

# L'oeuvre d'Eugène Fromentin: entre perception et représentation du paysage

Anne-Marie REBOUL

Universidad Complutense de Madrid  
amreboul@filol.ucm.es

## RÉSUMÉ

De nature contemplative, Eugène Fromentin sait peindre ou écrire à loisir. La découverte de l'Algérie sera porteuse de sens dans l'exercice de son art. Le regard sélectionne et délimite l'objet d'étude, mais l'outil employé pour le représenter en conditionne l'image: la plume l'aide à saisir la spécificité du paysage oriental; le pinceau, lui, reste sous l'autorité de l'œil. Le texte devient ainsi apprentissage pour le lecteur, tandis que le tableau traduit par le visible l'invisible de la subjectivité.

**Mots clés:** Littérature Comparée – Littérature et Arts – Fromentin - Peinture de paysage – Paysage oriental – Récit de voyage - Clair-obscur.

La obra de Eugène Fromentin: entre percepción y representación del paisaje

## RESUMEN

Contemplativo por naturaleza, Eugène Fromentin sabe lo mismo pintar que escribir. El descubrimiento de Argelia revoluciona su arte. La mirada selecciona el objeto de estudio, pero la herramienta utilizada para representarlo condiciona los rasgos de la imagen: la pluma permite aprehender la especificidad del paisaje oriental; el pincel, por su parte, permanece bajo la autoridad de la visión. De ese modo, el texto se torna aprendizaje para el lector, mientras que el cuadro, por la mediación de lo visible, traduce mejor lo invisible de la subjetividad.

**Palabras clave:** Literatura Comparada - Literatura y Arte – Fromentin – Pintura de paisaje – Paisaje oriental – Relato de viaje – Claro-oscuro.

The work of Eugène Fromentin: perception and landscape representation

## ABSTRACT:

Contemplative by nature, Eugène Fromentin knows as much about painting as he does writing. His discovery of Algiers revolutionises his art. His eye selects his objects of study but the tools used to represent it conditions the characteristics of the object. His pen allows the understanding of detail in oriental landscape; and his paintbrush remains "under the authority of vision". This way, the text becomes learning for the reader while the picture and the mediation of sight expresses rather better the invisibility of de subjectivity.

**Key words:** Comparative Literature - Literature and Art - Fromentin - Landscape painting - Oriental landscape - Traveller's tale - Chiaroscuro.

SOMMAIRE: 1.- À l'origine, une énigme à éclaircir. 2.- L'Orient: une veine à exploiter. 3.- Le récit de voyage comme observation minutieuse et détaillée du paysage. 4.- Le récit de voyage comme réflexion quintessenciée. 5.- Conclusion: l'écriture comme médiation.

Pour la plupart des lecteurs, Eugène Fromentin est l'auteur d'un seul roman. Sans doute *Dominique* est-il considéré comme l'un des sommets du romantisme français et représente, dans la lignée des *René*, *Obermann*, *Adolphe* ou *Amaury*, l'aboutissement d'une âme à la recherche de soi. À l'origine de l'amitié de Georges Sand et de louanges très sincères de la part d'un grand nombre de ses contemporains tels que Théophile Gautier, Sainte-Beuve, Flaubert, Gustave Moreau, les Goncourt ou Baudelaire –pour ne citer que les plus célèbres–, *Dominique* est aussi l'un des textes les plus délicats du XIX<sup>ème</sup> siècle. Mais force est de constater qu'il a déplacé toute la production de l'auteur et laisse à la pensée, par ricochet, le sentiment vague d'un génie vite appauvri. Certes, Fromentin n'a pas été prolifique. Quatre titres seulement, appartenant à des genres mineurs, en marge du domaine strictement littéraire, configurent l'ensemble de ses travaux d'écriture. Un roman, un essai sur l'Art flamand des XVI<sup>ème</sup> et XVII<sup>ème</sup> siècles, ainsi que deux récits de voyage. Mais Fromentin n'était pas un écrivain de métier; l'essentiel de sa création est à chercher ailleurs, dans l'exercice de la peinture devenu son activité professionnelle, celle qui lui valut d'être reconnu, apprécié de ses pairs, membre du jury du Salon de peinture à partir de 1874, et invité de Napoléon III pour un voyage en Égypte à l'occasion de l'inauguration du canal de Suez. Il fut, en effet, un peintre à la mode, même si son œuvre picturale reste encore assez méconnue.

## 1. À L'ORIGINE, UNE ÉNIGME À ÉCLAIRCIR

En 1838, Fromentin est un élève brillant, premier prix au moment de clore ses études secondaires. Il a fait de bonnes humanités, il possède bien ses classiques et fait montre d'un talent littéraire certain dans de nombreux travaux, des sonnets, des poèmes, des traductions, un essai en collaboration avec l'un de ses amis... Puis, au moment de prendre état, il abandonne la plume –son dernier poème date de mai 1842; il a vingt-deux ans. Il fait le choix surprenant des Arts et *se jette à corps perdu dans la peinture pour en faire [sa] profession*<sup>1</sup>. Fromentin a tout à apprendre de ce nouvel engouement –source de conflits avec sa famille–<sup>2</sup>, mais il sera peintre et partira à trois

<sup>1</sup> Dans une lettre de sa mère écrite le 22 juin 1844. Cf. les *Œuvres complètes*, Textes établis, présentés et annotés par Guy Sagnes, Bibliothèque de la Pléiade, 1984, p. XXVI.

<sup>2</sup> Le père de Fromentin, médecin, était amateur d'Art et peintre à ses heures, ce qui explique en partie l'engouement du jeune homme.

reprises pour l'Algérie, soulevant d'énormes résistances paternelles. Le pays le transforme. C'est là-bas qu'il sentira vraiment sa vocation: *Je suis plus peintre que jamais. La paix du désert est entrée dans mon esprit.* (LJ)

Eugène Fromentin manifesta de franches aptitudes au portrait, mais le genre retenu pour l'exercice de son art sera celui du paysage; et dès 1846, au contact de l'Algérie, la trajectoire picturale bifurque vers l'orientalisme. Fasciné par la vie nomade, il en a remarqué les longues marches silencieuses, solennelles, le rythme lent, la majesté et la noblesse des arabes sans ostentation, la gravité paisible, les chansons languissantes des chameliers (OC: 66-67)<sup>3</sup>. C'est dans cette image qu'il s'est confiné, comme dans une sorte de rêve et d'idéal. Les situations se répètent inlassablement dans son œuvre picturale: une tribu nomade en marche, des arabes passant un gué ou des arabes en halte. Il n'était pas porté à représenter le mouvement; plus tard viendront, pourtant, les scènes de chasse et de Fantasia. Fromentin sera *le peintre de la Fantasia*.

Génie à deux muses pour l'historien de l'Art Chastel, créateur capable de se servir de deux outils selon Sainte-Beuve, Fromentin, dont l'œuvre se déploie avec bonheur dans les deux domaines créatifs de la Littérature et de l'Art, n'a pas manqué de talents! Tous ses contemporains s'accordent à le reconnaître. Il avait en outre le génie dialectique: *C'est un enchanteur* –déclare l'un des Académiciens visités en 1874 en vue de son élection à l'Académie- *on lui donnerait volontiers sa voix après avoir écouté la sienne.* (Corr.: 413)<sup>4</sup>. Fromentin avait le don de l'improvisation, une verve imagée; il savait être très persuasif: *un régal pour ses auditeurs* (Corr.: 436-437). Son père a toujours regretté qu'il ait tout sacrifié à sa vocation artistique: *Quel avocat il aurait fait!* disait-il. Toutefois, Fromentin ne choisira pas le barreau. L'Algérie fondera, une fois pour toutes, sa vocation de peintre. Puis, en 1853, au retour de son troisième voyage qu'il sait être le dernier, la nostalgie fera renaître l'écriture.

Les deux récits de voyage qui fusionnent les trois expériences de vie en Orient pourraient bien être relus dans l'optique du colonialisme, traversés comme ils le sont de témoignages, de différents souvenirs et anecdotes, de récits de la conquête de l'Algérie. Il serait alors surprenant d'observer que rien de tel n'existe dans la peinture: aucune trace de balles, de baïonnettes, de canons, ni de morts. Seul un tableau *L'incendie* rappelle la thématique et se rattache à un passage des textes qui relate un viol; mais la toile peinte quelque dix ans plus tard est devenue simple prétexte pour réaliser une *académie*, un *nu* qui ne laisse transparaître le souvenir de la guerre coloniale que d'une manière tangentielle. Le silence pictural et la profonde divergence entre l'œuvre peinte et les écrits, relatifs à une même période, incite à une confrontation plus soutenue des deux domaines d'expression et pose le problème du pourquoi.

Baudelaire avait déjà remarqué que Fromentin racontait ses voyages d'une manière double, *avec un style qui n'est pas celui d'un autre*:

<sup>3</sup> Les références à l'œuvre écrite d'Eugène Fromentin sont tirées des *Œuvres complètes*, Textes établis, présentés et annotés par Guy Sagnes, Bibliothèque de la Pléiade, 1984. À l'avenir, nous noterons l'abréviation OC suivie des pages concernées.

<sup>4</sup> Les références à la correspondance d'Eugène Fromentin sont tirées de l'ouvrage de Pierre Blanchon, *Correspondance et fragments inédits*, biographie et notes, publié à Paris par Plon-Nourrit et Cie. en 1912. Nous noterons dans le corps du texte l'abréviation "Corr." suivie des pages concernées.

M. Fromentin a réussi comme écrivain et comme artiste, et ses œuvres écrites ou peintes sont si charmantes, que s'il était permis d'abattre et de couper l'une des tiges pour donner à l'autre plus de solidité, plus de *robur*, il serait vraiment bien difficile de choisir. Car pour gagner peut-être, il faudrait se résigner à perdre beaucoup.<sup>5</sup>

Nous nous proposons de revisiter l'œuvre algérienne, les récits de voyage en parallèle avec les tableaux, afin d'en mieux comprendre les enjeux. Comment expliquer cette différence provenant d'une même sensation, d'une même émotion devant le réel, d'un même imaginaire? Comment interpréter cette volonté de traduire une même expérience intériorisée de façon si dissemblable? L'œuvre fromentienne est ainsi traversée de nombreuses énigmes non résolues, mais nous nous bornerons dans cet article à élucider celle qui concerne le va et vient entre la littérature et la peinture. Si les œuvres écrites ne se laissent pas superposer aux œuvres peintes, quel est leur lien intime? Car le rapport est étroit, du point de vue thématique: l'Orient, l'Algérie, les voyages au Sahara et dans le Sahel. Voilà ce qui occupe l'esprit de Fromentin. Nous chercherons cependant à mieux saisir, au-delà de cet objectif premier du récit de voyage, le sens profond de l'écriture<sup>6</sup>, ce qui l'en détourne et crée sa spécificité.

## 2. L'ORIENT: UNE VEINE À EXPLOITER

Dès le premier contact avec l'Orient, Fromentin est sous l'effet de l'enchantement. Ses lettres, bien avant les récits du voyage, disent sa fascination: *Quelles journées, quel peuple, quelle beauté, mon Dieu!*<sup>7</sup>. *C'est superbe, c'est inouï... depuis El-Kantara ce n'a été qu'un enchantement* (LJ: 316). Dans l'écriture régulière, au rythme lent et à la phrase soignée dans son déroulement, dans le choix des mots, apparaît parfois une syntaxe nouvelle, fragmentée, coupée, hachée par des exclamations de bonheur, pauvre dans sa sémantique. Une certaine impuissance à nommer qui manifeste bien le trouble et l'émotion: *Adieu, adieu, c'est beau, c'est beau! tout est beau, même la misère, même la boue des sandales.* (LJ: 171). On a l'impression d'être face à un autre homme, tant ces lettres sont en opposition dans leur esprit à toutes les précédentes. Il évoquait inlassablement le malaise de vivre à La Rochelle dans le milieu familial réfractaire à son épanouissement, entre une mère tendre, mais par trop larmoyante, et un père austère, artiste à ses heures, qui porte un regard négatif sur l'œuvre de son fils et fait souffrir le jeune homme nécessairement par nature d'encouragements. Ses lettres de jeunesse sont une sorte de flagellation permanente qui traduit ce manque de confiance, le sentiment de *médiocrité* –terme employé pour qualifier *Dominique*, que d'aucuns ont trouvé excessif.

<sup>5</sup> Cf. Charles Baudelaire au tome II des *Œuvres Complètes* à La Pléiade, le *Salon de 1859*, p. 651.

<sup>6</sup> Nous travaillons essentiellement sur les deux récits de voyage *Un été dans le Sahara*, publié en volume en 1856, et *Une année dans le Sahel*, enregistré à la *Bibliographie de la France* en 1859.

<sup>7</sup> Cf. Les *Lettres de jeunesse* publiées par Blanchon. Nous emploierons l'abréviation "LJ" suivie des pages concernées. (LJ: 333).

Fromentin connaît le spleen et semble s'y complaire. Puis subitement, en 1847, à l'occasion de son premier voyage, tout est bonheur dans ses lettres qui manifestent cette fascination pour l'Orient, mais aussi son enthousiasme, sa vitalité, sa joie retrouvée. À La Rochelle il était devenu taciturne, mélancolique, tourmenté... Aujourd'hui, il a le bonheur de se sentir peintre et la joie de découvrir une veine à exploiter: *Plus j'étudie cette nature, plus je crois que, malgré Marilhat et Decamps, l'Orient reste encore à faire.* (LJ: 172, 181, 187).

Delacroix avait déjà donné ses *Femmes d'Alger* (1834), *la Noce juive* (1839), le *Sultan du Maroc* (1845). Mais l'on oublie, derrière ses œuvres majeures, une production importante d'œuvres orientales –le public bourgeois en demandait– tout à fait secondaires et insignifiantes. Fromentin en est conscient: *Tous ceux qui ont fait ce pays n'y ont rien compris*, écrit-il encore en septembre 1847. (LJ: 240). L'engouement est tel que rien ne le décide à rentrer, pas même la mort de son ami intime Emile Beltrémieux, ni les nouvelles de la Révolution de 1848 ou l'avènement de la République en France. Quelques mois auparavant, pourtant, il se serait engagé pour le bien de la patrie... Mais c'est avec beaucoup de détachement qu'il envisage le malheur accompli loin de lui (LJ: 277). Et de confier à Armand du Mesnil: *Pardonne-moi ces lâchetés, cher ami, jamais je ne me suis senti pris d'un tel amour pour le repos... Je fais un rêve et j'ai peur du réveil.* (LJ: 329-330). Il en vient même à caresser le projet d'installer tous les siens en Algérie, si les événements leur imposaient de s'éloigner de la France. Sitôt rentré, en escale à Marseille, il déclare encore à du Mesnil: *Je veux du fond de ma solitude retourner vivre au pays pacifique d'où je viens* (LJ: 338). La découverte de l'Algérie marque bien un point d'orgue dans l'existence de Fromentin.

### 3. LE RÉCIT DE VOYAGE COMME OBSERVATION MINUTIEUSE ET DÉTAILLÉE DU PAYSAGE

Un même génie descriptif parcourt tout l'œuvre, comme l'a remarqué Jean-Pierre Richard:

Des esquisses brûlantes du *Sahara* ou du *Sahel* jusqu'aux calmes panoramas de *Dominique*, son œuvre ne fait rien d'autre que dérouler une suite d'images...

Âme toute de vibration, livrée à la caresse des choses, réduite à se poursuivre et se rejoindre elle-même de sensation en sensation, de paysage en paysage. (Jean-Pierre Richard, 1954: 224)

En effet, Fromentin ne cessera pas de proposer des images, faites de mots ou de couleurs. L'œuvre picturale adopte le plus souvent le format horizontal, déjà significatif d'une conscience qui aime à se déployer dans l'espace large, ample, ouvert et sans limites. Le goût pour la vastitude de l'horizon est l'un des points cardinaux de sa sensibilité que l'on retrouve dans *Dominique*, à travers le spectacle de la mer et des horizons plats de l'Aunis autour de La Rochelle. Les deux récits de voyage ne sont pas davantage le lieu d'une vraie trajectoire syntagmatique: peu d'anec-

dotes, peu d'étapes au sens habituel de chefs-lieux et de sites connus, peu de monuments célèbres que Fromentin compare à des locutions rares, un luxe inutile dont le langage humain peut se priver" (OC: 191). Pourtant, *Un été dans le Sahara* représente bien un parcours, celui d'une caravane avec ses haltes dans les fondouks et les caravansérails dont l'impression de déplacement est rendue par le décor qui se déroule sous les yeux pendant les longues heures de marche et auquel Fromentin prête une attention très détaillée. Tout ce qui intéresse, au loin, le regard de ce nouvel artiste fait l'objet d'une description. Celle du village de Tadjemout, entre El-Aghouat et Aïn-Mahdy résume assez bien l'optique envisagée:

Je ne connais pas de village arabe qui se présente avec plus de correction ni dans des conditions de panorama plus heureuses que Tadjemout, quand on l'approche en venant d'El-Aghouat. Il couvre un petit plateau pierreux qui n'est qu'un renflement de la plaine, et s'y développe en forme de triangle allongé. La base est occupée par un rideau vert d'arbres fruitiers et de palmiers; les saillies anguleuses d'un monument ruiné en marquent le sommet. Un mur d'enceinte collé contre la ville suit la pente du coteau et vient, par une descente rapide, se relier, au moyen d'une tour carrée, aux murs extérieurs des jardins. Ces murs sont armés, de distance en distance, de tours semblables; ce sont de petits forts crénelés, légèrement coupés en pyramides et percés de meurtrières. La ligne générale est élégante et se compose par des intersections pleines de style avec la ligne accentuée des montagnes du fond. Le ton local est gris, d'un gris sourd que la vive lumière du matin parvenait à peine à dorer. Une multitude de points d'ombre et de points de lumière mettait en relief le détail intérieur de la ville et, de loin, lui donnait l'aspect d'un damier irrégulier de deux couleurs, gris et bleu. Deux marabouts [...] faisaient mieux apparaître encore, par deux touches brillantes, la monochromie sérieuse du tableau. (OC: 156-157)

La séquence descriptive obéit aux lois du genre. Système démarcatif assez précis, pantonyme à l'ouverture de la description, *Tadjemout*, doublé de "village arabe", terme clé décliné ensuite dans ses parties: monument ruiné, mur d'enceinte, tour carrée, murs extérieurs, tours semblables... Il n'y manque pas même la traduction métaphorique du "détail intérieur de la ville" perçu comme un "damier irrégulier en gris et bleu". Mais si l'on relit attentivement, une autre dynamique interne apparaît, qui agence les différents lexèmes autour de l'idée de composition picturale: panorama, triangle allongé, saillies anguleuses, sommet, ligne générale, intersections, ligne accentuée, ton local... tout y est; l'ombre et la lumière, les couleurs et jusqu'aux "deux touches brillantes" qui évoquent "la monochromie sérieuse du tableau" énoncée à la clôture de la description. Dans les textes de Fromentin, la référence au paysage est faite de la sorte, le réel n'étant pas donné tel qu'il apparaît au regard, mais limité, encadré, analysé en termes picturaux. On a là, rassemblés, tous les éléments nécessaires à l'ébauche préparatoire du tableau: les composantes essentielles, leur agencement, les grandes lignes, le jeu des couleurs... La lecture artistique du réel met en relief, de plus, les choix esthétiques et la prédilection du peintre pour le dessin et l'abstraction, dans la grande tradition française qui relie Poussin à Ingres.

Pour Fromentin tout paysage, tout décor se décompose, au premier abord, suivant des lignes. C'est la première chose de perçu; puis viennent les formes, les

taches, le ton général, les couleurs... Et les étapes du voyage se transforment en une succession de notations picturales précises, de plus en plus évocatrices de possibles esquisses prises sur le vif. C'est le regard conquérant. La nouveauté du récit et son succès tiennent sans doute à cette particularité, à ce regard du peintre, à cet œil caméra qui enregistre en un cliché tout ce qui est sensé devenir tableau pour un paysagiste.

Mais la composante picturale des textes n'entraîne pas l'écriture dans le sens d'une recherche d'épithètes rares ou de métaphores qui frapperaient l'esprit. Une critique délicate à l'encontre de Théophile Gautier dans l'introduction de la seconde publication d' *Un été dans le Sahara*, en 1874, manifeste son rejet pour ce que l'on a appelé plus tard "l'écriture artiste". Il existe toujours chez Fromentin la volonté de précision, de vérité et de sincérité, ce qui ne nuit nullement à l'expression des nuances. Le petit village de Boghari offre un exemple, parmi d'autres, de la précision des couleurs et de leurs nuances:

Le village est blanc, veiné de brun, veiné de lilas. Il domine un petit ravin, formant égout, où végètent par miracle deux ou trois figuiers très verts et autant de lentisques, 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. (OC: 30)

La finesse dans l'observation du camaïeu lie de vin des marbrures traversant le village est à remarquer, ainsi que l'harmonie d'ensemble des couleurs avec ces tâches complémentaires de rouge et de vert. Des nuances très fines de couleur, mais pas de langage bigarré, ni curieux. Fromentin obtient même parfois des effets surprenants de l'emploi usuel, courant de la langue. Ce même petit village de Boghari, lorsqu'on entre dans la vallée du Chélif, lui apparaît d'une couleur difficile à définir:

Je ne connaissais rien de pareil, et jusqu'à présent je n'avais rien imaginé d'aussi complètement fauve, disons le mot qui me coûte à dire, d'aussi jaune. Je serais désolé qu'on s'emparât du mot, car on a déjà trop abusé de la chose; le mot d'ailleurs est brutal: il dénature un ton de toute finesse et qui n'est qu'une apparence. 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. (OC: 30)

Eugène Fromentin ne veut surtout pas que le pinceau se substitue à la plume et semble mettre un point d'honneur à distinguer, selon son expression, la langue qui parle aux yeux de celle qui le fait à l'esprit. La volonté délibérée, obstinée même, de ne pas tomber dans le pittoresque descriptif, au détriment du vrai, rend l'écriture sobre, sans luxe ostentatoire, et l'éloigne d'un style "artiste" ou pseudo-littéraire qui serait contaminé de sa vocation picturale. Partout, la précision remarquable dans l'observation, comme dans cet autre exemple des jardins de Tadjemout:

Une seule chose, grâce à des ressources de sève inconcevables, résiste à la consommation de ces terribles étés, qui dessèchent les rivières, corrompent les eaux qu'ils ne peuvent tarir, et ne donnent qu'à peu de gens le temps de vieillir, c'est la couleur verte des feuillages; couleur extraordinaire dont nous n'avons pas d'expression dans les harmonies ordinaires de la palette. Je me suis rappelé les taillis de chêne les plus verts, les potagers normands les mieux arrosés, à l'époque la plus épanouie de l'année, aussitôt après la frondaison, sans trouver quelque chose de comparable à ce badigeonnage de vert émeraude, entier, agaçant, et qui fait ressembler tous ces arbres à des joujoux de papier vert qu'on planterait sur du bois jaune. (OC: 162)

En lisant le texte, on a le sentiment de voir le peintre à l'œuvre, étaler ses différents verts sur la palette –celui des chênes, puis celui des potagers normands, le vert plus brillant encore après la frondaison...– et procéder à des mélanges infinis, à la recherche du ton juste qu'il n'arrive pas à obtenir. L'obstination du travail, sa contrariété même deviennent visibles dans l'emploi des mots "badigeonnage", "agaçant", et devant ces arbres qui finissent par lui paraître artificiels, comme des "joujoux", tant ils sont difficiles à rendre. Un peu comme si l'artiste, irrité, s'écriait "Mais enfin, je connais bien mes couleurs ! Mais... qu'est-ce que ce vert-là?".

Cette attention minutieuse portée à la moindre nuance le conduit d'une façon naturelle à l'observation de couleurs étranges, de couleurs qui ne manqueront pas de donner lieu plus tard à des scandales: c'est l'eau blanchâtre en plein soleil, les ombres bleues ou bleuis, les montagnes roses ou les chevaux, rouges et or, observés à l'occasion du passage de la tribu des Arba (OC: 152), ces chevaux qui fascinent Fromentin et qui vont progressivement déplacer les chameaux des tableaux orientaux:

Il y avait là de fort beaux chevaux; [...] Je reconnus ces chevaux noirs à reflets bleus que [les Arabes] comparent aux pigeons dans l'ombre, ces chevaux couleur de roseau, ces chevaux écarlates comme le premier sang d'une blessure. 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. (OC: 152)

Il faudrait relire la page entière. Le passage a été repris et cité dans un article devenu célèbre de Théophile Gautier. Fromentin a bien essayé de mettre plus tard ces observations en pratique dans ses toiles, dans *une caravane arabe* par exemple, mais avec une sorte de timidité qui demande beaucoup d'attention de la part du spectateur afin d'apercevoir ces touches de rose ou de rouge.

Cette acuité visuelle qui s'attache aux nuances des couleurs, des lignes et des formes, ne manque pas de se référer parfois d'une manière très explicite au travail même de l'artiste et aux difficultés d'exécution. Le regard porté à l'abricotier du sud est un exemple significatif:

Quant à l'abricotier du sud, c'est un bel arbre, de haute taille, d'un port sérieux, d'un feuillage élégant, régulier, et qui conviendrait aux paysagistes de style; voilà pourquoi je le signale en passant. C'est un feuillage arrondi par masses compactes ou développé en longues grappes traînantes, et dont l'exécution, naturellement indiquée,

s'exprime par un travail serré de touches rondes posées symétriquement, comme des points de broderie. Cela rappelle exactement l'exécution calme et savante du *Diogène* et du *Raisin de Chanaan*. À l'automne, quand l'arbre est devenu brun, la ressemblance doit être parfaite. (OC: 162-63)

Depuis la Renaissance, l'arbre est considéré comme un élément essentiel au travail du paysagiste; il n'existe guère de paysage pictural sans arbre. Son exécution déterminait la valeur du peintre. Dans le passage cité, l'arbre ne fait pas l'objet de simples tâches de couleur, comme cela serait sans doute le cas pour la perception d'un peintre quelconque. On y voit le *travail serré*, les touches posées symétriquement *comme des points de broderie...* tout un travail soigné, minutieux, dans les règles de l'art classique. Mais l'on remarque aussi l'emprise du discours pictural sur la description, au point de nous confondre. De quoi s'agit-il au juste? De l'observation directe d'un arbre dans la nature ou d'un abricotier en train de prendre forme sur une toile? Tout se passe comme si, tout en regardant l'objet naturel, Fromentin cherchait par la médiation de l'écriture à voir comment s'y prendre pour le représenter et parvenait, rapidement, sous nos yeux, à en donner une esquisse. Un seul et même segment descriptif, apparemment homogène, concernant l'abricotier du sud, mais plusieurs points de vue successifs ou superposés, car l'optique change sensiblement d'une phrase à l'autre. Le regard glisse progressivement, devient méditation, puis exercice pratique. Au final, trois abricotiers miroitent. Celui de la nature et du regard objectif, distancié: *c'est un bel arbre, de haute taille, d'un port sérieux, d'un feuillage élégant, régulier*. Celui de la conception et de l'exécution: *C'est un feuillage arrondi par masses compactes [...] dont l'exécution [...] s'exprime par un travail serré de touches rondes posées symétriquement, comme des points de broderie*. Puis, l'abricotier de l'œuvre peinte inspiré de Poussin: *Cela rappelle exactement l'exécution calme et savante du Diogène et du Raisin de Chanaan*. Le regard du spectateur est ainsi conduit sans transition ni ménagement à suivre tout le processus créatif, depuis l'observation de la nature jusqu'à l'aboutissement du travail réalisé. Et l'on se prend, dans la complicité de la lecture, à cligner des yeux pour mieux percevoir des nuances subtiles, pour imaginer la composition d'un tableau, en apprécier l'esquisse. Le texte devient ainsi apprentissage de l'œil, pour le lecteur, car on apprend à mieux regarder en lisant Fromentin -c'est l'un de ses attraits principaux; mais sans doute aussi pour son auteur. Ce n'est qu'un peintre apprenti qui part en Algérie. Son œil constamment sollicité par des spectacles nouveaux aiguisé, au fil des jours et du voyage, sa perspicacité. Les deux récits en sont la manifestation.

Dans l'œuvre peinte, il nous est resté des esquisses de El-Aghouat qu'il semble intéressant de confronter aux textes. Ces dessins portent des notations précises de la main de Fromentin, sur l'heure d'exécution, et mettent l'accent sur la variation des couleurs, selon le moment de la journée, et sur les "valeurs", c'est-à-dire l'intensité de la clarté dans une couleur. Barbara Wright en remarque la grande modernité et signale l'inclinaison surprenante que prend le paysage représenté. On y perçoit une nature minéralisée –pas d'arbre, pas un brin d'herbe!– raison pour laquelle, sans doute, ces tentatives sont restées infructueuses. Mais elles dénotent aussi l'œil vigi-

lant. Plus la lumière est intense, moins les couleurs sont crues, ce qui conduit Fromentin à dire qu'il faudrait changer sa palette. C'est l'avènement et le triomphe du gris (LJ: 240). Thompson et Wright ne manquent pas de rappeler les observations analogues de Baudelaire au sujet des tableaux de Delacroix (1987: 77). Peut-être faudrait-il établir une influence plus étroite du peintre sur le poète. Mais le plus remarquable, à notre sens, est la place prise par la nature: celle-ci s'impose au regard, elle en devient presque gênante tellement la distance est courte, l'objet rapproché. Fromentin n'est plus le spectateur distancié. L'espace s'impose à lui d'une manière brutale. Et Fromentin d'écrire dans *Une année dans le Sahel*:

Ce n'est pas ma faute si la nature envahit à ce point tout ce que j'écris. Je lui donne ici tout au plus la part qu'elle a dans ma propre vie. (OC: 311)

Certes, la nature envahit l'écriture, mais pas de la même manière. Les esquisses peintes disent d'une manière forte et subjective l'impact du paysage sur le peintre, tandis que l'écriture l'aide à prendre du recul, à regarder dans la distance du paysagiste et à analyser le réel.

#### 4. LE RÉCIT DE VOYAGE COMME RÉFLEXION QUINTESSENCIÉE

Toutes les précisions précédemment décrites, relatives à l'observation de la nature et au travail pictural, n'empêchent pas le mouvement inverse qui conduit Fromentin d'une manière naturelle de l'observation détaillée et minutieuse à la réflexion quintessenciée. L'écriture est aussi et parallèlement le lieu d'un cheminement intellectuel vers plus d'abstraction, à la découverte de ce que le peintre appelle *la formule du paysage algérien*. À l'occasion d'une promenade dans les environs d'Alger, sur la pente d'une colline en vue de la mer et après avoir décrit un morceau de *paysage intime*, il observe en conclusion:

...je ne me rappelle rien dans la peinture moderne qui [...] rentre avec naïveté dans la simplicité de ces trois couleurs dominantes dont je t'ai parlé déjà, le blanc, le vert et le bleu. Tout le paysage du Sahel se réduit presque à ces trois notes. Ajoutes-y la couleur violente et brune des terrains oxydés de fer; fais monter comme un arbre chimérique au milieu des massifs verts la haute tige d'un peuplier blanc tout pailleté comme un travail d'orfèvrerie; rétablis par la ligne horizontale et bleue de la mer l'équilibre de ce tableau un peu cahoté, et tu auras une fois pour toutes la formule du paysage algérien. (OC: 227).

Les impératifs "ajoutes", "fais monter", "rétablis"... qui signalent les étapes de l'exécution du tableau, proviennent de la forme épistolaire retenue par Fromentin pour ses récits de voyage. Les lettres adressées à son ami du Mesnil expliquent le tutoiement, et par ricochet l'implication du lecteur toujours pris à partie. Le peintre a essayé de mettre en pratique cette observation dans son tableau *Mustapha*. Il parle de *la formule des choses*; c'est *ce qui doit être vu plutôt que ce qui est, la vraisem-*

*blanche du vrai plutôt que le vrai... une vérité d'élection* (OC: 276). Le travail pictural, de retour sur lui-même par l'effet de l'écriture, se double d'une réflexion esthétique, abstraite. Il est remarquable de voir affleurer dans le texte, parallèlement à l'analyse fine du réel, cette autre aptitude de l'artiste à remonter vers une vérité qui tient de l'abstraction et de la quintessence.

Au-delà de cette *formule du paysage algérien*, une réflexion poursuivie sur l'ombre et la lumière reste des plus stimulantes pour l'esprit. C'est l'aspect pictural qui concentre son attention. Il n'est pas de page descriptive sans cette référence à l'ombre. Son œil aiguë la perçoit toujours, si petite soit-elle -une ombre brune marquée entre les pieds d'un cheval, par exemple (OC: 76). Il en observe toujours les nuances et les reflets, mais il en tire aussi des effets notables dans ses descriptions. À l'entrée d'Alger, vers dix heures du matin, c'est l'ombre, l'obscurité, le pavé noir qui *faisaient éclater la lumière à tous les endroits que le soleil frappait* (OC: 211). De même, au bivouac de Boghari où des divertissements rassemblent, la nuit venue, un groupe d'Arabes autour d'un feu :

Ceci n'était pas du Delacroix. Toute couleur avait disparu pour ne laisser voir qu'un dessin tantôt estompé d'ombres confuses, tantôt rayé de larges traits de lumière, avec une fantaisie, une audace, une furie d'effets sans pareilles. C'était quelque chose comme *La Ronde de nuit* de Rembrandt, ou plutôt comme une de ses eaux-fortes inachevées. Des têtes coiffées de blanc et comme enlevées à vif d'un revers de burin, des bras sans corps, des mains mobiles dont on ne voyait pas les bras, des yeux luisants et des dents blanches au milieu de visages presque invisibles, la moitié d'un vêtement attaqué tout à coup en lumière et dont le reste n'existait pas, émergeaient au hasard et avec d'effrayants caprices d'une ombre opaque et noire comme de l'encre. (OC: 31).

Dans ce passage, l'accent est mis sur la fantaisie du tableau, avec ces mains, ces bras, ces yeux mobiles qui se présentent sans l'apparence d'un support réel ou corporel. La référence à Rembrandt devient naturelle. Dans *Les Maîtres d'Autrefois*, en 1877, Fromentin reviendra sur cette œuvre pour y porter un regard critique rigoureux, pertinent, audace et désenchanté. Il ne craindra pas de déclarer que Rembrandt le déçoit, qu'il est loin de savoir peindre comme on l'attendrait d'un artiste de ce prestige..., mais le peintre célèbre reste indéfectiblement le maître du clair-obscur, celui pour qui *l'ombre est la forme ordinaire de sa poétique*, celui qui fait du jour avec la nuit (OC: 741). Tout le texte d'*Un été au Sahara* est placé sous l'égide de Rembrandt, et par ricochet métonymique sous l'esthétique du clair-obscur.

Partout la profondeur de l'ombre fait éclater la lumière. Mais voilà que la découverte du désert renverse toutes les habitudes de l'œil, car le désert est un pays sans ombre. Au soleil couchant, la lumière *se retire insensiblement devant la nuit qui s'approche, sans avoir été précédée d'aucune ombre. Jusqu'à la dernière minute du jour, le Sahara demeure en pleine lumière. La nuit vient ici comme un évanouissement* (OC: 57). Au Sahara, l'ombre n'existe que dans les villes. Une ville du désert est un lieu aride et brûlé [...] où l'industrie de l'homme a créé de l'ombre (OC:

105). L'un des objectifs est de diminuer l'espace au profit de l'ombre; et le génie de l'homme d'imaginer des ruelles étroites, des impasses, *de multiplier les angles et de briser les lignes afin de laisser encore moins de chances au soleil* (OC: 96). La teneur même de l'ombre des pays de lumière devient problématique pour le travail du peintre. Elle est selon Fromentin *inexprimable*:

C'est quelque chose d'obscur et de transparent, de limpide et de coloré; on dirait une eau profonde. Elle paraît noire, et, quand l'œil y plonge, on est tout surpris d'y voir clair. Supprimez le soleil, et cette ombre elle-même deviendra du jour. Les figures y flottent dans je ne sais quelle blonde atmosphère qui fait évanouir les contours. (OC: 106).

Rien de tel dans Rembrandt. Le texte semble être une lente et progressive prise de conscience de cette réalité, et des conséquences qu'elle entraîne sur l'art du peintre. Au fur et à mesure qu'il avance vers le sud, vers le désert, la perception de l'ombre se nuance, se transforme, car en Orient, la nuit même n'est pas absence de couleurs. Après le coucher du soleil, le ciel étoilé illumine l'espace et le jour n'est remplacé que par des demi-ténèbres (OC: 226). Et Fromentin d'aboutir à l'une des idées les plus suggestives de son texte:

...à l'inverse de ce qu'on voit en Europe, ici les tableaux se composent dans l'ombre avec un centre obscur et des coins de lumière. C'est, en quelque sorte, du Rembrandt transposé; rien n'est plus mystérieux. (OC: 106)

En Occident, la technique du clair-obscur permet à l'ombre de faire valoir l'atmosphère, la lumière, et même la lumière intérieure. En Orient, c'est l'inverse qui se produit:

L'Orient est extraordinaire [...] Il échappe aux conventions, il est hors de toute discipline; il transpose, il intervertit tout ; il renverse les harmonies dont le paysage a vécu depuis des siècles. [...] C'est le pays par excellence du grand dans les lignes fuyantes, du clair et de l'immobile, des terrains enflammés sous un ciel bleu, c'est-à-dire plus clairs que le ciel, ce qui amène, notez-le bien, à tout moment des tableaux renversés. (OC: 323)

Ce sera ce défaut d'observation dans les effets de l'ombre et de la lumière qui amoindrit, au dire de Fromentin, la vérité des tableaux orientaux contemporains, de ceux d'un Decamps par exemple (OC: 324, 693). Le texte littéraire, toujours nourri de la référence aux grands maîtres de la peinture, devient ainsi le lieu d'observations poursuivies dans leur expansion la plus délicate au point de découvrir des vérités qui se dressent aux antipodes des recherches impressionnistes et dans une relation de subversion avec toute la tradition picturale occidentale.

L'œuvre peinte de Fromentin ressortira grandie de cet effort des textes pour appréhender tout le phénomène pictural. Au Salon de 1859, il donne l'un de ses tableaux les plus originaux, droit sorti des récits de voyage: *La Rue El-Aghouat*

représente l'épisode culminant d'*Un été au Sahara*. C'est l'aboutissement du voyage, la porte du désert, un lieu qui concentre pour Fromentin un maximum de souvenirs, étranges et inoubliables, mais c'est aussi l'une des tentatives de mettre en pratique cette vérité du *Rembrandt transposé* ou du tableau renversé. Baudelaire ne tarira pas d'éloges:

La lumière et la chaleur, qui jettent dans quelques cerveaux une espèce de folie tropicale, les agitent d'une fureur inapaisable et les poussent à des danses inconnues, ne versent dans son âme qu'une contemplation douce et reposée. C'est l'extase plutôt que le fanatisme. Il est présumable que je suis moi-même atteint quelque peu d'une nostalgie qui m'entraîne vers le soleil; car de ces toiles lumineuses s'élève pour moi une vapeur enivrante, qui se condense bientôt en désirs et en regrets. Je me surprends à envier le sort de ces hommes étendus sous ces ombres bleues, et dont les yeux, qui ne sont ni éveillés ni endormis, n'expriment, si toutefois ils expriment quelque chose, que l'amour du repos et le sentiment du bonheur qu'inspire une immense lumière. (Baudelaire, OC, II: 650).

Il faudrait relire les deux pages que Baudelaire a consacrées à Fromentin pour le plaisir du texte et pour la pertinence du commentaire critique. Dans ce tableau coupé littéralement en deux, seul intéresse le côté de l'ombre; la lumière ne fait que mettre en valeur ce qui se passe à l'ombre. Le poète avait bien saisi l'enjeu du travail de Fromentin.

## 5. CONCLUSION: LE RÉCIT DE VOYAGE COMME MÉDIATION

Enfant, Fromentin jouissait du plaisir de se cacher dans des observatoires (LJ: 249), habitude que l'on retrouve dans le roman *Dominique*. Plus tard, il est fréquent de le découvrir en retrait des choses et des gens –à la limite du voyeur–, ou de le surprendre à fouiller dans les tiroirs de l'appartement de son amie Haouâ, en Algérie (OC: 231). À l'évidence, cet homme curieux aime regarder; l'Orient lui donnera l'occasion d'assouvir sa passion. L'un des attraits des récits de voyages de Fromentin est de porter à son paroxysme l'autorité de l'œil.

Fromentin veut être peintre et procède en peintre –le voyage fonde sa vocation. Il analyse et décompose le réel pour aussitôt le recomposer en vue d'une ébauche possible à réaliser. Dans le texte, la nature n'est pas regardée *gratuitement*, pour sa beauté ; elle est interprétée selon des lignes, des formes et des couleurs, de plus en plus précises et délicates, qui sont autant de notations picturales. L'œil spectateur, solitaire, se porte de préférence à l'horizon, en paysagiste, comme s'il ne distinguait pas bien les objets rapprochés. Et lorsque le regard en vient à se rabattre sur une distance courte, c'est encore dans l'intention de développer son acuité visuelle et de perfectionner son instrument.

Car il ne s'agit pas de proposer au lecteur, en un chapelet de tableaux, les paysages de l'Algérie. Au-delà de cette image qui s'inscrit pourtant d'une manière naturelle dans le texte, nous avons découvert un autre fil conducteur qui sous-tend

l'écriture et lui apporte une qualité propre. Le discours ne distingue pas toujours le réel, tel qu'il apparaît à l'auteur, de son interprétation artistique. Devant la nature, l'exercice descriptif devient exercice pictural conceptuel et fait miroiter, dans un va et vient aux contours flous, la perception du *tableau naturel* et sa possible représentation. Tout le travail de l'artiste peintre s'inscrit dans les textes, depuis l'observation remarquable des choses et des paysages jusqu'à l'agencement des éléments en vue d'une future et hypothétique toile. Cette sensibilité picturale, cette attention soutenue portée aux couleurs, aux formes, à l'ombre, à la lumière... à leurs effets... qui garantissait Fromentin de la couleur locale -dont il avait la hantise (OC: 47)- le conduit à porter un regard neuf sur le clair-obscur et la lumière en Orient. Et le lecteur, à son tour, témoin de l'exercice et complice admiratif, assiste, sans y prendre garde, au processus créatif.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Eugène Fromentin, Lettres de jeunesse, biographie et notes*, Édition de Pierre Blanchon, Paris, Plon-Nourrit et Cie, 1909, 367 pages.
- Eugène Fromentin, Correspondance et fragments inédits, biographie et notes*, Édition de Pierre Blanchon, Paris, Plon-Nourrit et Cie, 1912.
- Eugène Fromentin, Œuvres complètes*, Textes établis, présentés et annotés par Guy Sagnes, Bibliothèque de la Pléiade, 1984.
- Eugène Fromentin, Les Orientalistes*, Edition de James Thompson et Barbara Wright, Volume 6, Paris, ACR Édition, 1987.

\* \* \*

- Colloque Eugène Fromentin*, célébré à la maison Descartes d'Amsterdam, Institut Français des Pays-Bas les 30 septembre et 1<sup>er</sup>. Octobre 1976, Publications de l'Université de Lille III, 1979. 111pages.
- CHRISTIN, Anne-Marie: *Fromentin, conteur d'espace*, Paris, Le Sycomore, 1982.
- COUTY, Daniel: "La plume et le pinceau ou le récit de voyage chez Fromentin" in *Les récits de voyage*. Préface de Jean Mesnard. Centre d'Étude et de Recherche d'Histoire des Idées et de la Sensibilité (C.E.R.H.I.S.), Paris, Nizet, 1987, pp. 139-143.
- DUFOUR, Philippe: introduction à l'édition *Dominique* d'Eugène Fromentin, Paris, Le Livre de poche, 2001.
- FOSCA, François: "Fromentin" in *De Diderot à Valéry. Les écrivains et les arts visuels*. Paris, Ed. A. Michel, XXXX p. 211-231.
- GRIVEL, Charles: "Le déplacement de la peinture" in *Signe/Texte/Image* sous la direction d'Alain Montandon, Césura Lyon Édition, 1990.
- HAMON, Philippe: *Du Descriptif*, Hachette Supérieur, coll. "Recherches littéraires", Paris, 1993.
- LEPAGE, Jean: *Le Mirage oriental. La peinture orientaliste dans les collections du Musée d'art et d'histoire de Narbonne*, Ville de Narbonne, 2000.
- MAGRI, Véronique: "L'œil du peintre Fromentin: *Un été dans le Sahara*" in *L'œil aux aguets ou l'artiste en voyage*, éd. Réunies par François Moureau, Paris, Klincksieck, 1995.

- MAVRAKIS, Annie: "Décrire l'invisible. Sur *Dominique* de Fromentin" in *Poétique*, Paris, 1994, pp. 435-445.
- MOUSSA, Sarga: "Limites de la description". La représentation du désert dans *Un été dans le Sahara* de Fromentin, in *Poétique*, n° 102, Paris, avril 1995, pp. 231-249.
- RICHARD, Jean-Pierre: "Paysages de Fromentin" in *Littérature et sensation*, Paris, Le Seuil, 1954, pp. 223-262.
- SAGNES, Guy: "Fromentin ou les formes pour l'esprit et les formes pour les yeux" in Joseph-Marc Bailbé (éd.) *Transpositions. Actes du Colloque National organisé à l'Université de Toulouse-Le Mirail les 15-16 mai 1986*. Toulouse, Service des Publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1988.