



LAURENCE BROGNIEZ (DIR.)

ÉCRITS VOYAGEURS

LES ARTISTES ET L'AILLEURS



P.I.E. Peter Lang

Le voyage est très souvent l'occasion d'un passage à l'écriture pour le peintre, qui tient un journal, rédige des lettres, envoie des correspondances à un périodique ou jette sur le papier des notes accompagnées de croquis. Comme si le déplacement, le décentrement, la confrontation avec l'Autre engageait l'artiste à explorer d'autres ressources expressives pour dire l'expérience de l'inconnu. Quitter son lieu d'origine, abandonner temporairement son identité sociale, laisser derrière soi ses certitudes et ses routines pour se confronter à l'ailleurs génère un dépaysement qui invite à une réflexion sur soi et sur sa pratique.

Itinéraires, destinations, choses vues, sensations inédites : lire des récits de voyage, c'est se préparer à des surprises. L'avantage que nous avons, lecteurs actuels des écrits des artistes du passé en voyage, c'est de connaître ces moments privilégiés à travers leur écriture. Double profit : découvrir des lieux, des instants, des dizaines de petites et grandes choses de « l'ailleurs », et découvrir l'écriture qui les a transmis. Les surprises viennent non seulement des premiers, racontés, décrits, évoqués, mais aussi de ces écrits, généralement peu banals. Le présent ouvrage revient sur quelques peintres-écrivains marquants des deux siècles passés, mais aussi sur leurs « héritiers » – des auteurs de bande dessinée – pour porter des éclairages nouveaux sur leurs « écrits viatiques », mais il propose en plus de nouveaux et nombreux documents, et oriente vers d'autres encore inédits, en particulier dans les domaines francophones, belge et français.

Laurence Brogniez est professeur à l'Université libre de Bruxelles, où elle enseigne l'histoire littéraire (XIX^e siècle) et la littérature comparée. Depuis 2005, elle anime le site « Pictoriana » consacré aux écrits d'artistes belges (www.pictoriana.be), et préside le groupe de recherche FNRS « Écrits d'artistes ».

Écrits voyageurs

Les artistes et l'ailleurs



P.I.E. Peter Lang

Bruxelles • Bern • Berlin • Frankfurt am Main • New York • Oxford • Wien

Laurence BROGNIEZ (dir.)

Écrits voyageurs

Les artistes et l'ailleurs

Collection « Comparatisme et Société »
n° 17



Pictoriana

Illustration de couverture : Eugène Fromentin, *Homme de Boulghah, assis*. Crayon, avec des rehauts de blanc, sur papier gris. Inscriptions, en bas à gauche : « Laghouat 11 juin [1853] » ; au centre : « Boulghah ». Notations de vêtements. Cachet de la vente 1877 : 188. 48,5 X 31,5 cm
© Collection privée. Avec l'aimable permission du propriétaire de l'œuvre.

Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'éditeur ou de ses ayants droit, est illicite. Tous droits réservés.

© P.I.E. PETER LANG S.A.

Éditions scientifiques internationales

Bruxelles, 2012

1 avenue Maurice, B-1050 Bruxelles, Belgique

www.peterlang.com ; info@peterlang.com

ISSN 1780-4515

ISBN 978-90-5201-865-2 (paperback)

ISBN 978-3-0352-6185-1 (eBook)

D/2012/5678/42

Ouvrage imprimé en Allemagne

Information bibliographique publiée par « Die Deutsche Nationalbibliothek »

« Die Deutsche Nationalbibliothek » répertorie cette publication dans la « Deutsche Nationalbibliografie » ; les données bibliographiques détaillées sont disponibles sur le site <http://dnb.d-nb.de>.

Table des matières

Remerciements.....	9
La peinture en suspens, l'écriture en voyage.	
Introduction	11
<i>Françoise Levallant</i>	
Le pinceau ou la plume ? Les peintres face à l'Orient.	
Post-scriptum à l'exposition <i>De Delacroix à Kandinsky.</i>	
<i>L'orientalisme en Europe</i>	29
<i>Davy Depelchin</i>	
La rencontre avec l'Islam. Carnets de route	37
<i>Christine Peltre</i>	
Narcisse Berchère. Peintre-écrivain dans l'Isthme de Suez.....	47
<i>Barbara Wright</i>	
De la peinture du vide à l'écriture du voir.	
La genèse de <i>Un été dans le Sahara</i> d'Eugène Fromentin.....	55
<i>Anne-Marie Christin</i>	
Comment on devient peintre orientaliste.	
Les voyages de Jean-Baptiste Huysmans (1856 et 1862)	67
<i>Christine A. Dupont</i>	
Les lettres de Coriolis ou l'atelier d'écriture des Goncourt.	
De l'écriture de l'artiste à l'écriture <i>artiste</i>	83
<i>Laurence Brogniez</i>	
L'orientalisme au pied de la lettre. Jean Dubuffet au Sahara	97
<i>Marianne Jakobi</i>	
Entre modernité et classicisme.	
Henry Van de Velde (1863-1957) et la « leçon » du Parthénon	109
<i>Elisa Obradovic</i>	

Les carnets lapons de Christian Dotremont, journal d'un voyageur immobile. Précisions sur la naissance du logogramme	119
<i>Marie Godet</i>	
Marcel Broodthaers, flâneur en mer du Nord	133
<i>Denis Laoureux</i>	
Les peintres belges en voyage. Un continent à explorer	141
<i>Bibiane Fréché</i>	
Le récit de voyage en bande dessinée. Prolégomènes à l'analyse d'un genre hybride.....	157
<i>Fabrice Preyat</i>	
Notices biographiques	213
Index	219

Remerciements

La plupart des textes repris dans cet ouvrage sont issus d'un colloque international qui s'est tenu aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique les 28 et 29 octobre 2010, en marge de l'exposition *De Delacroix à Kandinsky. L'orientalisme en Europe* (15 octobre 2010 – 9 janvier 2011). Nous remercions le FNRS, le WBI, la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université libre de Bruxelles pour leur soutien. L'édition de ce volume collectif a été rendue possible grâce au Mandat d'Impulsion Scientifique octroyé par le FNRS au projet « Pictoriana ».

Nous remercions Aliénor Debrocq, Florence Huybrechts et Ivan Sculier pour leur aide dans la relecture et la mise en page des textes.

La peinture en suspens, l'écriture en voyage

Introduction

Françoise LEVAILLANT

CNRS

[...] partir flâner quelque part, dans des endroits bizarres, dans des lieux à caractère, à travers des paysages dont il avait respiré l'étrangeté dans des récits et des dessins de voyageurs. Ce qui aspirait en lui à l'exotique, ces horizons attirants déroulés dans les descriptions qu'il avait lues, c'était le Parisien musard et curieux, le badaud avec ses imaginations d'enfant bercées par *Robinson* et les *Mille et une Nuits*. Constantinople ! ce seul mot éveillait en lui des rêves de poésie et de parfumerie où se mêlaient, avec les lettres de Coriolis, toutes ses idées d'Eau des Sultanes, de pastilles du sérail, et de soleil dans le dos des Turcs¹.

Itinéraires, destinations, choses vues, sensations inédites : lire des récits de voyage, c'est se préparer à des surprises. N'est-ce pas le propre du voyage, en tout temps, d'être pourvoyeur de moments chocs, d'événements burlesques ou dramatiques, d'impressions qui font battre le cœur, de souvenirs mémorables ? L'avantage que nous avons, lecteurs actuels des écrits des artistes du passé en voyage, c'est de connaître ces moments privilégiés à travers leur écriture. Double profit : découvrir des lieux, des instants, des dizaines de petites et grandes choses de « l'ailleurs », et découvrir l'écriture qui les a transmis. Les surprises viennent non seulement des premiers, racontés, décrits, évoqués, mais aussi de ces écrits, qui ne sont généralement pas banals. Le présent ouvrage revient sur quelques peintres-auteurs marquants des deux siècles passés, pour porter des éclairages nouveaux sur leurs « écrits

¹ Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon* [1867], cité dans l'édition en deux tomes de 1868, A. Lacroix, Verboekhoven & Cie, éd., Paris, Librairie internationale, t. I, p. 179 (exemplaire de la BNF, cachet du dépôt légal de 1867 ; consultation en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k114894m>). Dans le roman, cette rêverie est attribuée au peintre Anatole Bazoché, ami de Naz de Coriolis qui voyage alors en « Asie mineure » (de Smyrne à l'embouchure du Bosphore), d'où les auteurs le font revenir à Paris fin 1850.

viatiques », mais il propose en plus de nouveaux et nombreux documents, et oriente vers d'autres encore inédits, en particulier dans les domaines francophones, belge et français, jusqu'à nos jours.

Certes, il existe une littérature de voyage, ancienne et abondante, déjà largement parcourue dans le domaine des études littéraires. Victor Segalen conservait ses notes, carnets et essais de voyage dans une seule boîte en bois bien fermée qu'il appelait « la caisse aux romans de voyage² ». Soucieux de distinctions, les exégètes des écrits viatiques ont eu tendance, au contraire, à les ranger dans plusieurs tiroirs : autobiographie³, roman de fiction exotique, essai d'ethnographie, compte rendu d'exploration. La forme « roman », unifiante pour Segalen, éclate en de multiples genres, possède plusieurs fonctions. Depuis peu, la littérature de voyage en bande dessinée pousse à bout les problématiques du genre, comme le démontre ici même l'étude approfondie de Fabrice Preyat. L'écriture, le récit, le dialogue, le dessin, la couleur, la non-couleur, se rencontrent dans les BD de voyage ; leurs auteurs cherchent des contacts habiles entre l'image et le texte, observent des points d'achoppement, font des compromis, bref, créent une manière de faire « dépeignant l'ailleurs », les bandes devenant « métaphore du passage d'un espace culturel à un autre, véritables mises en abyme du périple du voyageur⁴ ».

Une cartographie en pièces détachées et quelques fils rouges

Avant de parvenir à la forme actuelle, hybride et sophistiquée, de la BD, le récit de voyage, au cours du XIX^e siècle et jusqu'aux années 50 du siècle dernier, a été le fait de nombreux artistes peintres quittant les pays d'Europe pour un temps. L'expédition d'Égypte de Bonaparte cristallisa des rêves et déclencha un désir de partir vers l'orient des pyramides ; soixante ans plus tard, le percement du canal de Suez facilitait le passage, ce qui permettait d'exalter à nouveau l'esprit de conquête et de découverte ; on doit d'ailleurs au dessinateur Narcisse Berchère, engagé dans les travaux de l'isthme, une relation de son séjour sous forme de lettres à Eugène Fromentin, publiées peu de temps après

² Segalen, V., *Lettres de Chine*, Paris, Librairie Plon, 1967, p. 185 (de « Si-ngan-fou » [X'ian], 3 octobre 1909).

³ Sur les liens entre le roman à la première personne, le roman picaresque, les mémoires puis les confessions (qui tous ont, selon nous, un rapport avec le récit de voyage), du XVII^e siècle à la Révolution française, voir Démoris, R., *Le Roman à la première personne. Du classicisme aux Lumières*, Genève, Librairie Droz, 2002.

⁴ Voir *infra*, Preyat, F., « Le récit de voyage en bande dessinée. Prolégomènes à l'analyse d'un genre hybride ».

son retour, en 1863⁵. Le Caire attire pour des tas de raisons, mais tous n'y finissent pas leur vie comme le peintre et photographe Gustave Le Gray au bout de vingt ans de présence (1864-1884). Constantinople (Istanbul) est une constante des rêves de voyage, Athènes, Smyrne, l'Anatolie, la Mésopotamie, les déserts aussi. La vogue extraordinaire de l'orientalisme en général fut un stimulant même pour des sédentaires réticents à l'aventure.

Dans les premières décennies du XIX^e siècle, les voyageurs pouvaient encore se faire une image simplifiée d'un « orient levantin » dont les frontières étaient seulement géographiques, dominé par l'Empire ottoman depuis quatre siècles. Mais l'orient vécu des peintres ne serait pas complet sans l'Espagne andalouse : pour maints artistes du Nord, tel Constantin Meunier, ému par « [d]es types étranges de filles à l'air canaille, mais de grande allure⁶ », Séville et Grenade ont tenu lieu de portes de harems et de palettes aux couleurs « étourdissantes ». Fantasma ou réalité, des milliers de kilomètres de territoires d'une exceptionnelle diversité semblaient prêts à s'ouvrir aux périples, à pied, à cheval, à dos d'âne, de dromadaire ou de mulet, de Grenade à Constantinople, sur tout le pourtour de la Méditerranée, une fois largués les ports français ou italiens par bateau à voile puis à vapeur. François-René de Chateaubriand avait été le premier à remplir toutes les étapes, d'Athènes à Grenade, en 1806-1807⁷. Au cours de ce même siècle, et d'une façon accélérée à partir des années 1820, l'occupation militaire et économique de plusieurs régions d'Afrique et d'Asie par la plupart des États européens, les révoltes locales et les guerres d'indépendance autour de la mer Noire, la guerre de Crimée, la prise de Sébastopol, font éclater cette cartographie simplifiée, créant des frontières administratives en même temps que des foyers d'insurrection potentiels. Or ces événements ne mettent fin ni aux désirs de voyages ni aux départs des artistes vers le Sud oriental. Ary Renan notait à la fin du siècle : « Nous entendons, dans la conversation, sous le terme général d'*orient* les contrées les plus diverses, une grande partie de l'Asie et toute la côte

⁵ *Le Désert de Suez : cinq mois dans l'Isthme*, Paris, 1863. Voir *infra*, l'étude nuancée de l'écriture de Narcisse Berchère par Barbara Wright dans « Narcisse Berchère : peintre-écrivain dans l'Isthme de Suez ».

⁶ Cité par Fréché, B., *infra*, dans « Les peintres belges en voyage : un continent à explorer ».

⁷ C'est ce voyage qui inspira son *Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris [...]*, publié en 1811. Jean-Claude Berchet a donné une notice très informée sur les opinions de Chateaubriand voyageur dans Pouillon, F. (dir.), *Dictionnaire des orientalistes de langue française*, 2^e éd., Paris, Éditions Karthala, 2008, p. 202-204.

septentrionale de l'Afrique [...]. Ce mot vague se définit ainsi assez nettement aux frontières des anciennes conquêtes musulmanes⁸. »

Malgré les réalités politiques qui ne cessent de bousculer l'état fragile de cette partie du monde, d'en brouiller la compréhension, modifiant le nom des villes, des fleuves, des ports, créant aussi de nouveaux parcours alléchants, ou développant des campagnes archéologiques plus ou moins honnêtes⁹, le milieu artistique continua longtemps de rêver l'ailleurs sous les vocables traditionnels.

Au tournant du siècle puis jusque dans les années 1950, l'attrance de cet « ailleurs », désormais découpé en nouvelles entités, ne faiblit pas mais les modalités pratiques et politiques changent. Les conséquences du colonialisme et l'installation des mandats européens après la première guerre mondiale, le développement d'une anthropologie ethnique et des chantiers archéologiques, se traduisent pour beaucoup par des séjours dans un pays, une ville, une île, une région bien délimités ; le voyage se sédentarise, des musées et des écoles d'art s'installent¹⁰. De plus, l'Amérique du Sud, la Polynésie, le Grand Nord concurrencent le voyage en Grèce qui devient une destination de loisir, au même titre que les séjours à Ibiza où affluent les photographes. Le départ des artistes a souvent la même cause qu'au siècle précédent, par exemple, accompagner une mission diplomatique, une expédition militaire, un convoi de repérage archéologique et/ou topographique : un peintre y est affecté afin d'assurer, avec un photographe, la « traçabilité » visuelle du périple et de réaliser des tableaux ou des albums au retour. L'ethnographie ayant adapté ces principes à ses fins (en y ajoutant, au fil des inventions techniques, instruments d'enregistrement du son et caméra), le peintre Gaston-Louis Roux, par exemple, accompagnera la mission officielle Dakar-Djibouti, en 1931-1933, ce qui permettra l'acquisition de nom-

⁸ Cité par Peltre, C., *L'Atelier du voyage*, Paris, Gallimard, coll. « Le Promeneur », p. 31 (Ary Renan, « La peinture orientaliste », *Gazette des beaux-arts*, 1894, p. 43).

⁹ Le trafic de pièces d'antiquité (vraies ou fausses) fut un commerce lucratif tout au long du XIX^e siècle au moins. Le siècle n'avait pas un an que l'ambassadeur anglais à Constantinople, Lord Elgin, avait commencé à faire détacher du Parthénon d'Athènes les métopes de la grande frise de marbre et beaucoup d'autres pièces, qui furent installées en 1816 au British Museum. Voir Queyrel, F., *Le Parthénon, Un monument dans l'Histoire*, Paris, Bartillat, 2008. Sur les collections, voir Laurens, A.-M., Pomian, K. (dir.), *L'Anticomanie. La collection d'antiquités aux 18^e et 19^e siècles*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, coll. « Civilisations et Sociétés », 1992. La collecte des objets d'Afrique, d'Amérique et d'Océanie au XX^e siècle sera du même ordre : cadeaux, achats, pillage, etc.

¹⁰ Voir par exemple Leturcq, J.-G., « Un musée arabe au Caire (1869-2010). Du dépaysement au désenchantement réciproque ? », in Pouillon, F. et Vatin, J.-C., (dir.), *Après l'orientalisme. L'Orient créé par l'Orient*, Paris, Éditions Karthala, 2011, p. 489-505 (et toute la partie « Patrimonialisations »).

breuses peintures éthiopiennes, remplacées *in situ*¹¹. Tous ne se sont pas acquittés de ces tâches professionnelles sans ennui, et tous n'ont pas eu la plume aussi facile et inventive que leur confrère Charles Yriarte pendant et après l'expédition espagnole de Tétouan au milieu du XIX^e siècle¹².

Le départ des peintres au XX^e siècle est dû aussi à des raisons plus générales déjà ressenties par leurs confrères du siècle précédent ; souci de renouveler ses impressions et ses motifs, influence de lectures, dont certaines forment, comme le dit justement Davy Depelchin, une « image mentale d'avant départ » (quitte à provoquer des déceptions sur place)¹³, volonté de déconditionnement cérébral et physique, sublimation de la vision, besoin d'enranger des souvenirs. Qu'on lise ou relise les songes velléitaires d'un Anatole Bazoche, et surtout, qu'on se souvienne de la déclaration de son ami Coriolis dont Laurence Brogniez fait ressurgir ici le personnage d'artiste-écrivain *via* la plume des Goncourt¹⁴... Malgré le petit clin d'œil au Victor Hugo des *Orientales* (« ...me promener en Orient...¹⁵ »), on transposerait sans peine le dialogue dans une capitale européenne des années 1910-1930 et de l'après deuxième guerre mondiale ; « l'Orient » de Coriolis deviendrait alors l'Extrême-Orient, l'Inde ou les Amériques :

Arrivé chez lui : – Tu déménages ? fit Anatole en regardant le sens dessus dessous de l'appartement, et des commencements d'emballage.

– Non, je pars, dit Coriolis d'un ton de voix dégrisé.

¹¹ « La Mission n'a pu acquérir ces œuvres [la totalité des peintures de l'église Antonios de Gondar] qu'en les remplaçant par une surface égale de peintures exécutées par elle ; cette exécution, le démarouflage et le marouflage ont demandé de longs et minutieux efforts. Le peintre G.-L. Roux a rendu à la Mission en cette occasion les plus signalés services. » Marcel Griaule, « Mission Dakar-Djibouti (loi du 31 mars 1931), rapport général (juin à novembre 1932) », *Journal de la Société des Africanistes*, année 1932, vol. 2/2, p. 229-236, cit. p. 234.

¹² Charles-Émile Yriarte accompagna l'expédition militaire espagnole de reconquête andalouse de Tétouan (Maroc) en 1859-1860 pour en envoyer des dessins à différents journaux européens illustrés, mais il écrivit aussi, trois ans plus tard, un roman à la première personne sur cette expérience (*Sous la tente. Souvenirs du Maroc. Récits de guerre et de voyage*, Paris, Morizot, 1863). Voir Ouasti, B., « La ville de Tétouan dans l'imaginaire de l'artiste Charles Yriarte, pendant la campagne espagnole au Maroc (1859-1860) », in Moureau, F. (dir.), *L'Œil aux aguets ou l'artiste en voyage*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 107-124.

¹³ Voir *infra*, Depelchin, D., « Le pinceau ou la plume ? Les peintres face à l'Orient ».

¹⁴ Voir *infra*, Brogniez, L., « Les lettres de Coriolis ou l'atelier d'écriture des Goncourt : de l'écriture de l'artiste à l'écriture *artiste* ». (*Manette Salomon*, *op. cit.*)

¹⁵ « [...] qui a pu lui inspirer de s'aller promener en Orient pendant tout un volume ? » (citation complète dans Depelchin, D., *infra.*), au début des *Orientales* (1829) ; ce livre eut un effet majeur sur l'imaginaire des artistes et des écrivains de son siècle.

- Tu t'en retournes à Bourbon¹⁶ ?
- Non, je vais me promener en Orient.
- Bah ?
- Oui. J'ai besoin de changer d'air... Ici, je sens que je ne peux rien faire. J'aime trop Paris, vois-tu... [...] Je me connais et je me fais peur : Paris finirait par me manger... Il me faut quelque chose qui me change... du mouvement... Je suis ennuyé de moi, de ma peinture, de l'atelier, de ce qu'on nous serine ici... Il me semble que je suis fait pour autre chose¹⁷...

Cependant l'écrit viatique des écrivains eux-mêmes change profondément de ton au cours du ^{xx}e siècle. Ceux qui quittent délibérément l'Europe pour un temps plus ou moins long, ont autant besoin de « changer d'air » que d'évaluer par eux-mêmes les conditions socio-politiques de « l'ailleurs », et de mettre en danger les opinions acquises. Il nous suffira de citer cinq ouvrages de langue française, qui se succèdent rapidement en librairie dès la fin des années 1920 : *Voyage au Congo* d'André Gide, avec les photographies de Marc Allégret (1927), suivi de *Retour du Tchad* (1928), *Aden Arabie* de Paul Nizan (1931), *Un barbare en Asie* d'Henri Michaux (1933), *L'Afrique fantôme* de Michel Leiris (1934). Malgré leur différence, ils représentent à divers niveaux les symptômes d'une analyse critique où l'interaction entre l'auteur et les « autres » n'a plus rien à voir avec la magie d'un « ailleurs ». Au contraire, c'en est la déconstruction. Chez les peintres, on ne saurait négliger des raisons plus impulsives, ou plus secrètes, de quitter le pays pour voyager ; mais l'interaction avec l'environnement révèle une toute nouvelle compréhension de « l'ailleurs ». De Paul Gauguin aux îles Marquises jusqu'à Jean Dubuffet dans le désert algérien ou Christian Dotremont dans les neiges de Laponie, si l'investissement personnel demeure considérable, la façon d'écrire et de voir est neuve.

Ainsi peut-on brosser à très grands traits quelques notions préliminaires à la lecture de ce volume consacré aux récits des « peintres qui voyagent », au cours des ^{xix}e et ^{xx}e siècles. Mais cette brève esquisse resterait inexacte, si nous ne rappelions comment, au ^{xx}e siècle et jusqu'à aujourd'hui, les guerres de la décolonisation, les totalitarismes d'Europe, d'Asie et du Moyen Orient, ont modifié de fond en comble les itinéraires et les objectifs. La tentative de s'installer « quelque part ailleurs », au moins pour un temps, exprime souvent un choix par défaut. L'attente, l'espérance d'un « voyage » n'ont plus été au ^{xx}e siècle qu'une contrainte pour des artistes expatriés, exilés, chassés, dans le

¹⁶ L'île Bourbon (actuellement île de la Réunion) où les Goncourt font émigrer les ascendants de Naz de Coriolis en 1789 ; ils le dépeignent comme un métis. Charles Baudelaire avait séjourné plus d'un mois dans l'île en 1841, avant de rentrer en France pour ne pas faire le voyage en Inde qui était prévu pour lui.

¹⁷ *Manette Salomon*, *op. cit.*, p. 49-50.

monde entier, avec leurs compatriotes, pour des raisons raciales et politiques. Certes, le déplacement forcé des populations n'est pas nouveau, et il affecta l'Europe au XIX^e siècle (Russie, Pologne...) tout comme l'Orient si prisé des artistes – guerre d'indépendance de la Grèce, partition de l'Arabie heureuse, guerre hispanique contre le Maroc, etc. L'exode, l'émigration des artistes loin de leur territoire d'origine, en Europe même, en Amérique, est un fait qui commence à être étudié de près, du moins pour quelques-uns qui ont marqué décisivement le tournant de l'art moderne, tel Kurt Schwitters¹⁸. Il est frappant, cependant, que le point de vue généralement adopté soit moins celui des artistes que celui des pays « d'accueil » qui ne cessent de s'enorgueillir de leur internationalisme, très relatif si l'on y regarde de près. *L'ailleurs est-il encore, de nos jours, ce qu'il était ?* Les écrits viatiques qui forment le fil conducteur de ce livre nous aident à reconstituer les traces sépia d'un passé qui s'éloigne, et à lui redonner les couleurs dont tous les artistes voyageurs se montrent avides et témoins.

Voir, écrire : aux limites de l'expérience

Éloignés de leurs ancrages géographiques et linguistiques, les artistes voyageurs ont en commun de vouloir écrire, généralement dans leur langue, ce qu'ils voient et découvrent. Si l'on a pu remarquer que les peintres envoyés en Italie grâce au prix de Rome¹⁹ et censés accomplir le « Grand Tour », étaient moyennement prolixes en matière de récits, ceux qui partent en Orient semblent, en revanche, attachés à fixer par écrit des vues, sensations, émotions, qui leur apparaissent généralement hors du commun. Il n'est pas de modèle déposé pour cette activité d'écriture : si la *correspondance* avec les proches, les camarades, les mécènes demeurés au pays, vient en premier à l'esprit, on n'oubliera pas les journaux, journaux de bord, billets intimes, et les supports de l'écriture, carnets, cahiers, feuilles volantes, voire petits livres emportés dans le bagage et glissés dans la poche ou albums personnels annotés. Ce n'est guère différent, dira-t-on, des moyens à la disposition immédiate d'un artiste dans son contexte habituel. Cependant, c'est l'approvisionnement régulier qui fait problème et, plus encore, la conservation des médiums et les conditions de leur utilisation. Eugène Fromentin, pérégrinant dans le désert et peignant sur ses genoux en plein vent, s'inquiète plus pour ses couleurs, rendues par le sable « à

¹⁸ Voir Ewig, I., « Quelle langue parler en exil ? », in Levaillant, F. (dir.), *Les Écrits d'artistes depuis 1940*, Paris, Éditions de l'IMEC, 2004, p. 123-143.

¹⁹ Voir par exemple Sørensen, B., « Carnets de voyage de deux artistes français au milieu du XVIII^e siècle, Barthélémy-Michel Hazon et Guillaume Voiriot », in *L'Œil aux aguets*, op. cit., p. 17-18.

l'état de mortier » dans leur boîte²⁰, que pour l'inconfort de sa correspondance : sans doute les deux activités n'ont-elles pas lieu au même endroit et la deuxième n'exige-t-elle pas un travail « sur le motif », mais un bon porte-plume et de l'encre dans un endroit abrité. Or, non seulement le travail « sur le motif » demeure l'objectif prioritaire de l'artiste, mais, dans le cas d'une expédition de repérage archéologique, un travail direct sur le matériau ou sur les ruines est indispensable ; les conseils donnés aux artistes qui partent avec l'*Expédition scientifique de Morée* (1829-1831)²¹ ainsi que la liste du matériel dont les praticiens archéologues auront besoin là-bas (notamment la « chambre claire » très utile au dessin, et du papier non collé pour l'estampage des inscriptions)²² ne semblent rien négliger pour parfaire le quotidien du « peintre qui travaille en voyageant »... sauf, encore une fois, les méfaits catastrophiques du vent, de la pluie, du froid ou du chaud extrêmes. Coup de vent violent sur le Pentélique, et voici Étienne Rey qui perd « crayons, compas », rattrape son cahier de dessins, sa chaise et son manteau attachés ensemble, « en courant sur les mains et à genoux »²³. Vivant Denon, qui ne détestait pas servir de modèle aux futurs peintres voyageurs en Orient, raconte avec une noble sobriété comment il préserva sous la mitraille de l'expédition d'Égypte son « nécessaire », celui-ci comportant des armes en cas d'attaque, un gobelet et autres *impedimenta*, ainsi que du « papier à dessiner, et à écrire », « ce qu'[il] faisai[t] presque chaque fois que dans les marches l'on laissait respirer un moment l'infanterie » : « car c'est ainsi, continue-t-il, que j'ai fait mon journal et mes dessins, pour qu'ils eussent, sinon le mérite de la pureté, au moins la naïveté du moment et la vérité de la nature²⁴ ». Cent ans plus tard, le docteur Segalen, qu'on nous pardonnera d'introduire ici au milieu des peintres-voyageurs, tant il en est proche, parti en Chine en tant qu'élève-interprète de la Marine, essentiellement aux fins de voyager, observer, collecter, et écrire, envoyait à sa femme, qui devait le rejoindre avec des caisses dignes d'un déménagement, une liste de choses à rassembler pour lui. En première ligne vient le « *Papier Morrin* », « dont échantillon : 2 rouleaux de 25 m à 6,75 F, non coupés », en deuxième ligne, sa « *boîte à fiches* », « avec 3 ou 400 fiches blanches,

²⁰ Peltre, C., *L'Atelier du voyage, op. cit.*, p. 47 et 107 (Eugène Fromentin, *Une année dans le Sahel*, 1859, éd. de 1984).

²¹ La Morée est le nom utilisé au XIX^e siècle pour désigner le Péloponnèse. Les rapports des sections de l'expédition scientifique furent publiés de 1931 à 1938. Voir Étienne, R., *La Grèce antique, archéologie d'une découverte*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 1990.

²² Mossière, J.-C., « L'artiste-voyageur sur le motif », in *L'Œil aux aguets, op. cit.*, p. 92, note 14, p. 93.

²³ *Ibid.*, p. 97.

²⁴ *Ibid.*

prises à la grosse dans une imprimerie²⁵ ». Quarante ans plus tard, c'est nettement moins compliqué pour un Dubuffet en panne de papier et de couleurs de prendre l'avion en partant d'El Goléa pour passer deux jours à Alger, où il achète ses matériaux²⁶.

Si nous avons connaissance de tous ces détails, c'est bien parce que les artistes les ont notés, racontés : parce que nous en avons les traces dans des documents écrits. Un dessin, un croquis, n'y suffiraient pas. Le langage écrit a l'avantage de fixer avec la précision nécessaire ce que le dessin d'artiste laisserait très souvent ambigu, énigmatique, insuffisant pour l'objectif recherché. Dans ce cas, le langage est utilitaire et fonctionnel, et il permet de désigner des priorités sans risque d'erreur : c'est avant tout celui de la communication technique, pratique.

Mais l'écrit est aussi transmetteur d'une expérience personnelle dans le registre de la perception et de l'émotion, d'une expérience *qui a eu lieu* et que l'on veut faire connaître avec des mots ; or ceux qui viennent sous la plume ne désignent pas forcément les ambiances ou les objets mais leurs *qualités*. « C'est si beau, si brillant, si éclatant, si au-dessus de ce que nous avons dans nos boîtes à couleurs », s'exclame Coriolis dans sa première lettre à Anatole, dans *Manette Salomon*²⁷. Souvent revient le leitmotiv d'un défaut de la palette, d'une insuffisance du crayon, quand l'immersion psychologique et sensorielle a atteint un *summum*. La déception ira-t-elle jusqu'à remettre en cause le processus visuel, et les capacités de son agent physiologique, l'œil ? « Je fus plusieurs jours sans travailler. Je n'y voyais que du feu », écrit Henri Regnault à Grenade en 1869²⁸. Ces interrogations sur les limites de la vision « normale » concernent surtout, on le sait, les peintres et poètes de la fin du XIX^e siècle ; elles ne sont pas sans rapport avec le synthétisme de Gauguin, la poétique mallarméenne (« Je dis : une fleur ! »). Nous faisons ici l'hypothèse que les correspondances et les écrits via-tiques ont joué un rôle, jusqu'à présent méconnu, dans la réévaluation des modalités de la vision qui ont transformé les données essentielles de la peinture européenne après les années 1870. « Jamais description, jamais peinture ne pourra approcher de cet éclat, de cette lumière, de cette vivacité de nuances²⁹ » : même la mémoire visuelle, selon Fromen-

²⁵ Segalen, V., *Lettres de Chine, op. cit.* (de « Tcheng-tou-fou » [Chengdu], 7 décembre 1909).

²⁶ Voir *infra*, Jakobi, M., « L'orientalisme au pied de la lettre : Jean Dubuffet au Sahara » (d'El Goléa, lettre à Jean Paulhan du 12 février 1948).

²⁷ Cité par Brogniez, L., *infra*.

²⁸ Cité par Peltre, C., *Dictionnaire culturel de l'orientalisme*, Paris, Hazan, 2011, p. 113.

²⁹ Fromentin, E., *Sahara et Sahel* (1874), édition anastatique de l'édition de 1887, cité *infra* par Depelchin.

tin, est prise en défaut. D'autres sont moins réticents devant les *effets de réel* de l'écriture, faisant fi des moyens physiologiques ou mémoriels, puisque les mots, à eux seuls, ont un pouvoir évocateur. Christine Peltre a justement rappelé comment Émile Verhaeren parlait de Monticelli – ou plutôt de sa peinture : « Son bonheur ? c'était jouer avec les verts, les rouges, les bleus, les ocres et les violets, comme les joailliers jouent avec les pierres³⁰. » Écrire que là où on voyage rien n'est pareil, que tout est plus coloré, plus brillant, plus extraordinaire encore, ne revient-il pas à donner aux qualités de la nature, cette nature pour laquelle on est parti, beaucoup plus de *réalité* que les motifs eux-mêmes ?

Les écrits viatiques nous en apprennent beaucoup sur la remise en question du motif et du modèle au cours du XIX^e siècle. Si la peinture est impraticable dans la plupart des cas³¹, faute d'atelier fixe et organisé, si les conditions météorologiques extrêmes rendent imprudente une simple expédition pour dessiner, s'il s'y ajoute que les modèles sont introuvables ou difficiles à convaincre en pays musulman, le travail sur le motif et d'après la figure, base de l'enseignement académique avec la copie des anciens, devient mission quasi impossible. Le modèle s'avère en effet l'un des problèmes sérieux rencontrés au cours du voyage en Orient ; de cette difficulté plusieurs correspondances ou récits après-coup rendent compte. Ultime naïveté du peintre-voyageur européen : croire que les musulmans dont il parcourt les villes et les nomades auprès desquels il campe dans les oasis, se laisseront volontiers « croquer », alors qu'ils refusent en majorité de poser et que le dessin est interdit³². Des cas contraires surgissent évidemment (il faudrait en analyser les conditions de façon systématique) ; ainsi, c'est « un jeune Persan », à Constantinople en 1856, qui demande lui-même au peintre anversoïse Jean-Baptiste Huysmans de faire son portrait³³ ; ce même artiste, décidément plein de charisme, serait aussi parvenu à faire poser des femmes « turques, juives et arabes », malgré l'interdiction³⁴. Huysmans trouve là un grand bénéfice, puisqu'il augmente sa collection de

³⁰ Peltre, C., *Dictionnaire culturel de l'orientalisme*, op. cit., p. 80.

³¹ *Ibid.*, p. 63.

³² Voir le témoignage de Frédéric Goupil Fesquet dans son *Voyage d'Horace Vernet en Orient* (Paris, 1843), cité par Peltre, C., *L'Atelier du voyage*, op. cit., p. 37.

³³ Voir *infra*, Dupont, C. A., « Les voyages de Jean-Baptiste Huysmans (1856 et 1862) ».

³⁴ C'est ce que pensait sincèrement l'artiste, et avec lui, des historiens, des écrivains. La question très complexe de l'interdit de la représentation de la figure humaine en pays musulman est l'objet de nombreux débats et donne lieu à beaucoup d'idées fausses qui perdurent depuis le XIX^e siècle. Consulter Clévenot, D., *Une esthétique du voile. Essai sur l'art arabo-islamique*, Paris, L'Harmattan, 1994, et le site <http://classes.bnf.fr/portrait/artportr/histoire/index.htm>. Merci à Nagham Hodaifa qui m'a signalé ces références.

« types », esquissés au crayon, au fusain ou à l'aquarelle, cette dernière méthode jugée apte à noter les couleurs, une attitude, une ambiance. Comme l'embauche d'un modèle, compris à l'occidentale, demeure néanmoins impossible dans la plupart des cas, on peut supposer que la nécessité *d'esquisser en écrivant* visages, gestes, comportements, n'a fait qu'accentuer le caractère « ethnographique » des écrits des artistes en voyage³⁵.

L'occupation par les Européens de régions appréciées par les artistes comme la Tunisie, le Maroc, l'Algérie et la Turquie, les débuts de l'aménagement de communications « modernes »³⁶, l'installation de consulats et d'hôtels plus nombreux, ont évidemment changé la donne. Dès le début du ^{xx}e siècle, avant 1914, une approche relativement « confortable » du désert et des villes du pourtour méditerranéen était envisageable. Mais ce n'était pas pour rendre plus tranquille le fait de peindre. Les objectifs changent. Le « rendu » vériste est réservé à un exotisme dit « de pacotille ». Sur place, libérés des contraintes, quelques-uns travaillent à inventer une peinture dont l'altérité se trouve dans sa nouveauté même, qui deviendra le modernisme : les jeux de monochromie des peintures sensuelles d'Henri Matisse au Maroc, l'architecture transparente des gouaches de Paul Klee en Tunisie.

L'écriture en voyage : entre mémoire et invention

Au cours du périple oriental au ^{xix}e siècle, il arrive un moment où, tout à coup, l'écrivain, le peintre, le peintre-écrivain voit s'élever devant lui des *restes* de bâtiment ou de sculpture, événement d'autant plus appréciable que les fouilles systématiques ne sont pas encore répandues³⁷. Imprégné de connaissances littéraires et visuelles, en provenance des Beaux-Arts, sur une Antiquité gréco-romaine, ptolémaïque, ou autre, le peintre, même s'il n'est pas un « connaisseur », se retrouve au moins dans la situation d'un antiquaire heureux. Beaucoup racontent comment ce genre de découverte arrive à l'improvisiste ; tantôt, c'est

³⁵ Ainsi, Christine Peltre a montré que l'image des aveugles et les mendiants d'une Athènes misérable envahit les tableaux d'orient surtout après 1850 (*Retour en Arcadie. Le voyage des artistes français en Grèce au ^{xix}e siècle*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 223).

³⁶ Un exemple de concession industrielle aux Européens : le premier tronçon du chemin de fer de Bagdad, en Anatolie, que des ingénieurs allemands obtinrent en 1888.

³⁷ Sur l'enfouissement prolongé des ruines en Grèce et le début des fouilles sur ce territoire, je renvoie à Christine Peltre (*Retour en Arcadie, op. cit.*, et *Dictionnaire culturel...*, *op. cit.*) et aux publications de Roland Étienne. Pour les siècles antérieurs et un point de vue européen, voir Schnapp, A., *La Conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, Paris, Éditions Carré, 1993, rééd. Le Livre de poche, coll. « Références – Art », 1998.