



LAURENCE BROGNIEZ (DIR.)

ÉCRITS VOYAGEURS

LES ARTISTES ET L'AILLEURS



P.I.E. Peter Lang

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 Bazoche, 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 ». Fantasmagorie ou réalité, des milliers de kilomètres de territoires d'une exceptionnelle diversité semblaient prêts à s'ouvrir aux périple, 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'engranger 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 broser 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 Morin* », « 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 vatiques 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 anversois 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'improviste ; 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.

l'aspect insolite qui l'emporte, tantôt, au contraire, la surprise est mêlée d'un sentiment de « déjà vu » ou de déjà connu. L'image d'un passé plus ou moins bien identifié intervient brusquement. On imagine, dans l'idéal, la place du spectateur de ces restes antiques : c'est celle du déchiffreur poussinesque d'*ET IN ARCADIA EGO*. L'alternative entre l'instant vécu du voyage et les réminiscences de temps très anciens est comme une *épreuve de mémoire* que quelques artistes restituent à leur manière, dans leurs chroniques, journaux et correspondances.

Il est plaisant de rendre le passé tangible, par des artifices rhétoriques assez faciles. Coriolis parle de suivre « la côte de Troie³⁸ », comme dans la peau d'un nouvel Homère, d'un Virgile, d'un Strabon, au lieu d'indiquer son itinéraire avec des expressions contemporaines propres aux pays longés en bateau. Rien que le nom de Troie projette le lecteur dans un passé antique familier³⁹ ; Coriolis et ceux qu'il représente peuvent être assurés de l'intérêt, et de la frustration peut-être, que leurs écrits vont provoquer chez un interlocuteur qui reste dépendant des livres et des gravures. En Espagne, l'Alhambra suscite nombre de descriptions. Théophile Gautier, d'un côté, fait une moue de déception (« L'Alhambra [...] n'a pas le moins du monde l'aspect que lui prête l'imagination⁴⁰ ») et, de l'autre, se lance dans la rêverie d'un homme cultivé, enthousiasmé par les galeries du palais, la nuit : « Je ne suis pas sûr de n'avoir pas vu les Abencérages se promener le long des galeries au clair de lune portant leur tête sous les bras [...] »⁴¹. Le lecteur va-t-il retrouver là un conte de son enfance ? Est-il censé connaître l'histoire « pittoresque » des Maures racontée dans les *Tales of the Alhambra* de Washington Irving (1832) ? Pensera-t-il au roman de Chateaubriand, *Les Aventures du dernier Abencérage* (1826) ? La culture se mélange au rêve... Expérience d'une vie « métempsychique⁴² » pour les uns, cause d'hallucinations pour les autres, partir sur les traces du passé n'est pas une expérience facile du point de vue de la temporalité. « Que

³⁸ Cité dans Brogniez, *infra*.

³⁹ À la publication de *Manette Salomon* (1867), les fouilles du docteur Schliemann pour trouver le « vrai » site de la guerre de Troie n'avaient pas encore commencé, mais c'était à quelques années près (1871-1873). À la date où les auteurs font rentrer Coriolis à Paris, 1850, on en était donc encore loin. Le récit troyen n'était pas remis en cause.

⁴⁰ Gautier, T., *Le Voyage d'Andalousie, I, Grenade* (voyage de 1840), cité par Depelchin, *infra*.

⁴¹ *Ibid.*, cité *infra*.

⁴² « [...] l'Arabie, une région si familière à mon esprit qu'à première vue elle semblait être une réminiscence de quelque vie métempsychique antérieure dans un lointain Passé. » Burton, R. F., Avant-propos à *The Book of the Thousand Nights and a Night*, 1885, cité dans la traduction française de Depelchin, *infra*.

m'importent Agamemnon et son empire !⁴³ » Tous les artistes en voyage n'ont pas tranché aussi radicalement que Lamartine à Argos.

À ces réminiscences lettrées ou fantaisistes, s'oppose la nécessité de lire, de parler, d'écrire, la langue contemporaine des pays traversés. Montaigne est demeuré l'exemple singulier d'un écrivain rédigeant en italien, un italien sans doute un peu extravagant, les impressions de son voyage au-delà de la frontière de son pays natal⁴⁴. Quant aux peintres-voyageurs qui nous occupent, leurs objectifs et leurs compétences linguistiques hors d'Europe sont variables au plus haut point, et divergent parfois de façon radicale.

Il n'est presque pas une page de la *Relation du voyage en Orient d'Horace Vernet* par Frédéric Goupil Fesquet publiée en 1843 à Paris et 1844 à Bruxelles et Leipzig⁴⁵, qui ne contienne les éléments d'un dictionnaire virtuel d'une langue arabe, que l'auteur juge mâtinée d'italien, et par là-même, compréhensible de temps à autre sans instruction particulière. À l'instar des chroniqueurs des magazines illustrés, en vogue auprès de tous les publics en Europe, qui ont contribué à diffuser les connaissances « exotiques » les plus récentes, Goupil Fesquet, lui, « ni savant ni écrivain habile » mais « humble artiste parti joyeux, armé de ses crayons et de son daguerréotype⁴⁶ », note avec une précision forcée tous les mots, toutes les locutions, toutes les tournures qu'il entend. Après l'appareillage à Marseille en 1839, dès la deuxième escale, dans l'île de Malte occupée par les soldats anglais, les descriptions circonstanciées commencent, contenant des termes locaux typographiés en italique. Les costumes des Maltaises suscitent une attention de couturier : *kmiss, i-deil, gilek, ghesuira, sidria...* et – petite touche à peine érotique – sur la tête, « un mouchoir qui descend autour du cou et couvre le sein⁴⁷ ». Pendant la traversée, « [n]os jeunes officiers d'état-major, raconte-t-il, étudient l'arabe sur le pont⁴⁸ ». Suit une description haute en couleurs de l'apprentissage réciproque entre les passagers, certains plus informés que d'autres. Mais pour Goupil Fesquet, porteparole de ses compatriotes déjà installés dans une sorte d'acculturation

⁴³ Cité par Peltre, C., *Retour en Arcadie, op. cit.*, p. 234 (*Voyage d'Orient*, en 1836 dans *L'Artiste*).

⁴⁴ Il s'agit de la partie « italienne » du *Journal de voyage* découvert en 1770. Philippe Sollers en a donné une interprétation dans « Un voyageur secret », *Le Monde*, 11 septembre 1992.

⁴⁵ *Voyage d'Horace Vernet en Orient rédigé par M. Goupil Fesquet*, Paris, Challamel éditeur [1843] ; Bruxelles-Leipzig, C. Muquardt, 1844 (exemplaire numérisé de l'Université d'Ottawa).

⁴⁶ Cité dans l'édition de Bruxelles-Leipzig, t. I, p. 5.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 15.

de l'Égypte par l'école en particulier, la connaissance de l'arabe est un moyen d'implanter plus efficacement le français.

En 1958, Yves Klein, artiste révolutionnaire, grand lecteur, « écrivain » prolifique et créateur de livres d'artiste, se voit refuser au dernier moment la réalisation d'une proposition évidemment déconcertante : éclairer en bleu (sa couleur emblématique) l'obélisque de Louxor qui occupe le centre de la place de la Concorde à Paris depuis 1836⁴⁹. Ne serait-ce que par ce projet, Klein attirait l'attention sur un monument qui, parmi ceux de Paris, depuis l'érection de la tour Eiffel, avait perdu la visibilité qu'il méritait. Et, même si tel n'était pas le but avoué de l'artiste, cet hommage nous renvoie, d'une part, à la question du déchiffrement d'une langue cryptée par ignorance de ses codes, et d'autre part, au déplacement territorial d'un monument sculpté ou gravé. Si l'on en juge par les photographies de l'éclairage coloré qui eut finalement lieu en 1983, bien après la mort de l'artiste, les figures et les signes taillés dans le monolithe venu de Thèbes ne perdaient rien de leur visibilité, gagnant même une nouvelle forme d'altérité à être comme suspendus dans le vide⁵⁰. Ce petit détour par l'art d'après 1950 ne doit pas nous éloigner, au contraire, de notre propos. Car si le déchiffrement d'inscriptions latines et grecques était un fait courant lors de voyages où les peintres avaient leur place aux siècles précédents, le déchiffrement d'autres systèmes d'écritures, dans les pays du Levant en particulier, demeura longtemps un enjeu tant politique que scientifique.

Toutes les expéditions archéologiques, en Égypte et ailleurs, rapportaient leur lot d'inscriptions, relevées souvent, comme on l'a signalé plus haut, par le moyen de l'estampage et dessinées avec plus ou moins d'exactitude, daguerréotypées dès le début du XIX^e siècle puis photographiées ; on utilisa aussi le moulage, excellent substitut. Il s'y ajouta le problème des moyens de transport des monuments originaux : question d'ingénierie... et d'éthique scientifique. Pour être envoyé en France sans être découpé, l'obélisque qui faisait partie du décor monumental du temple de Louxor, avait été descendu de sa base ou « dé » d'origine, comme l'avait recommandé Jean-François Champollion lui-même, qui préconisait d'envoyer aussi tous les soubassements à Paris⁵¹. Yves

⁴⁹ Don du général et vice-roi d'Égypte Méhémet Ali (Muhammad-'Ali) à Louis-Philippe (la statue équestre de Louis XV avait été retirée pendant la Révolution française). Ce même vice-roi avait ordonné en 1811 l'exécution des chefs mamelouks dans la ville du Caire, scène de massacre que les peintres orientalistes se plurent à commémorer à plusieurs reprises.

⁵⁰ Photographie dans Charlet, N., *Yves Klein*, préface de Pierre Restany, Paris, Adam Biro, 2000, p. 89.

⁵¹ Voir *L'Obélisque de Louqsor, transporté à Paris. Notice historique, descriptive et archéologique sur ce monument*, par M. Champollion-Figeac, avec la figure de

Klein, par son initiative inattendue (il avait prévu de laisser dans l'obscurité le socle parisien du monument), nous renvoie à Champollion (l'incongruité du rapprochement n'est pas un obstacle)⁵², et Champollion nous renvoie aux suites de cette expédition d'Égypte par laquelle commencent le périple oriental et ses récits. Exemplaire dans sa passion des écritures et des langues, le jeune érudit a étudié le grec, le latin, l'hébreu, le copte, un peu d'arabe, de syriaque et de chaldéen. Il parvient à déchiffrer le texte en trois écritures gravé sur le fragment d'une stèle de Rosette. À force d'essais et d'erreurs, et grâce aux daguerréotypes, dessins, pierres, papyrus, estampages que lui procurent les voyageurs, il donne une analyse convaincante de la syntaxe, de la grammaire et du lexique des *hiéroglyphes* : ces dessins gravés s'imposent désormais comme une langue structurée et ouvrent à une Antiquité jusque-là interprétée selon des modes de transmission légendaires. On sait que ce découvreur ne put aller sur place, avec une mission scientifique franco-toscane, qu'après avoir conclu l'essentiel de ses analyses ; il releva encore, *in situ*, de très nombreux monuments que décrit la correspondance de l'expédition⁵³.

L'écriture antique, quand elle s'impose au regard sous la forme d'une inscription monumentale, quand elle marque le temps historique *via* des supports couverts de signes mais *illisibles* aux occidentaux sans une érudition linguistique, oppose aux récits déjà là, déjà connus, une altérité contraignante – et fascinante. Lire, déchiffrer, communiquer : il est peu de peintres-voyageurs qui aient eu la compétence pour le faire. Pourtant le déchiffrement constitue bien un *horizon d'attente* sans lequel les notions mêmes de signe et d'altérité disparaîtraient. « Il y en a de dansants, il y en a de stables, il y en a de vertigineux, où la fougue de tout un art inconnu à l'Europe, tourbillonne⁵⁴ », écrivait Segalen des

l'obélisque et l'interprétation de ses inscriptions hiéroglyphiques, d'après les dessins et les notes manuscrites de Champollion le jeune, Paris, Firmin-Didot, 1833.

⁵² Quelques rappels sont nécessaires à propos de la biographie d'Yves Klein (dont une arrière-grand-mère était javanaise) : il aurait voulu entrer dans la Marine marchande pour voyager, séjourna dans plusieurs pays d'Europe (il écrit ses premières lettres d'Angleterre en anglais), suivit l'enseignement de japonais à l'École nationale des langues orientales à Paris en 1951-1952 avant de partir par bateau au Japon (il enseigna à l'Institut franco-japonais de Tokyo), pour pratiquer le judo, après plusieurs escales « orientales ». Au moins la brièveté de leur vie et leur activité incessante sont-elles un point commun entre al-Saghir, devenu « figure du père dans l'égyptologie internationale » (Ginette Lacaze) et Yves le Monochrome, créateur de l'International Klein Blue.

⁵³ *Les Lettres écrites d'Égypte et de Nubie en 1828 et 1829*. Voir les notices de Ginette Lacaze sur Jean-François Champollion et sur son frère Jacques-Joseph Champollion-Figeac in Pouillon, F. (dir.), *Dictionnaire des orientalistes*, *op. cit.*, p. 192-195.

⁵⁴ Segalen, V., *Lettres de Chine*, *op. cit.*, p. 166. Nous soulignons.

caractères chinois gravés sur le « peuple de stèles » qui l'émeuvent au pied du *Houa-chan*.

C'est bien de signes et d'iconogrammes qu'il s'agit avec Jean Dubuffet et Christian Dotremont, écrivains, voyageurs et peintres dans les années de l'après deuxième guerre mondiale. L'un et l'autre pratiquent une sorte de *passage à l'acte d'écriture* lors d'un voyage et dans la continuité de celui-ci. À l'origine dépaysant, pour chacun d'eux, le voyage devint assez vite familier puisqu'il eut lieu plusieurs fois, trois fois dans le cas de Dubuffet en Algérie en 1947-1948, plus de dix dans le cas de Dotremont, en Laponie, entre 1956 et 1978. L'attrance d'étendues qui défient la description, la difficulté d'acclimatation et tout à la fois le plaisir à la différence, à l'altérité, auraient-ils engagé ces deux artistes-écrivains à franchir un cap dans l'usage des signes ?

Dubuffet agit d'abord comme d'autres avant lui : il apprend et note les rudiments de la langue locale pour tenter de parler avec la population du désert qui l'entoure ; il prendra aussi, à Paris, des cours d'écriture arabe avec un jeune « lettré » ; lors de son passage dans l'oasis de Tamanrasset, fasciné par les Touaregs, il s'exerce au tfinargh⁵⁵, un alphabet dont il remarque surtout l'absence de voyelles et l'indétermination des signes⁵⁶. À son retour définitif en France, Dubuffet tire parti de ces expériences langagières pour se mettre à écrire un français plus ou moins phonétique – pied de nez à *l'orthographe* –, « dont m'avait donné l'idée, précise-t-il, les notations que je faisais des mots parlés avant de m'initier à l'écriture arabe⁵⁷ ». De ses « inscriptions » dont il apprécie le caractère « sibyllin et incantatoire »⁵⁸, il fera une œuvre en soi avec, en 1948, le premier de ses livres d'artiste dits « en jargon »⁵⁹. Dotremont, pour sa part, pourrait bien avoir trouvé, à force d'expériences pratiques et visuelles sur la neige du Grand Nord, la méthode des logogrammes, écriture dessinée et incompréhensible dans son apparence, mais transposable en un français très clair une fois son

⁵⁵ Qu'il écrit « tfinar » : « Voici l'alphabet des caractères tfinar. » (Lettre de Jean Dubuffet à Jean Paulhan, de Tamanrasset, le 4 janvier 1948, dans Dieudonné, J. et Jakobi, M., éd., *Jean Dubuffet-Jean Paulhan. Correspondance 1944-1968*, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2003, p. 476.)

⁵⁶ L'alphabet tfinargh avait été déchiffré par le père Charles de Foucault lors de son ultime séjour dans le Hoggar. Ses travaux de linguistique touarègue furent publiés après son assassinat à Tamanrasset en 1916. (Par exemple, *Notes pour servir à un essai de grammaire touarègue*, Alger, éd. R. Basset, 1918-1920). L'alphabet tfinargh continue d'être employé, enseigné, et codifié pour être utilisé sur le web.

⁵⁷ Dubuffet, J., *Biographie au pas de course*, Paris, Gallimard, 2001, p. 57.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Ce sera *Ler dla campane. Infra*, Jakobi, M., « L'orientalisme au pied de la lettre : Jean Dubuffet au Sahara ».

« système » déchiffré. On peut voir ici l'aboutissement d'une forme de *sténographie* (transcription très rapide, par des signes codifiés, de la parole), ce mot qu'employaient si souvent, par analogie avec son sens originel, les peintres-voyageurs du XIX^e siècle, quand ils vantaient la vitesse de l'aquarelle pour noter les motifs. Marie Godet montre avec brio cette utilisation du voyage, qui permet de perdre/prendre du temps et d'occuper l'espace pour faire ce qu'on n'avait pas encore osé faire⁶⁰. Le livre d'Yves Klein réalisé lors d'un séjour espagnol, *Yves Peintures* (1954), dont les pages de la « préface », préliminaire aux reproductions de peintures monochromes, ne contiennent rien que des paragraphes de lignes noires, participe aussi de cette enquête polymorphe sur le langage écrit, le langage oral, et leurs effigies, propre à nombre d'artistes de l'après-guerre.

Voici que s'éloigne la période des expériences modernes puis modernistes du voyage des peintres depuis le début du XIX^e siècle. Au final, leurs écrits – écrits d'artistes et écrits *artistes* – composent un atlas moins hétérogène qu'on n'aurait pu le penser. Vision et langage en constituent les deux polarités essentielles. Déplacement, immersion, appropriation ou rejet : les écrits-voyageurs transmettent des expériences essentielles, de la séduction au détachement de « l'ailleurs ». Gageons qu'il se trouvera toujours quelque malin Vendredi pour ramasser sur le sable une bouteille de tablettes invisibles déposée par la mer.

⁶⁰ *Infra*, Godet, M., « Les carnets de Christian Dotremont, journal d'un voyageur immobile ».