargoin, 1973, 27 p.
- 1991, Vésoul : *Dessins de Jean-Léon Gérôme. Acquisitions du musée de Vesoul*, Vésoul, musée Georges-Garret, 1991, ?
- 1993, Toulouse : *Théophile-Alexandre Steinlen, 1859-1923*, Toulouse, musée Dupuy, 1993, 104 p.
- 1995, Paris : *Delacroix. Le voyage au Maroc*, Paris, Institut du monde arabe, 1995, 238 p.
- 1998, Paris : *Delacroix. Le trait romantique*, Paris, bibliothèque nationale de France, 1998, 159 p.
- 1999, Malzeville : *Victor Prouvé : voyages en Tunisie, 1888-1890, dessins, aquarelles, huiles*, Malzeville, Douera, 1999, 95 p.
- 1999, Nancy : *Jacques Majorelle, 1886-1962*, Nancy, musée des beaux-arts, Paris, Institut du monde arabe, 1999, 207 p.
- 2000, Rouen : *Alexandre-Gabriel Decamps, peinture et dessin*, Rouen, musée des beaux-arts, 2000, 40 p.
- 2001, Martigues : *La traversée d'un siècle. Félix Ziem, 1821-1911*, Martigues, musée Ziem, 2001, 185 p.
- 2002, Paris : *Chassériau, un autre romantisme*, Paris, galeries nationales du Grand Palais, Strasbourg, musée des beaux-arts, New-York, Metropolitan museum of art, 2002-2003, 430 p.
- 2009, Nancy : *Dessins de Jean-Léon Gérôme, la collection du musée des beaux-arts de Nancy*, Nancy, musée des beaux-arts, 2009, 120 p.

## B- Ouvrages

- ACKERMAN Gérald M., *La vie et l'œuvre de Jean-Léon Gérôme*, Paris, ACE éditions, 1986, 351 p.
- ARAMA Maurice, SERULLAZ Arlette et Maurice, *Eugène Delacroix. Le voyage au Maroc*, Paris, éd. du Sagittaire, 1992, 5 vol.
- BRAHIMI Denise, BENCHIKOU Koudir, *La vie et l'oeuvre d'Etienne Dinet*, Paris, ACR, 1984, 300 p.
- DAGUERRE DE HUREAUX Alain, *Delacroix*, Paris, Hazan, 365 p.
- JAMET Christian, *Delacroix, images de l'Orient*, Paris, Herscher, 1995, 62 p.
- LAFONT-COUTURIER Hélène, *Gérôme*, Paris, Herscher, 2000, 136 p.
- MIQUEL Pierre, *Félix Ziem (1821-1911)*, Maurs-la-Jolie, éd. de la Martinelle, 1978, 2 vol.
- PELTRE Christine, *Théodore Chassériau*, Paris, Gallimard, 2001, 255 p.
- POUILLON François, *Les deux vies d'Etienne Dinet, peintre en Islam : l'Algérie et l'héritage colonial*, Paris, Balland, 1997, 312 p.
- PRAT Louis-Antoine, *Dessins de Théodore Chassériau*, Paris, éd. des musées nationaux, 1988, 2 vol.
- RAUTMANN Peter, *Delacroix*, Paris, Citadelles&Mazenod, 1997, 350 p.
- SERULLAZ Maurice, *Delacroix*, Paris, Fayard, 1989, 476 p.
- SERULLAZ Arlette, *Le cabinet des dessins. Delacroix*, Paris, Flammarion, 1998, 128 p.
- THOMPSON James, WRIGHT Barbara, *Eugène Fromentin*, Paris, ACR édition, 2008, 608 p.

## **V) Ouvrages sur Henri Rousseau**

### A- Catalogues

- 1997, Toulouse : *Henri Rousseau. Peintre orientaliste*, Toulouse, musée des Augustins, 1997, 103 p.
- 2007, Aix-en-Provence : *Henri Rousseau. Un orientaliste en Provence*, Aix-en-Provence, musée des Tapisseries, 2007, 16 p.

## B- Ouvrages

- AYALA Roselyne de (dir.), *Le cheval dans l'art*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2008, 399 p.
- CAZENAVE Élisabeth, *Les artistes de l'Algérie*, Paris, Association Abd-el-Tif, 2001, 447 p.
- CAZENAVE Élisabeth, *L'Afrique du Nord révélée par les musées de province*, Paris, Association Abd-el-Tif, 2004, 223 p.
- LEPAGE Jean, *L'épopée orientale*, Paris, Somogg, 2005, 192 p.
- VIDAL-BUE Marion, *Alger et ses peintres 1830-1960*, Paris, éditions Paris-Méditerranée, 2000, 286 p.
- VIDAL-BUE Marion, *L'Algérie des peintres, 1830-1960*, Paris, éditions Paris-Méditerranée, 2002, 317 p.

## Table des matières

Avant-propos.....	1
Remerciements.....	6
Introduction.....	7
I- Les premiers dessins : apprentissages, commandes et échappées rurales.....	11
A) L'éveil artistique et l'école des beaux-arts de Paris.....	12
1- 1891-1894, des dessins entre récréations et expérimentations.....	12
a) Les caricatures.....	12
b) Militaires et autres personnages historiques.....	15
c) Les scènes de plein air .....	16
2- 1894-1899, l'école des beaux-arts et les carnets d'apprentissage.....	18
a) Un exemple des cours des beaux-arts : le carnet de 1894-1899 .....	18
b) L'évolution des dessins : choix des sujets et buts recherchés.....	21
B) Les expositions au Salon, les voyages en Europe et les premières commandes.....	22
1- Le Salon des artistes français et les voyages en Europe.....	22
a) Le Salon des artistes français.....	22
b) Les voyages en Belgique, Hollande, Espagne et Italie.....	23
2- Les premières commandes : les illustrations et les peintures murales.....	25
a) Les dessins préparatoires pour les illustrations.....	25
b) Les dessins préparatoires pour les peintures décoratives.....	28
C) La Normandie : terre de ressourcement .....	29
1- Une région au passé artistique.....	29
2- La symbolique du paysan.....	31
a) Le paysan, dernier gardien des traditions ?.....	31
b) Le lien entre l'homme et l'animal.....	33
II- Les dessins des voyages en Orient.....	35
A) L'orientalisme d'Henri Rousseau.....	35
1- L'Orient vu comme une terre figée.....	35
a) L'antiquité retrouvée et le souvenir des croisades.....	35
b) Une vision coloniale ?.....	44
c) Le refus de la modernité.....	54
2- De l'emploi et de la finalité d'un carnet de voyage.....	58
a) La naissance des dessins.....	58
b) Les dessins faits en atelier : des visions recomposées.....	63
B) Les spécificités des pays.....	64
1- La Tunisie ou la découverte de l'Orient.....	64
a) Sous l'influence des maîtres .....	64
b) L'émergence de conceptions pérennes.....	66
2- L'Algérie et la mise en place d'une iconographie.....	68
a) L'affirmation de son style.....	68
b) La mythologie du Sud .....	69
3- Le Maroc.....	72
a) Un pays nouvellement colonisé.....	72
b) Nouvel espace, nouvelle approche.....	73
III- Les dessins provençaux, de 1912 à 1933.....	78
A) L'Afrique du Nord et la Provence : les deux rives d'une même mer.....	78
B) Le paysage provençal : entre classicisme et naturalisme.....	84

1- Une terre antique et classique.....	85
2- Les paysages dessinés : une approche naturaliste.....	86
C) La Provence, terre de traditions.....	91
1- La découverte de la Provence.....	91
2- Un folklore bien vivant .....	93
Conclusion.....	99
Annexes.....	103
Annexe 1.....	104
Annexe 2.....	109
Sources.....	112
Bibliographie.....	120