

Un voyage qui n'en est pas un: éléments d'une poétique du voyage chez Eugène Fromentin

Roxana Monah

Université "Al. I. Cuza" Iasi

Résumé: L'article se propose d'analyser, à partir des récits algériens d'Eugène Fromentin – *Un été dans le Sahara* (1857) et *Une année dans le Sahel* (1859) – la manière dont le peintre-écrivain envisage et présente sa démarche scripturale de mise en récit de l'expérience viatique en Algérie. Fromentin reprend, notamment dans le second récit, certains *topoi* de la littérature de voyage pour définir sa position et mettre en exergue l'originalité de sa démarche : celle d'un peintre-voyageur qui met l'expérience du déplacement au service de son art. Nous nous proposons d'analyser les oppositions qui se dessinent entre le voyage et l'errance, entre le voyageur en homme de science et le voyageur en artiste, entre les types de graphismes qui correspondent à ces deux postures.

Mots-clés: peintre-écrivain, voyage immobile, voyage-errance, regard scientifique, regard esthétique

Abstract: The article aims at analysing, based on Fromentin's Algerian travel writings – *Un été dans le Sahara* (1857) et *Une année dans le Sahel* (1859) – the way in which the painter-writer imagines and presents his scriptural approach to setting into a narrative his travel experience in Algeria. Fromentin makes use, especially in the second text, of some travel literature *topoi*, which enable him to define his perspective and insist on the originality of his approach: that of a writer-painter who puts his travel experience to the service of his art. We will set out to analyse the oppositions which are created between the travel experience and the erring, between the scientific as a traveler and the artist as a traveler, between the types of graphics which correspond to the two postures.

Keywords: painter-writer, still travel, erring travel, scientific gaze, aesthetic gaze

Entre 1854 et 1859, Eugène Fromentin, peintre de son métier, publie deux récits issus de son expérience de voyage en Algérie, *Un été dans le Sahara* (publié en volume en 1857 chez Michel Lévy) et *Une année dans le Sahel* (publié en volume en 1859, toujours chez Michel Lévy), récits qui lui vaudront une certaine notoriété littéraire et l'admiration de personnalités comme Théophile Gautier ou George Sand. C'est pour trouver sa voie artistique que Fromentin s'embarque en 1846 pour l'Algérie, là où il découvre que "malgré Decamps et Marilhat l'Orient reste à faire": il y reviendra à deux reprises pour renouveler son inspiration.

Une année dans le Sahel s'ouvre sur une réflexion nimbée de nostalgie sur les changements que les avancées de la science et les découvertes géographiques ont produits dans notre manière de percevoir le monde. Les progrès techniques ont rendu les aventures que supposait la traversée de la Méditerranée moins probables et le voyage à la fois trop long et trop court pour en jouir (c'est-à-dire pour "voir changer les spectacles") ou au moins pour ne pas en être incommodé. Le vent par lequel le narrateur arrive en Afrique n'est plus le Zéphyr légendaire d'Ulysse et d'Enée, mais le mistral prosaïque, la "géographie politique" a tué le monstre Géryon pour transformer son corps multiple en "trois îles espagnoles". Les mythes grecs et latins, qui ont modelé pendant des siècles la manière de voir ces contrées, ont fait place aux connaissances scientifiques: "La science a détrôné la poésie; l'homme a substitué sa force aux dieux jaloux, et nous voyageons orgueilleusement, mais assez tristement, dans la prose" (Fromentin 1984: 187).

Cette opposition entre savoir et poésie, qui se profile dans l'incipit du second récit fromentinien, sera reprise à plusieurs moments du récit, notamment dans les épisodes où apparaît Vandell, figure du voyageur qui s'adonne à l'exploration scientifique du pays. Dans les *Notes des Œuvres complètes* Guy Sagnes rappelle que le personnage de Vandell est le plus probablement inspiré d'Oscar Mac Carthy, "voyageur connu, officier de Napoléon et rédacteur ou traducteur de nombreux ouvrages de géographie ou de voyages" (Fromentin 1984: 1370). Mac Carthy s'intéresse, comme son *Almanach de l'Algérie pour 1849* le prouve, à la géographie et à l'histoire de la région, de même qu'à la langue et aux légendes. Le

narrateur/scripteur d'*Une année dans le Sahel*, tout en mentionnant cette vocation encyclopédique de Vandell, ne s'occupera que de ce qui touche à la notation topographique (géographique). Le personnage de Vandell fait pendant à celui du lieutenant N*** d'*Un été dans le Sahara*, mais, à la différence de N***, qui était principalement un guide aidant à la construction de l'esquisse d'une intrigue, Vandell est, plus qu'un compagnon, un faire-valoir du narrateur. Le géographe permet à l'artiste de mettre en exergue l'originalité de son point de vue. La question du point de vue devient essentielle pour la poétique du voyage au XIX^e siècle, car, étant donné le nombre croissant de voyages et la diversité des voyageurs, c'est la focalisation du regard qui permet au scripteur d'affirmer son originalité: "Si le spectacle ne change pas" – car les lieux sont à-peu-près les mêmes – "le spectateur est, lui, chaque fois singulier" (Berchet 1994: 12). Le syntagme *point de vue* représente une notion clé dans les récits et le narrateur joue avec les sens qu'il peut couvrir: "endroit où l'on doit se placer pour voir un objet le mieux possible", "endroit d'où l'on jouit d'une vue étendue, pittoresque", "manière particulière dont une question peut être considérée" (*Le Petit Robert* 1993: 1922). Ce qui n'est qu'esquissé et plutôt suggéré dans le premier récit (par la mention du statut de peintre, certains détails anecdotiques liés à la pratique picturale, la référence à des scènes, paysages comme à des tableaux virtuels, la réflexion sur des questions d'esthétique et de pratique picturale) est ici affirmé.

Pour le narrateur des récits algériens c'est au type que représente Vandell qu'il convient d'appliquer l'étiquette de "voyageur". Cette seconde relation de voyage, qui est en fait l'histoire d'une "installation"¹ en Algérie, par rapport à la première, qui est l'histoire d'une marche dans le désert, propose également une réflexion assez développée sur ce que représente un "voyage" pour le narrateur.

C'est une démarche habituelle au XIX^e siècle que de s'expliquer sur les raisons qui vous ont déterminé à entreprendre un voyage et, par la suite d'en rendre compte dans un récit. Genre problématique, "chose presque impossible" selon Flaubert, à cause de l'équilibre difficile à tenir entre le caractère référentiel et les ambitions littéraires, le récit de voyage est souvent accompagné, comme le remarque Jean-Claude Berchet, de textes explicatifs, des préfaces, pour la plupart:

Cette interrogation sur son identité générique est constitutive du récit de voyage, dès qu'il cherche à dépasser un public de spécialistes. C'est pourquoi il ne commence jamais sans avoir procédé, dans un texte liminaire, à une mise en question de son propre enjeu. (Berchet 1994: 4)

Berchet, qui est également l'auteur d'une anthologie du *Voyage en Orient*, estime qu'aucun des récits de voyage publiés entre le XVIII^e et le début du XX^e siècle ne se présente sans l'accompagnement d'un seuil censé expliquer le pourquoi d'une telle démarche de publication. Fromentin procédera en quelque sorte à contre-courant, ne publiant de préface sur le pourquoi de son voyage ou de la publication qu'une vingtaine d'années après la première parution d'*Un été dans le Sahara*. Au moment de la parution du premier récit l'auteur ne semble que trop peu intéressé à justifier son choix, se contentant juste de faire accompagner son premier texte d'une dédicace à Armand de Mesnil, dédicace qui souligne le point de départ de l'entreprise scripturale et la part de transformation littéraire de la matière. Si aucune préface ou dédicace n'accompagne le deuxième récit, le narrateur prend garde à distiller tout au long du récit sa philosophie du voyage.

Les deux lettres inaugurales d'*Une année dans le Sahel* comprennent quelques éléments essentiels de cette vision. Le narrateur reprend et développe dans ce sens certains des *topoi* caractéristiques de la littérature de voyage d'après Chateaubriand, notamment la dénégation. En bonne tradition romantique, Fromentin fait recours à une variation sur le thème "Ceci n'est pas un voyage", affiche son complexe d'infériorité afin de mieux mettre en exergue son individualité et sa manière personnelle de se rapporter au monde qui se découvre à lui.

Le voyage est compris comme une migration par étapes, qui profite de la proximité et de la continuité dans le paysage. La découverte d'un pays fait naître le désir d'aller plus loin à la recherche de nouvelles nuances dans le paysage. Mais le narrateur n'aime pas les dépaysements, surtout s'ils sont brusques, il entend garder toujours les liens avec les terres qu'il quitte, surtout avec son pays natal.

Ma première étape est donc achevée. Je viens à Alger comme au plus près, car c'est ainsi que j'entends les migrations. J'ai passé l'été dernier en Provence, dans un pays qui prépare à celui-ci et le fait

désirer: des eaux sereines, un ciel exquis, et presque la vive lumière de l'Orient; je ne suis pas fâché de m'arrêter, les pieds sur la vraie terre arabe, mais à l'autre bord seulement qui me sépare de la France et face à face avec le pays que je quitte. En attendant que je me déplace, je cherche un titre à ce journal. Peut-être l'appellerons-nous plus tard *journal de voyage*. Aujourd'hui soyons modestes, et nommons-le simplement *journal d'un absent*. (Fromentin 1984: 188 - 189)

Ce voyage n'en est pas un, il n'est qu'une absence, bizarre définition – en quelque sorte en creux – de cette entreprise de découverte qu'est d'habitude le voyage. L'absence renvoie à la perspective de celui qu'on quitte, à un manque.

C'est sur cette même tonalité de dénégation que s'ouvre la deuxième lettre: au voyage comme déplacement le narrateur oppose le voyage immobile que suppose l'établissement dans une contrée, méthode qui permet d'aller au-delà de l'apparence immédiate des choses. A la quantité des sensations procurées par le déplacement et à leur caractère forcément fugitif, le narrateur préfère l'analyse approfondie et la mise en relation d'un petit nombre de sensations. L'observation des variations du même est la clé de cette méthode de voyage qui privilégie la saisie des nuances induites par le passage du temps:

Je veux essayer du *chez moi* sur cette terre étrangère où jusqu'à présent je n'ai fait que passer, dans des auberges, dans des caravansérails ou sous la tente, changeant tantôt de demeure et tantôt de bivouac, campant toujours, arrivant et partant, dans la mobilité du provisoire et en pèlerin. Cette fois je viens y vivre et l'habiter. C'est à mon avis le meilleur moyen de beaucoup connaître en voyant peu, de bien voir en observant souvent, de voyager cependant, mais comme on assiste à un spectacle, en laissant les tableaux changeants se renouveler d'eux-mêmes autour d'un point fixe et d'une existence immobile. J'y verrai s'écouler toute une année peut-être, et je saurai comment les saisons se succèdent dans ce bienheureux climat, qu'on dit inaltérable. (Fromentin 1984: 190)

On a donc affaire à un voyageur paradoxal qui ne part pas à la découverte de lieux nouveaux, ne se propose pas de visiter les destinations “à ne pas manquer”, ne joue pas sur l'effet de surprise: ces terres, il les connaît déjà, car il les a déjà parcourues grâce à d'autres incursions qui lui servent maintenant de repères et de contrepoints. Sa démarche en est une de re-découverte et d'approfondissement, or, l'approfondissement privilégie l'immobilité. En alléguant cet immobilisme du voyage, le narrateur des récits algériens ne fait que

réaffirmer l'importance du point de vue. Il s'agit ici d'un choix du point de vue dans le sens presque spatial du terme car, par la suite, le narrateur parlera de sa maison comme d'un "observatoire" à partir duquel il a accès au spectacle africain.

"Je ne suis pas un voyageur [...]; tout au plus suis-je un homme errant", écrit par la suite le peintre au destinataire de ses lettres, marquant un arrêt dans la narration d'une nuit pluvieuse passée avec Vandell, l'un à projeter ses futures aventures, l'autre à méditer "au peu que j'ai déjà vu, et n'osant pas rêver à des expéditions qui me sont interdites" (Fromentin 1984 : 294). A l'opposition *voyage comme déplacement* – *voyage immobile* suit donc cette opposition *voyageur* – *homme errant*. L'explication de cette affirmation se fait sur le mode du négatif, en insistant sur ce qu'il ne veut et ne peut pas faire; c'est de cette manière qu'il tente de construire en creux sa poétique à lui:

Mes voyages, si j'en faisais, ne serviraient pas même à donner à d'autres la curiosité de les refaire après moi. Je battrais vainement les chemins du monde: la géographie, l'histoire et la science n'en obtiendraient pas un renseignement qui fût nouveau. Souvent le souvenir que je garde des choses est inénarrable, car, quoique très fidèle, il n'a jamais la certitude, admissible pour tous, d'un document. Plus il s'affaiblit d'ailleurs, plus il se transforme en devenant la propriété de ma mémoire et mieux il vaut pour l'emploi qu'à tort ou à raison je lui destine. (Fromentin 1984: 294)

Pour mieux dégager la singularité de sa position, l'artiste fait semblant de souscrire à une conception du voyage comme découverte mise au service d'une connaissance positive. Même en se déplaçant – cette affirmation vient avant le hiatus marqué par l'incursion dans le désert, incursion qui fait l'objet du premier récit – le narrateur ne revendique pas le statut de voyageur car il ne correspond pas à l'image acceptée (ou qu'il suppose comme étant acceptée) du voyageur. Ce n'est pas la nouveauté qui l'intéresse, mais les sensations dont il s'empire et qu'il pourra, un jour, muées en souvenirs, mettre à profit dans son art. En jouant sur cette fausse modestie propre aux gens de lettres qui se confrontent à une telle entreprise au XIX^e siècle, le narrateur oppose ici deux types d'*usage du monde*² différents: il y a d'une part l'usage qu'en fait Vandell, le scientifique aventureux et extravagant qui emploie son temps à explorer le pays, à en faire la radiographie, et d'autre part l'usage esthétique qu'en fait le narrateur. L'un met ses observations au service de l'investigation

scientifique, tandis que l'autre projette, comme il l'expliquera plus loin, de les mettre au service de son art. Mais, dans ce fragment, en faisant la distinction entre *voyageur* et *homme errant*, le narrateur assigne au premier terme une prétention scientifique, encyclopédique, prétention qui avait été le point fort des auteurs de récits de voyage de la seconde moitié du XVIII^e siècle, tel Volney ou Savary. Il s'agit d'une nouvelle démarche s'inscrivant dans la stratégie d'individuation du narrateur.

Pour renforcer les remarques sur la différence foncière qui existe entre son regard d'artiste (*d'homme errant*) et le regard scientifique (de *voyageur*) de Vandell, le narrateur relate sa réponse à la question du géographe concernant les souvenirs que lui a laissés la visite de la mosquée de Sidi-Okba. Là où le voyageur scientifique avait retenu comme seules informations signifiantes la forme particulière du monument et sa légende, la mémoire de l'artiste a gardé "la date d'une émotion politique mêlée subitement à une pastorale africaine et un faisceau de palmes qui fixe à tout jamais mes souvenirs" (Fromentin 1984: 296). Ce qui compte, c'est la manière dont les choses se réverbèrent dans la conscience du récepteur-artiste, les raccords qui se créent entre un événement et un lieu, entre l'ici de l'Afrique et le là-bas de la France. "C'est une jolie promenade" – répond le géographe et au narrateur de conclure, en dégagant une fois de plus la différence de nature qui sépare sa démarche de celle d'un scientifique: "Pour la centième fois, depuis que je le connais, le voyageur né pour les voyages avait jugé l'artiste" (Fromentin 1984: 296).

Un autre lieu du texte où l'on fait ressortir la différence entre les démarches des deux voyageurs est celui où ils se rencontrent après l'incursion du narrateur dans le Sud, dans le désert, incursion qui a fait l'objet du premier récit. Cette fois-ci, sous l'empire de la soif, le peintre – remarque le géographe – a l'air d'un voyageur, mais la réplique déconcertante de celui-ci, tout comme celle de Vandell sur la différence de point de vue,

A la bonne heure! dit-il en m'examinant, pour cette fois vous ressemblez à un voyageur [...]

Et qu'avez-vous vu là-bas?

– L'été.

– C'est un peu vague, objecta Vandell; mais chacun a son point de vue. (Fromentin 1984: 308)

s'inscrit dans la même logique de l'opposition entre l'usage scientifique associé au voyage et l'usage esthétique associé à l'errance. C'est le moment du texte qui établit le point de contact avec le récit précédent, *Un été dans le Sahara*, et qui marque l'unité de "manière de voir, de sentir et de s'exprimer" que Fromentin mentionnera dans la *Préface* de 1874. *Un été dans le Sahara* apparaît dans cette lumière comme le développement de cette réplique laconique du peintre.

Ce ne sont pas les seules fois où le narrateur oppose son regard d'artiste à un regard positif, de scientifique. Bien qu'elle ne soit pas issue d'une intention programmatique et qu'elle ne soit pas exploitée comme dans *Une année dans le Sahel*, c'est cette même tactique qui permet au narrateur d'affirmer son statut de peintre en voyage dans *Un été dans le Sahara*:

Même, et pour savoir d'avance à quoi m'en tenir tout à fait, j'ai soigneusement étudié la carte du sud, depuis Medeah jusqu'à El-Aghouat ; non point en géographe, mais en peintre. Voici à peu près ce qu'elle indique: des montagnes jusqu'à Boghar ; à partir de Boghar, sous la dénomination de Sahara, des plaines succédant à des plaines : plaines unies, marécages, plaines sablonneuses, terrains secs et pierreux, plaines onduleuses et d'Alfa ; à douze lieues nord d'El-Aghouat, un palmier; enfin, El-Aghouat, représenté par un point plus large, à l'intersection d'une multitude de lignes brisées, rayonnant dans tous les sens vers des noms étranges, quelques-uns à demi fabuleux ; puis, tout à coup, dans le sud-est, une plaine indéfiniment plate, aussi loin que la vue peut s'étendre, et sur ce grand espace laissé en blanc, ce nom bizarre et qui donne à penser, *Bled-el-Ateuch*, avec sa traduction: *Pays de la soif*. [...] Je crois avoir un but bien défini. Si je l'atteignais jamais, il s'expliquerait de lui-même; si je ne dois pas l'atteindre, à quoi bon te l'exposer ici? Admets seulement que j'aime passionnément le bleu, et qu'il y a deux choses que je brûle de revoir: le ciel sans nuages, au-dessus du désert sans ombre. (Fromentin 1984 : 18 -19)

Etudier en peintre signifie faire attention à d'autres aspects que ceux qui pourraient attirer le regard d'un géographe. Les premières lignes, qui décrivent la carte, pourraient relever aussi d'un regard qui s'intéresse à la morphologie du terrain, mais les lignes suivantes amènent un changement de perspective. En fait, ce qui prend le dessus, c'est une rêverie onomastique: "noms étranges, quelques-uns à demi fabuleux", "ce nom bizarre", riche en implications et en promesses, qui se détachent sur le blanc de la carte. Le mobile du

déplacement est principalement encore une fois de *revoir*, même si ce revoir implique aussi une dimension de nouveauté: le voyageur n'a pas visité ces lieux qui le font rêver par ce que leurs noms semblent présager, mais il se sent porté vers eux notamment par le désir de revoir quelque chose dont il a déjà eu une expérience, ou un avant-goût même si dans d'autres terres. La nouveauté, si nouveauté il y a, ne peut résider que dans le degré de l'intensité d'une sensation qui appellera d'autres souvenirs. Les promesses seront tenues, le narrateur n'aura pas de désillusions, au moins pas de désillusions durables.

Dans *Une année dans le Sahel*, les promenades dans le vieux Alger offrent au narrateur l'occasion de revenir sur ce regard qui lui est propre et qui est chargé d'attention esthétique. Cette fois-ci – dans l'esprit de ce second récit soucieux de théorie – cette opération lui permet de réaliser le passage de l'expérience du voyage à ses croyances concernant l'art, puisque ses conceptions sur le voyage puisent à sa vision sur l'art et réciproquement. Le manque d'intérêt scientifique est réaffirmé, de même que l'idée du spectacle, non pas un spectacle vu par un spectateur immobile, mais un spectacle toujours répété et qui offre toujours à celui qui sait le regarder le plaisir de la découverte. Grâce au changement du point de vue, le spectacle ne s'épuise jamais:

J'ai fait aujourd'hui ma visite ordinaire et presque quotidienne au vieux Alger. En pareil cas, je ne m'occupe ni d'histoire ni d'archéologie. J'y vais très naïvement, comme au spectacle; peu m'importe que la pièce soit vieillie, pourvu qu'elle m'intéresse encore et me paraisse nouvelle. D'ailleurs je ne suis pas difficile en fait de nouveautés. Ce que je n'ai pas vu par moi-même est pour moi l'inconnu, et si je parle innocemment, comme on parlerait d'une découverte, c'est qu'à tort ou à raison, j'estime qu'en fait d'art il n'y a pas de redites à craindre. Tout est vieux et tout est nouveau; les choses changent avec le point de vue: il n'y a pas de définitif et d'absolu que les lois du beau. Heureusement pour nous, l'art n'épuise rien: il transforme tout ce qu'il touche, il ajoute aux choses plus qu'il ne leur enlève; il renouvellerait, plutôt que de l'épuiser, la source intarissable des idées. Le jour où paraît une œuvre d'art, fût-elle accomplie, chacun peut dire, avec l'ambition de poursuivre la sienne et la certitude de ne répéter personne, que cette œuvre est à refaire, ce qui est très encourageant pour l'esprit humain. Il en est de nos problèmes d'art comme de toutes choses: combien de vérités, aussi âgées que le monde, et qui, si Dieu ne nous aide, seront encore à définir dans mille ans! (Fromentin 1984: 206- 207)

L'opposition entre regard scientifique et regard esthétique est doublée d'une opposition entre les deux types de graphismes qui leur correspondent. Ainsi, Vandell devient un terme de comparaison pour le peintre également par le type de documents graphiques qu'il produit: plans de villes et de champs de bataille, profils de montagnes. Le géographe, qui avait assisté en tant que spectateur au siège de Zaatcha, apporte de cet événement le plan de la ville sur lequel il marquait "au moyen de lignes pleines ou d'un pointillé de crayon noir le mouvement des corps en marche ou la position momentanée des bataillons d'attaque" (Fromentin 1984: 262). Si à ce moment du texte les cartes de Vandell sont uniquement mentionnées, le narrateur développera plus tard, grâce à d'autres documents graphiques du géographe, son point de vue sur les différences entre sa vision des choses et celle de son ami:

Il a apporté de sa dernière course une foule de petits dessins forts curieux: profils de montagnes, formes de rochers avec le multiple détail intérieur des stratifications. Rien n'est plus exact, ni plus minutieux. Chaque contour est indiqué d'une manière enfantine, par un trait si délié, qu'on dirait le travail du burin le plus aigu. Il n'y a bien entendu, ni ombre, ni lumière; c'est l'architecture des choses reproduite indépendamment de l'air, de la couleur, de l'effet, en un mot de tout ce qui représente la vie. C'est froid et démonstratif comme une figure de géométrie. Sans attacher d'ailleurs la moindre importance artistique à ces dessins, qui lui-même appelle des plans, il s'étonne pourtant quelquefois, si j'hésite à reconnaître les lieux, de me voir contester l'exactitude absolue. J'accepte volontiers l'exactitude, mais je nie la ressemblance, ou bien encore, la ressemblance admise, je nie la vérité [...]. (Fromentin 1984: 313- 314)

Les dessins du géographe appartiennent à l'espace cartographique, qui est, selon Michel Collot "universel, abstrait, objectif", tandis que les croquis du peintre appartiennent à l'espace "singulier, concret et subjectif" du paysage:

L'espace cartographié est reconstruit à partir d'un point de vue ubiquitaire, extérieur et surplombant, si bien que les objets présents dans son champ sont reproduits dans leur intégralité, et le sont tous à la même échelle, mais selon deux dimensions seulement. L'espace du paysage est vu d'un seul endroit, d'en bas et de l'intérieur, si bien que certains objets y sont cachés, ou paraissent plus petits que les

autres, mais cette occultation et ce glissement d'échelles sont liés à ces deux dimensions supplémentaires que sont la verticalité et la profondeur. (Collot 1984: 129)

C'est de nouveau le point de vue qui fait la différence entre les deux. Et le peintre et le géographe se confrontent à la même réalité mais ils la regardent – et la représentent – de manières différentes, car leurs buts sont différents. Leur référent commun est la nature, mais Vandell y pose un regard chargé d'attention scientifique, tandis que le regard du narrateur s'inscrit dans une conduite esthétique et, par conséquent, il est chargé d'attention esthétique. Dans la perspective de Vandell, les éléments du paysage sont, pour reprendre les propos de Roger Brunet – qui parle du paysage en tant que géographe – des signes qui “témoignent et offrent une possibilité de remonter aux signifiés: les mécanismes qui l'ont produit, c'est-à-dire les systèmes” (Brunet 1984: 9). Pour le peintre, par le choix du point de vue, c'est essentiellement une occasion de donner forme à sa subjectivité.

En opposant les graphismes de Vandell à ses propres graphismes, le narrateur se donne l'occasion d'exposer ses conceptions sur la question de la ressemblance et sur ce qui est la vérité dans l'art. Les dessins de Vandell sont dépourvus de ressemblance et de vérité, car aucun regard réel possible ne leur correspond. Le regard dont ils sont issus est artificiel, il dépasse le visible pour rendre compte de la structure intérieure, tandis que la ressemblance et la vérité ne peuvent exister qu'en fonction d'un regard réel. Et c'est ce regard réel que choisit l'artiste – dans sa double hypostase de peintre et d'écrivain – pour l'imposer au spectateur-lecteur et lui donner à voir.

Bibliographie

Fromentin, Eugène (1984), *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard.

Berchet, Jean-Claude (1985), *Le Voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIX^e siècle*, Paris, Robert Lafont, coll. "Bouquins".

-- (1994), "La préface des récits de voyage au XIX^e siècle", in György Tverdota (éd.), *Ecrire le voyage*, Paris, PSN.

Collot, Michel (1984), "L'horizon du paysage", in *Lire le paysage, lire les paysages: acte du colloque des 24 et 25 novembre 1983*, Université Saint-Etienne, coll. "Travaux".

-- (1997), *Les enjeux du paysage*, Bruxelles, Ousia.

Christin, Anne-Marie (1982), *Fromentin, conteur d'espace. Essai sur l'œuvre algérien*, Paris, Le Sycomore.

Roger Brunet (1984), "Analyse des paysages et sémiologie. Eléments pour un débat", in *Lire le paysage, lire les paysages: acte du colloque des 24 et 25 novembre 1983*, Université Saint-Etienne, coll. "Travaux".

Le Petit Robert (1993), Paris, Dictionnaire Le Robert.

NOTES

¹ Observation de Guy Sagnes dans l'introduction des *Œuvres complètes* de Fromentin.

² Je reprends le syntagme qui donne le titre du récit du voyage en Orient de Nicolas Bouvier.