

Frederick N. BOHRER, *Orientalism and visual culture. Imagining Mesopotamia in nineteenth-century Europe* (2003)

Pierre Georgel

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/elh/426>

DOI : 10.4000/elh.426

ISSN : 2492-7457

**Éditeur**

CNRS Éditions

**Édition imprimée**

Date de publication : 1 octobre 2011

Pagination : 101-105

ISBN : 978-2-35698-024-3

ISSN : 1967-7499

**Référence électronique**

Pierre Georgel, « Frederick N. BOHRER, *Orientalism and visual culture. Imagining Mesopotamia in nineteenth-century Europe* (2003) », *Écrire l'histoire* [En ligne], 7 | 2011, mis en ligne le 01 octobre 2014, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/elh/426> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/elh.426>

---

Ce document a été généré automatiquement le 10 décembre 2020.

Tous droits réservés

---

# Frederick N. BOHRER, *Orientalism and visual culture. Imagining Mesopotamia in nineteenth-century Europe* (2003)

Pierre Georgel

---

## RÉFÉRENCE

Frederick N. BOHRER, *Orientalism and visual culture. Imagining Mesopotamia in nineteenth-century Europe*, Cambridge / New York, Cambridge University Press, 2003, XIV-384 p.

- 1 Ailleurs au carré, concentré d'altérité, la double réalité historique et esthétique qui fait surface, du jour au lendemain, dans les terres délaissées de la Mésopotamie ottomane<sup>1</sup> et dont le livre trop peu connu de Frederick Bohrer relate la réception européenne (en France, en Angleterre, plus tardivement en Allemagne, par ordre d'entrée des trois nations sur la scène de l'archéologie orientale), depuis la découverte du palais de Sargon II à Khorsabad et l'ouverture du « musée assyrien » du Louvre sous Louis-Philippe jusqu'aux fouilles de Babylone à la fin du siècle et à leurs suites fort agitées. Conjoignant non seulement différence et éloignement mais éloignement spatial et éloignement temporel, ce dernier s'accusant encore, vertigineusement, quand les fouilles de Sumer font reculer de plus d'un millénaire l'aube de l'Histoire – et semblent rendre infranchissable l'écart entre Orient et Occident : les vestiges assyriens, globalement perçus dans leur contraste avec la culture classique dont continuait à se réclamer l'Europe moderne, pouvaient être à la rigueur rattachés à celle-ci en qualité de lointains devanciers archaïques (le grand récit winckelmannien de l'Antiquité déroulé par le circuit permanent du British Museum faisait de l'Assyrie un premier maillon de la « chaîne de l'art » culminant sur les marbres du Parthénon), mais l'étrangeté des vestiges sumériens résistait à toute forme de digestion. Tout au plus ouvrait-elle à l'imagination d'un Péladan<sup>2</sup> l'accès à son nébuleux royaume des mages, repoussoir idéal d'une Europe asservie à l'idéologie du Progrès...

- 2 C'est l'éventail complet des réactions à l'irruption de cet objet non identifié que le livre déploie avec une impeccable précision et un sens de la complexité aussi rare que salutaire. Ce faisant, il ne se borne pas à enrichir la connaissance de phénomènes connus. Sur la nature de l'horizon d'attente, ses fluctuations et ses fractures, sur la persistance des représentations antérieures aux découvertes archéologiques, sur l'arrière-fond impérialiste et l'« allochronisme » invétéré de la réception exoticiiste, sur bien d'autres questions familières aux études de réception, notamment de réception orientaliste, il confirme, nuance, illustre magistralement les acquis des pères fondateurs, de Jauss à Said et au-delà. Mais il développe surtout des vues neuves et fécondes sur ce qui fait la spécificité de son sujet : le rôle déterminant de l'image et, plus largement, de la « culture visuelle » multiforme du XIX<sup>e</sup> siècle, mais aussi des discours esthétiques, des institutions artistiques, des pratiques sociales de l'art, dans l'« écriture » de l'histoire – ou du moins de *cette* histoire apparemment impossible à construire tant l'objet en déborde les cadres intellectuels du moment. Car ce qui se dérobe en l'occurrence à l'intellection s'offre à la vision, laquelle ouvre d'autres voies à la pensée : ici, les sources de la connaissance historique ne sont qu'accessoirement des textes (les inscriptions livrées par les fouilles, longtemps indéchiffrables, restent l'affaire des spécialistes) et sont avant tout des objets – des objets spectaculaires. Exposés dans les musées, vulgarisés par la reproduction, ces objets interpellent les spectateurs. Ils suscitent tour à tour l'ébahissement de la noce de *L'Assommoir* en visite improvisée au Louvre, l'attention intéressée des politiques, l'appétit de connaissance des « nouvelles couches », la consommation distraite des promeneurs de *l'Assyrian Court* au Crystal Palace ou de l'« Histoire de l'habitation humaine » à l'Exposition de 1889, l'émulation des fournisseurs de la *commodity culture* victorienne. Ils nourrissent, bien sûr, la réflexion proprement esthétique – rétrograde chez les gardiens de l'orthodoxie académique, ouverte et profonde chez un Ruskin – et la rêverie des poètes – Rossetti autour du taureau assyrien du British Museum, Baudelaire autour de « l'art mystérieux et sacerdotal de l'Égypte et de Ninive »... Ils sont enfin et au premier chef questionnés, reproduits, transformés par ceux qui, par définition, partagent le langage des objets et des images : les artistes – du peintre d'histoire traditionnel qui ne fait qu'y puiser des accessoires au « réaliste » rétrospectif qui en préfère l'énoncé direct aux fables d'Hérodote ou de la Bible ; d'imitateurs superficiels qui leur empruntent leur répertoire thématique et vont jusqu'à en pasticher les effets formels, comme l'impayable Briton Riviere, à un authentique primitiviste qui s'en approprie intimement l'étrangeté, tel Epstein convoquant le souvenir des taureaux ailés de Ninive dans ce chef-d'œuvre (presque) inconnu qu'est le tombeau d'Oscar Wilde.

Jacob Epstein, *Tombeau d'Oscar Wilde*, 1909-1912

Paris, Père-Lachaise

DR

Toutes ces œuvres, si disparates soient-elles, ont à des degrés divers la particularité d'être nées au contact même des objets mésopotamiens et d'« écrire l'histoire » à partir de leur *évidence* au sens premier : double démonstration – au niveau du stimulus et à celui de la réaction – des pouvoirs du « visuel ». Mais ces pouvoirs, avec la charge d'irrationnel qui les rend largement incontrôlables, s'exercent bien au-delà du cercle des professionnels de l'art, et Bohrer en montre l'action dans tous les rouages de la machine sociale.

- 3 Il en fait surtout ressortir la nature politique et la portée conflictuelle, l'enjeu démocratique qu'ils constituent pour des forces sociales en marche accélérée, les résistances que leur oppose un « ordre du discours » solidaire de l'ordre établi, appuyé sur des institutions jalouses de leur « distinction ». Ses pages les plus captivantes sont peut-être celles qui mettent en scène, sur fond de poussée libérale et de mouvement ouvrier, le siège du British Museum, cette « institution des Lumières dans un monde d'après les Lumières », par un nouveau public résolu à en forcer les portes « sans se laisser intimider » – comme l'y exhorte le *Penny Magazine*, fer de lance d'un contre-pouvoir expressément fondé sur l'efficience du « visuel » : la presse populaire illustrée.
- 4 Cette vive conscience des polarités qui structurent le sujet s'accompagne d'une égale conscience de ses disparités, des contingences qui y interviennent, du coefficient individuel qu'y introduit la personnalité des acteurs. Bohrer n'a pas de baguettes assez longues pour manier des grilles d'interprétation devenues canoniques mais bien contraignantes à l'usage, en particulier le schéma binaire « saidien », mécaniquement appliqué à l'histoire de l'art par trop d'historiens aveugles à la brillante variété de leur corpus. Sans nier, loin de là, les ingrédients idéologiques (nationalistes, colonialistes,

racistes, etc.) de l'« art orientaliste », il donne à voir comment celui-ci a souvent tendu à déjouer toute détermination radicale et continue aujourd'hui encore à démentir la marginalisation qui le cantonne – à l'instar du colonisateur assignant une identité au colonisé – dans un genre étroitement codifié. En réalité, le « signifiant oriental » « flotte » à l'intérieur de tous les genres, peinture d'histoire, peinture religieuse, etc., et affecte diversement chaque artiste de quelque envergure. Tel, parmi d'autres, le préraphaélite Ford Madox Brown, dont Bohrer oppose le tendre *Songe de Sardanapale* (1871) au chef-d'œuvre torrentiel de Delacroix (1827).

Ford Madox Brown, *The Dream of Sardanapalus*, 1871



Wilmington, Delaware Art Museum  
DR

Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale*, 1827

Paris, Louvre

DR

Explosion de splendeur et de violence, *La Mort de Sardanapale* faisait du personnage l'archétype du despote oriental féroce et désabusé. Rien de tel dans *Le Songe de Sardanapale*. Le décor intérieur, nourri de l'observation attentive des bas-reliefs assyriens, est paisible, raffiné, en un mot « civilisé ». Sardanapale, blessé, s'abandonne au rêve annonçant la fin de son empire, tandis qu'une esclave l'évente délicatement. C'est, commente Bohrer, un défi à l'image de l'Assyrie barbare léguée par la Bible et les historiens grecs et génialement orchestrée par Delacroix. Moins grandiose, si l'on veut moins inspiré, mais d'un sentiment pénétrant, le tableau de Brown – tout aussi légendaire en dépit de son ambition documentaire – « écrit » une autre histoire, une histoire intime à l'ombre de la grande Histoire, une histoire sans parti pris, où le regard sensible d'un artiste écarte le masque de convention de l'Oriental et lui rend son humanité.

## NOTES

1. Pour mémoire : les fouilles de Khorsabad par Paul-Émile Botta débutent en 1843, le « musée assyrien » du Louvre ouvre en 1847, la découverte des murailles de Babylone

par Johannes Gustav Eduard Robert Koldewey a lieu en 1899, les vestiges de Sumer sont mis au jour par Ernest de Sarzec à partir de 1877.

2. L'œuvre « sumérienne » majeure de Joséphin Péladan est son drame *Le Fils des étoiles*, « pastorale kaldéenne en trois actes » (1895).

---

## INDEX

**oeuvrecitee** Orientalism and visual culture. Imagining Mesopotamia in nineteenth-century Europe - (Frederick N. Bohrer, 2003)

## AUTEURS

### PIERRE GEORGEL

Conservateur général du patrimoine honoraire, Pierre Georgel a dirigé successivement le Cabinet d'art graphique du musée national d'Art moderne, le musée des Beaux-Arts de Dijon, le musée Picasso et le musée de l'Orangerie. Il est l'auteur d'une cinquantaine d'expositions et d'environ cent cinquante publications portant principalement sur l'histoire littéraire et l'histoire de l'art en France et en Grande-Bretagne du milieu du XVIII<sup>e</sup> au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, notamment sur Victor Hugo. Il travaille actuellement au catalogue raisonné des dessins de Victor Hugo, précédé d'une étude monographique.