



HAL
open science

L'oeil du peintre Fromentin : Un Eté dans le Sahara

Véronique Magri-Mourgues

► **To cite this version:**

Véronique Magri-Mourgues. L'oeil du peintre Fromentin : Un Eté dans le Sahara. F. Moureau. L'Oeil aux aguets ou l'artiste en voyage, Klincksieck, pp.191-201, 1995. hal-00596408

HAL Id: hal-00596408

<https://hal.science/hal-00596408>

Submitted on 27 May 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'ŒIL DU PEINTRE FROMENTIN : *UN ÉTÉ DANS LE SAHARA*

Un Été dans le Sahara, paru en volume chez Michel Lévy en 1857, retrace l'itinéraire du troisième voyage de Fromentin en Algérie entrepris du 5 novembre 1852 au 5 octobre 1853. Fromentin aborde alors l'Algérie en pleine maturité personnelle et intellectuelle : ses talents de peintre ont été en effet reconnus puisqu'au Salon de 1849 il a reçu une deuxième médaille pour cinq toiles d'inspiration algérienne. Le récit de voyage en général repose sur une vaste description ambulatoire¹ dont les tableaux se succèdent au gré des déplacements du voyageur. Dans le cas d'*Un Été dans le Sahara* qui adopte fictivement la forme de lettres à la première personne adressées à Armand du Mesnil, le narrateur et l'auteur se confondent sans ambiguïté en une même personne. Celui qui voit les paysages les décrit directement sans médiation aucune interposée entre lui-même et son allocataire ou lecteur. La séquence descriptive, lieu de rencontre entre deux systèmes sémiologiques, celui de la vision et celui de la parole, repose sur une entreprise de traduction. Lorsque le peintre passe de la chose vue à la peinture, une transposition s'opère mais qui reste de l'ordre du visuel : on regarde un tableau comme on regarde un paysage réel. En revanche, lorsque nous lisons une description, les mots assurent le transfert du vu au lu par un processus symbolique. Dès lors, la transcription d'un système à l'autre ne peut se réaliser que par l'entremise de subterfuges linguistiques : « la langue qui parle aux yeux n'est pas celle qui parle à l'esprit »², affirme Fromentin, lucide. Comment le peintre-écrivain tente-t-il de placer son lecteur devant une séquence descriptive écrite comme s'il était devant un tableau ou devant le spectacle réel est la question à laquelle nous tentons de répondre. Le projet de Fromentin est clair : « Je voudrais [...] rendre sensibles [les choses que je vois] et, pour ainsi dire, les faire revivre à l'esprit comme aux yeux de ceux qui les ignorent ».³

La transparence idéale

L'enjeu du discours de Fromentin repose sur un jeu linguistique, une sorte de structure en ricochet, d'une opération active à une opération factitive, autrement dit la transparence rêvée se fonde sur l'équivalence visée entre deux actes : voir et faire voir ou donner à voir.

Fromentin tente alors de s'abstraire de son discours ou du moins de diluer sa subjectivité. Le «

¹ Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p. 62.

² *Un Été dans le Sahara*, Préface, 1874.

³ *Correspondance et Fragments inédits*, Paris, Plon, 1912, p. 237-238.

je » égocentrique et centripète se dissout dans un « nous » collectif (qui englobe apparemment énonciateur et allocutaire) ou dans un « on », pronom personnel indéterminé et ouvert de ce fait à toutes les identifications rêvées. Ces deux pronoms plus accueillants sont caractéristiques du vocabulaire de son œuvre, comme le montre le relevé de ce que les linguistes quantitatifs appellent le vocabulaire spécifique⁴, calculé par rapport à la littérature du XIXe-XXe siècle. Dans une lettre adressée à Armand du Mesnil, l'écrivain affirme nettement sa volonté de s'abstraire de son discours : « Tu verras s'il n'y a pas trop je : j'ai pourtant veillé à ce que le *moi* ne fût pas embêtants »⁵.

L'étude plus précise de l'œuvre montre que le pronom « vous », pour dix de ses occurrences, fonctionne comme pronom de reprise d'un « on » indéfini :

Vers une heure, l'ombre commence à se dessiner faiblement sur le pavé ; assis, on n'en a pas encore sur les pieds, debout, le soleil vous effleure encore la tête.⁶

L'énonciateur paraît se dissocier de son discours comme pour laisser l'initiative à son lecteur. Ce phénomène est encore mieux illustré par les procédés d'énallage personnelle⁷, c'est-à-dire l'emploi des pronoms « tu » ou « vous » en l'occurrence comme substituts d'un simple « on » sujet. Le « je » se dissimule sous une deuxième personne dont il est exclu et qui sollicite le lecteur.

Le pont franchi, et après avoir fait cent pas dans le défilé, vous tombez, par une pente rapide, sur un charmant village, arrosé par un profond cours d'eau et perdu dans une forêt de vingt-cinq mille palmiers. Vous êtes dans le Sahara.⁸

Peu à peu cependant, tu vois sortir des porches entrebâillés de grandes figures pâles, mornes, vêtues de blanc, avec l'air plutôt exténué que pensif.⁹

⁴ Voir, par exemple, Charles Muller, *Initiation aux méthodes de la statistique linguistique*, Paris, Classiques Hachette, 1973 (Hachette Université).

⁵ A Armand du Mesnil, 29 août 1853.

⁶ *Un Été dans le Sahara*, Paris, Plon, 1877, p. 155.

⁷ Voir Catherine Kerbrat Orecchioni, *L'Énonciation, De la subjectivité dans le langage*, Paris, Colin, 1988, p. 62 : toutes les formes de déictiques offrent la possibilité d'être utilisées « avec une valeur décalée par rapport à leur valeur la plus usuelle », autrement dit les déictiques peuvent effectuer leur ancrage sur des points énonciatifs décalés par rapport aux coordonnées énonciatives effectives.

⁸ *Un Été dans le Sahara*, *op. cit.*, p. 4.

⁹ *Ibid.*, p. 156.

L'énonciateur s'efforce de devenir un pur regard. Un subterfuge linguistique permet d'entretenir l'illusion d'une vision immédiate. Fromentin reconstitue dans son discours le dynamisme et la magie du regard inaugural, de la première découverte. Il fait comme si le paysage réel naissait sous ses yeux au fur et à mesure qu'il le décrit comme il se concrétise sous les yeux de l'allocutaire au fil de la lecture. C'est l'occasion d'une mise en scène dramatique qui consiste à faire suivre une expansion descriptive par sa dénomination. Ce procédé mise sur les ressources de la présentation insolite qui se situe dans le domaine de l'étrange. La description devient énigme :

De loin, on dirait un trou carré et noir, inscrit dans la façade lumineuse de la tour, et inscrivant lui-même un petit carré de lumière ; c'est le commencement d'une rue qui se montre à travers la porte.¹⁰

On distinguait de temps en temps des points fauves tachés en dessous de blanc. Ces points fauves étaient mobiles, et malgré l'énorme distance, on voyait le lustre du poil.

C'étaient des gazelles qui paissaient parmi les *alfa* jaunissants.¹¹

La scène des bateleurs est sur ce point caractéristique. La description énigmatique précède l'identification exacte qui n'intervient qu'à la fin de la séquence. Fromentin distingue d'abord « quelque chose comme une quantité de paquets de plumes », qui ressemble « à peu près » à des oiseaux, des « bêtes impossibles », « des monstres » pour finalement se rendre compte qu'il s'agit tout simplement des marionnettes des bateleurs. Il reconstitue ainsi sa découverte progressive en invitant le lecteur à une reconstruction du texte et de la scène observée. Sa description joue sur les figures grammaticales de l'indétermination et de l'approximation : les articles ou pronoms indéfinis ou encore la locution adverbiale « à peu près ».

De même qu'il tente de restituer la surprise du regard inaugural, l'écrivain reconstitue le parcours d'un regard. Il se présente lui-même comme un spectateur : la description est motivée par son regard et réalisée par sa parole. L'organisation décrite n'est que le reflet de la structure imposée par le regard à un paysage réel. Le point de vue, en donnant à cette expression son double sens de foyer de perception et de focalisation narrative, est unique. Fromentin reste immobile, à l'image du lecteur, comme s'il voulait encourager ce dernier à couler son regard dans son propre regard ; le paysage se déroule autour de lui dans un mouvement de « travelling » :

De ce point élevé [une terrasse], et me tournant de manière à regarder le nord, j'avais à mes pieds la

¹⁰ *Ibid.*, p. 111.

¹¹ *Ibid.*, p. 254.

place, avec la maison du commandant en face de moi, la fontaine et le lavoir ; et par dessus se déployait l'oasis.¹²

La description est ensuite rythmée par des expressions comme « derrière l'oasis », « à droite », « à gauche », pour se clore comme elle a commencé :

Par le sud, enfin, je confine aux premiers jardins, et en me tournant je voyais commencer [...] un taillis de dattiers superposé à des masses confuses de feuillages.

Le regard de Fromentin peut encore glisser d'un objet à l'autre comme si l'espace était formé d'un réseau d'éléments reliés entre eux : la syntaxe mime encore le trajet de son œil comme retraçant le regard du lecteur qui va d'un mot à l'autre en tissant progressivement une séquence descriptive :

À gauche du caravansérail, au delà, près des trois palmiers, se trouve le marabout. [...]

Au pied, on aperçoit une multitude de tombes serrées [...]

A l'opposé du marabout, il n'y a que des pierres [...] et l'horizon se termine par un mur dentelé de rochers.¹³

L'espace de l'écriture peut encore imiter ou reconstituer l'espace réel par le biais de l'encadrement - référentiel ou narratif. Le cadre peut servir à cloisonner une vue pour en faire un paysage ; de même, à l'écrit, la séquence est encadrée pour former un tout autonome, comme si l'écrivain voulait restituer la globalité du tableau tel qu'il a été réellement vu. Mainte description se clôt sur le pronom de rappel « cela » ou sur l'adverbe « voilà » qui rendent tous deux la vue d'ensemble après l'énumération parcellaire :

Par-dessus tout cela les aigrettes des palmiers d'un vert froid [...] Voilà les jardins de Tadjemout.¹⁴

La sensation colorée

Une sensation visuelle peut aussi servir à structurer une description. L'œil du peintre se laisse en priorité impressionner par ce que nous appellerons la sensation colorée. À Paul Bataillard, Fromentin écrit :

¹² *Ibid.*, p. 118-119.

¹³ *Ibid.*, p. 99.

¹⁴ *Ibid.*, p. 250.

Tu me reprocheras, j'en suis sûr, d'être encore là, comme ailleurs, trop peintre et d'une sensibilité trop exclusivement de sensation.¹⁵

Le vocabulaire spécifique d'*Un Été dans le Sahara* démontre la primauté accordée au vocable « couleur », singulier et pluriel, ainsi qu'à quelques noms de couleurs qui explorent la gamme chromatique, « blanc(s), bleu, gris(e), jaune, noir(es), rouge ». La sensation colorée paraît privilégiée comme la perception la plus immédiate des choses. Fromentin déploie sous les yeux du lecteur un éventail de couleurs en faisant allusion à toutes les nuances d'une même teinte, par exemple lorsqu'il décrit un village :

Blanc, veiné de brun, veiné de lilas [...] et qui semble taillé dans un bloc de porphyre ou d'agate tant il est richement marbré de couleurs, depuis la lie de vin jusqu'au rouge sang.¹⁶

ou encore quand une débauche de couleurs suffit à composer une description, par exemple pour la scène de la « petite cité nomade en déménagement » qui paraît :

Un assemblage de toutes les couleurs : du damas citron, rayé de satin noir, avec des arabesques d'or sur fond noir, et des fleurs d'argent sur le fond citron ; tout un atouche en soie écarlate traversé de deux bandes de couleur olive ; l'orange tendre avec des verts froids ; puis des coussins mi-partie cerise et émeraude, des tapis de haute laine et de couleur plus grave, cramoisis, pourpres et grenats.¹⁷

La couleur est même ce qui résume une chose vue de loin par le fonctionnement de la synecdoque ; Fromentin regarde « filer sur les longues perspectives les burnouss blancs, les croupes luisantes, les selles à dossier rouge »¹⁸. La couleur cumule enfin deux fonctions. Elle est, pour le peintre, une composante à la fois spatiale et temporelle. Elle devient un instrument d'optique qui construit la perspective d'un paysage quand elle permet de mesurer les distances :

Les plans les plus rapprochés de l'ail sont jaunâtres, les parties fuyantes se fondent dans des gris violets ; une dernière ligne cendrée [...] détermine la profondeur réelle du paysage¹⁹,

¹⁵ À Paul Bataillard, 5 août 1857.

¹⁶ *Un Été dans le Sahara, op. cit.*, p. 30.

¹⁷ *Ibid.*, p. 236.

¹⁸ *Ibid.*, p. 43.

¹⁹ *Ibid.*, p. 50.

ou alors la couleur permet de dynamiser une description lorsqu'elle s'inscrit dans une perspective temporelle. L'usage des couleurs est impressionniste dans l'extrait suivant et leur succession mime une progression narrative :

Il n'y a que le Dar Sfah qui soit blanc et l'ancien bain de Ben Salem qui soit peint. Le reste est gris, d'un gris qui, le matin, devient rose ; à midi, violet ; et, le soir, orangé.²⁰

Pour restituer la couleur vue avec la plus grande exactitude possible, Fromentin expérimente de nouvelles nuances quand il évoque la couleur « d'un petit jonc » (p. 52), ou « de cendre chaude » (p. 273). Son sens aigu des nuances l'incite à voir la vallée du Chélif, « ni rouge, ni tout à fait jaune, ni bistré(e), mais exactement couleur de peau de lion » (p. 40).

La volonté de rivaliser avec le réel en tentant cette conversion rêvée parfaite entre la couleur vue et la couleur retranscrite pousse quelquefois Fromentin aux marges du rationnel, sur la voie du surréel, lorsqu'il décrit des chevaux :

Les blancs étaient couleur de neige et les alezans couleur d'or fin. D'autres, d'un gris foncé, sous le lustre de la sueur, devenaient exactement violets ; d'autres encore [...] auraient pu audacieusement s'appeler des chevaux roses.²¹

Mais si ces images demeurent encore de l'ordre du vraisemblable et de l'imaginable, que dire de la couleur « d'or vert »²² ou *a fortiori* de la « couleur idéale de la distance, de la solitude et de la lumière »²³, ou de la « couleur du vide »²⁴ ? C'est que l'imaginaire du lecteur est constamment sollicité.

L'imaginaire en trompe-l'œil

La plume de Fromentin fait naître des mirages et les visions qu'elle suscite misent sur un imaginaire en trompe-l'œil. L'énonciateur explore les voies de l'analogie, comparaison ou métaphore. Le processus comparatif est typique de l'écriture de Fromentin. Dans la liste du vocabulaire spécifique de son œuvre, on relève les adjectifs « pareil (les), semblable » et les

²⁰ *Ibid.*, p. 143.

²¹ *Ibid.*, p. 233.

²² *Ibid.*, p. 263 .

²³ *Ibid.*, p. 139.

²⁴ *Ibid.*, p. 190.

verbes « ressemble » et « dirait » employé dans le syntagme « on dirait », de sens comparatif. Le relevé exhaustif pour cette œuvre répertorie des formules qui cumulent deux opérations de modalité²⁵ et d'énonciation, donc des formules situées à la croisée des deux actes fondamentaux, « voir et dire », « on dirait » (20 occurrences), « eût dit » (8), « pour ainsi dire » (10), « on aurait dit » (1). Le raisonnement analogique doit opérer le transfert d'une chose vue à un comparant imaginé et imagé qui sert de relais pour recréer l'élément réel. Fromentin compare le désert à une « plaque d'or »²⁶, ou, dans une comparaison développée, évoque un ciel d'Afrique « jusque là sans nuages, [qui] commençait à se tendre de raies blanchâtres, sortes de balayures au tissu transparent, pareilles à d'immenses toiles d'araignées »²⁷. La démarche comparative se fait plus discrète, l'image évoquée se déploie plus librement sous les yeux du lecteur, par le biais de la métaphore : « l'extrémité de la rue, vers le couchant, ondoie dans les flammes blanche »²⁸, écrit Fromentin. La métaphore se trouve parfois modalisée par l'adverbe « comme ». L'écrivain évoque une notion surréelle pour qualifier la réverbération céleste comparée à « une pluie d'or pâle »²⁹, expression où sont enchâssées deux analogies et, dans un autre extrait, la modalisation est redoublée : « La nuit était admirable [...] ; c'était [...] le même scintillement partout, et comme une sorte de phosphorescence confuse. ».

L'énonciateur opère la transmutation des sensations visuelles en mots et par l'alchimie du langage, il souhaite susciter des hallucinations chez le lecteur. Par une sorte de généreux mimétisme, il veut donner à voir comme lui-même voit, et veut sacrer son allocutaire créateur : le lecteur est invité à recréer un univers par la force de son imaginaire, par la magie de la suggestion. Les manifestations conatives³⁰ du langage illustrent les tentatives de l'écrivain pour faire sortir son lecteur de sa passivité légendaire. La forme impérative « imagine »³¹ est spécifique de l'écriture de Fromentin.

Pour décrire la vallée du Chélif, Fromentin sollicite la participation du lecteur : « Imagine un pays tout de terre et de pierres vives, battu par des vents arides et brûlé jusqu'aux entrailles

²⁵ La modalisation est l'ensemble des variations définissant la manière dont l'énonciateur se situe par rapport aux contenus énoncés; elle se réalise à travers une modalité. (Voir Anna Jaubert, *La Lecture pragmatique*, Paris, Hachette, 1990).

²⁶ *Un Été dans le Sahara*, *op. cit.*, p. 192.

²⁷ *Ibid.*, p. 85.

²⁸ *Ibid.*, p. 156.

²⁹ *Ibid.*, p. 27.

³⁰ Voir Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, p. 427 et Bernard Dupriez, *Gradus*, Paris, 10/18, p. 182.

³¹ Seules deux occurrences correspondent à une forme de première personne singulier.

». ³² Une variante de cet impératif use du système hypothétique complet qui juxtapose un impératif et un futur simple dans deux propositions reliées par la conjonction « et » de valeur consécutive pour permettre au lecteur de participer à l'élaboration d'une image. Celui-ci a alors l'impression de voir se concrétiser peu à peu, sous son propre regard, des tableaux enchantés : « Suppose une étendue de quarante lieux de nuages, amoncelés entre l'Ouarensenis et nous, et tu pourras imaginer dans quelles profondeurs de brume sa magnifique pyramide est ensevelie ». ³³ Implicitement, le réel est convoqué dans le discours de Fromentin par le biais de ce que les linguistes appellent les déictiques comme les présentatifs, « voici », « voilà », dont l'étymologie est sollicitée de façon latente, puisque ces mots sont formés de l'impératif « vois » soudé aux particules démonstratives, -ci ou -là. C'est là un moyen que s'offre la plume enchanteresse pour capturer le réel et le restituer intact au lecteur. Les mots se font le plus discrets possible jusqu'à frôler cette illusoire transparence qui laisserait voir le référent dans toute sa nudité.

Aux confins de l'indicible

Comme en peinture, Fromentin sait qu'il faut transposer ce qu'il voit dans un autre registre. La question d'une restitution rêvée parfaite se mue en reconstitution de l'image vue et de l'acte de voir. Mais s'il veut rendre visible, l'écrivain sait que ce ne peut être qu'au bénéfice de subterfuges linguistiques qui sollicitent l'imagination du lecteur.

Ce dernier ne voit pas bien sûr réellement les paysages décrits, le voyage écrit peut seulement *tenter* de refléter le voyage réel sans jamais y parvenir effectivement. Les limites de la transcription sont atteintes lorsque Fromentin, aux confins de l'indicible, renonce à décrire, se contentant d'énumérer allusivement des toponymes exotiques : « D'ici [...] je confinai dans le nord-est à Bouçaada, dans l'ouest, presque au Djebelamour, dans le sud aux k'sours d'El Aghouat et à l'oued D'jedi » ³⁴, ou bien laisse au lecteur toute liberté d'imaginer à sa guise :

Exprimer l'action du soleil sur cette terre ardente en disant que cette terre est jaune, c'est enlaidir et gâter tout.

Autant vaut donc ne pas parler de couleur et déclarer que c'est très beau ; libre à ceux qui n'ont pas vu Boghari d'en fixer le ton d'après la préférence de leur esprit. ³⁵

³² *Un Été dans le Sahara, op. cit.*, p. 40.

³³ *Ibid.*, p. 2.

³⁴ *Ibid.*, p. 64.

³⁵ *Ibid.*, p. 29.

L'œuvre du peintre-écrivain n'aurait-elle donc à offrir que le simulacre et les mirages du trompe-l'œil ? En fait, c'est seulement peut-être une fois que la plume de l'écrivain aura suspendu son trajet pour entourer de silence les mots déjà prononcés que le lecteur pourra atteindre ce merveilleux paradoxe qui fait dire à Fromentin même que le désert est extraordinaire, alors qu'il est rendu presque aveugle par la lumière et qu'il ne voit plus rien :

J'ai commencé par voir tout bleu, puis j'ai vu trouble ; au bout de cinq minutes, je ne voyais plus rien du tout. Le désert était extraordinaire.³⁶

³⁶ *Ibid.*, p. 36.