

Souhila Ramdane, University of Sétif 2, Algéria

DOI:10.17951/lsmll.2021.45.4.49-58

L'Altérité à l'épreuve de l'interartialité dans *Une Année dans le Sahel* d'Eugène Fromentin

Otherness Put to the Test of Interartiality
in *Une Année dans le Sahel* by Eugène Fromentin

RÉSUMÉ

Une Année dans le Sahel d'Eugène Fromentin est un récit de voyage où la représentation de l'Altérité se fonde sur un complexe d'images artistiques. L'Autre est représentée dans une série de quatre portraits qui constituent une matière intéressante à l'étude. Pour ce faire, nous convoquons les concepts de l'Imagologie et de l'Interartialité afin de répondre à ces deux questions : comment l'Autre est représentée par Eugène Fromentin ? et quels sont les enjeux sociohistoriques de cette représentation ?

Mots clés : Fromentin, l'Autre, interartialité, fatale, ethnotype

ABSTRACT

A Year in the Sahel by Eugène Fromentin is a travelogue in which the representation of Otherness is based on a number of complex artistic images whose genesis is the Western imagination of women and the Orient in the nineteenth century. The Other is represented in a series of four portraits which constitute an interesting subject for study. To do this, we call on the concepts of Imagology and Interartiality in order to answer the following two questions: how the Other is represented by Eugène Fromentin? and what are the socio-historical issues of this representation? Keywords: Fromentin, the Other, interartiality, fatal, ethnotype

Le propos de notre article consiste en l'étude de la représentation de l'Altérité dans le récit de voyage d'Eugène Fromentin *Une Année dans le Sahel*, principalement, dans une perspective interartialité. En effet, tout l'intérêt porté à ce récit se cristallise en l'image de cet Autre qui se constitue, d'une part, comme le pivot de la narration, d'autre part, qui se donne à lire dans un rapport dialogique constant à la première représentation picturale de l'Orient au féminin, à savoir *Femmes d'Alger dans leur appartement* d'Eugène Delacroix. L'Autre est Haoûa, la femme algérienne que le narrateur rencontre et décrit dans une série de séquences descriptives et narratives qui la placent au croisé de l'ethnotype orientaliste de la femme et la

Souhila Ramdane, Département de Langue et de Littérature françaises, Université M. L. Debaghine, Sétif 2, El Hidab, 19000, souhila.ramdane@yahoo.fr, <https://orcid.org/0000-0001-7881-1047>

figure mythique de la femme fatale. De ce fait, traiter cette représentation revient à traiter, non seulement, la vision du narrateur de l'Orient, mais plus encore, par ricochet l'image occidentale de la femme au XIX^e siècle. Laquelle image est travaillée par tous les arts. Notre approche de l'Altérité dans ledit récit s'articule autour de ces deux questions : comment l'Autre est représentée par Eugène Fromentin ? et quels sont les enjeux sociohistoriques de cette représentation ?

Pour répondre à ces questions nous nous sommes fixés pour objectif de déterminer les modalités scripturaires qui sous-tendent cette représentation ainsi que sa signification dans son rapport au contexte de parution du récit. Nous fondons dès lors notre lecture, premièrement, sur les principes d'analyse de l'une des disciplines de la littérature comparée qui traite de la représentation de l'Autre. Il s'agit de l'imagologie dont les notions, entre autres, du Même et de l'Autre nous permettent, de prime à bord, de déterminer les deux pôles de la représentation. Deuxièmement, nous recourons aux concepts modernes de l'interartialité élaborés par Walter Moser (2007). Ces derniers, nous permettent de définir le discours sur l'Autre, dans le récit qui nous intéresse, comme espace « hyperesthétique » capable de convoquer et d'absorber d'autres discours de nature certes différente mais dont la finalité est la même : traduire l'imaginaire collectif d'une société donnée à un moment donné. L'article comporte deux sections. La première sera consacrée à l'étude de la série de portraits dans lesquels l'Altérité est représentée. Seront mis au jour ainsi les procédés esthétiques de la conversion de la peinture en texte. La deuxième, quant à elle, est réservée à la lecture du sens et des enjeux sociohistoriques que l'image de l'Autre engage.

1. L'ethnotypisation de l'Autre : l'Arabe de la peinture au texte

Dans le récit *Une Année dans le Sahel* (Fromentin, 1991)¹, le personnage de la femme colonisée, l'Autre, offre au narrateur- voyageur, le Même, la première perception du pays. Observée dans les rues d'Alger, cette femme rend compte de la diversité des races qui peuplent l'Algérie du dix-neuvième siècle que le Même/le narrateur-voyageur appréhende par le procédé imagologique de l'ethnotypisation, défini par Paul Siblot (1991, p. 82) comme « une opération conceptuelle à travers laquelle le réel que constitue l'existence de groupes humains différenciables par leurs traits physiques, leurs comportements [...] est réinterprété dans le sens d'une hiérarchisation des races ». En effet, le Même/le narrateur identifie les races du pays qu'il découvre aux « Arabes », aux « Juifs » et aux « Nègres » (p. 54). Toutefois, il ne manifeste pas le même intérêt à ces races. C'est celle des « Arabes » qui attise sa curiosité parce que leurs femmes ne se déplacent dans la rue « que voilées » (p. 54), contrairement au « Juives »

¹ Dans la suite de l'article, pour les citations puisées du texte de Fromentin nous indiquons seulement le numéro de page.

qu'« on voit partout » (p. 54) et les « Négresses » dont l'opulence de leurs formes s'affiche au grand jour, « elles ont beaucoup de gorge, le buste long, les reins énormes » (p. 55). Le fait d'être dissimulée, d'être présente et absente à la fois, l'Autre/ la femme arabe devient un objet de fantasme, elle est de « ces gynécées qui font rêver » (p. 54) déclare le Même/le narrateur. Si ce dernier la qualifie de la sorte c'est parce que son imaginaire est largement nourri par l'image des Algériennes/Arabes que le peintre français Eugène Delacroix, contemporain d'Eugène Fromentin, donne à avoir dans le tableau *Femmes d'Alger dans leur appartement* et qu'il considère en tant que « chef-d'œuvre » (p. 190) en matière de représentation de l'Orient. En effet, dès sa première visite à l'Autre/ la femme arabe dans l'espace de son intimité « l'appartement », le narrateur s'engage dans une sorte de description comparative de l'espace diégétique et de l'espace peint de la référence picturale convoquée. Le narrateur écrit dans la lettre du 26 février 1852, au soir : « Dans deux heures j'irai voir si l'appartement d'Haoûa ressemble à l'admirable tableau de Delacroix : Les Femmes d'Alger » (p. 134). La femme arabe nommée Haoûa constitue la première femme de cette catégorie de l'Autre que le narrateur rencontre et l'intérêt qu'il manifeste à son appartement est dicté donc par l'admiration vouée au tableau de Delacroix. Une fois en son intérieur, il affirme que les deux espaces se ressemblent mais ne sont point identiques « Oui, mon ami, c'est tout semblable. C'est aussi charmant, ce n'est pas plus beau. Dans la nature, la vie est multiple [...]. Dans le tableau, le caractère est définitif, [...] la scène fixée pour toujours est absolue » (p. 134).

Le réalisme de l'espace diégétique est générateur de la différence, aussi infime soit elle, entre ce dernier et celui pictural : le premier est caractérisé par la « vie » donc le mouvement ce qui rend la transformation de la scène diégétique inéluctable. Cependant, le deuxième échappe à la durée dans la mesure où « la scène [est] fixée pour toujours » sous le pinceau du peintre. Cette description du tableau de Delacroix intègre ainsi la diégèse sous forme de séquence événementielle participant au déroulement de l'histoire. Elle œuvre, de ce fait, à établir un rapport interartiel particulier, que nous identifions sous forme d'*ekphrasis narrativo-diégétique* qui ne tend pas seulement à produire une connaissance de la scène picturale mais elle participe à l'intégrer dans le récit sous forme d'« unité narrative fonctionnelle ». Il s'agit du caractère, *transpoétique* de l'*ekphrasis* que Claude Lévy (2008, p. 260), considère comme une figure majeure de la médiation entre la littérature et les autres arts. Il dit que « cette figure nous permettra d'étudier un mode de la représentation littéraire qui passe les frontières entre les arts ». En effet, de par cette *ekphrasis*, les frontières entre la peinture et le texte qui la convoque se trouvent complètement brouillées puisqu'elle se prolonge aux personnages et au décor qui les entoure en les assimilant à ceux du tableau de Delacroix. La description combinée de ces derniers s'ouvre sur le personnage de la servante, lors de la première visite du narrateur à l'Autre/

Haoûa, « Arrivée devant la chambre de sa maîtresse, la noire servante tourna la tête à demi de mon côté, et fit exactement le geste que tu [son ami] peux voir dans le tableau de Delacroix, pour écarter le rideau de mousseline à fleurs » (p. 135). En sollicitant son ami à « voir » dans « le geste » du personnage romanesque celui de la servante du tableau de Delacroix, le narrateur décrit en même temps les attitudes des deux personnages, diégétique et pictural, qui sont similaires dans les moindres détails. Cette similarité est surdéterminée par l'emploi de l'adverbe « exactement ». Haoûa, l'occupante de l'appartement, quant à elle, est décrite minutieusement à travers une série de portraits qui renforcent le rapport interartiel du texte à la peinture sous plusieurs formes. La première de ces descriptions met en relief le corps de l'Autre sans le voile. L'image de cette Autre fantasmée n'est pas associée directement aux figures féminines de la toile de Delacroix mais le caractère pictural de ses portraits littéraires est sans équivoque. Le premier de cette série participe à créer un tableau en tant qu'effet de lecture puisque la scène perçue par le narrateur découvrant l'intérieur de l'appartement est « fixée » sous son regard : aucun mouvement du personnage n'est indiqué. En fait, le narrateur décrit un personnage immobile dont la position est « couchée de côté sur un long divan » (p. 135) au milieu d'un décor constitué « d'une quantité de petits coussins » et d'un « narghilé » (p. 135). La position de Haoûa ainsi que le décor dans lequel elle est décrite participent à l'inscrire dans le *stéréotype des femmes orientales* des œuvres orientalistes, picturales et littéraires, qui selon Thornton (1994, p. 28), évoquent sa oisiveté et le faste de sa parure, « Elles passent [...] leur vie allongées sur un divan moelleux, parées d'or et de pierres précieuses, tandis que les eunuques et les esclaves se tiennent devant elles épiant le moindre signe et impatients de leur épargner le moindre mouvement ». Effet, Haoûa est caractérisée dans ce premier portrait par « des doigts chargés de bagues » et un costume brodé de fils d'or, « composé de trois couleurs [...] où le rouge ardent écrasait tout » (p. 136). Placée au croisement du narratif et du descriptif, cette représentation orientaliste de Haoûa a un caractère visuel qui tient au procédé de cadrage qui sous-tend le point de vue du narrateur, en « contre-plongée », ce dernier se trouvant assis « à ses pieds... de manière à la bien voir » (p. 136). Ledit procédé organise le mouvement de la description du bas vers le haut et du haut vers le bas. Par conséquent, il en résulte une mise en avant de la magnificence du personnage décrit et un effet de hauteur, renforcé par l'action de Haoûa de jeter l'un des « chapelets de fleurs qui ornent son cou » au narrateur : « 'Prends-le', me dit Haoûa en me le jetant comme elle aurait fait d'une chaîne » (p. 137). Haoûa est, de ce fait, comme grandie par cette perception en contre-plongée. Elle est, pour ainsi dire, érigée en « géante » puisqu'elle fait peser de tout son « poids » – suggéré par le verbe « écraser » – sur le narrateur. De cette représentation, son image correspondrait par conséquent à celle de l'une des figures du mythe de *la femme fatale* qui est « naît, précise Mireille Dottin-Orsini (1993, p. 41), durant le romantisme », la *femme-géante*.

Elle manifeste par sa taille, explique ce chercheur « la puissance d'un destin, et ce qu'elle représente, [...] c'est moins la guerre des sexes que le lendemain de la bataille. Elle surgit des impressions d'optique ». N'est-il pas le cas de Haoûa ? Cette exploitation de l'une des variantes de ce mythe se prolonge au deuxième portrait de l'Autre où l'accent est mis sur la fatalité de la destinée de Haoûa : c'est une femme sans enfant, veuve d'un premier mari et divorcée d'un second. Le deuxième portrait s'ouvre sur sa solitude :

Haoûa habite seule, [...]. A quelque moment que soit de la journée, nous la retrouvons là, dans un angle obscur de sa chambre, assise ou couchée sur son divan, ..., couverte de guirlandes fleuries comme une madone, les bras aussi froids que le marbre, l'œil admirable et vague, inerte [...] elle vit, si cela peut s'appeler vivre (p. 149).

Dans ce deuxième portrait de Haoûa, le rapport interartiel entre la peinture et le texte se définit de par la mise en œuvre de deux procédés inhérents au domaine des arts plastiques. Il s'agit de la « mise en espace » qui consiste, selon Henri Mitterand (1987, p. 107), en la mise en corrélation entre le personnage pictural et son espace. Et du procédé de l'éclairage qui se détermine, selon Martine Joly, en le jeu sur la luminosité d'un lieu représenté dans un tableau ou dans un document à caractère photographique ou cinématographique. L'association de ces deux procédés apparaît au niveau du texte sous forme d'énoncé nominal *angle obscur* qui désigne à la fois l'emplacement de Haoûa dans sa chambre et la luminosité de cette dernière : Haoûa est tapie dans l'ombre, dans un coin de son appartement. Cette information spatiale est « l'occasion » pour enchaîner une série de comparaison et de métaphore qui exploitent les deux caractéristiques de Haoûa dans ce second portrait : beauté et immobilité. Suivant l'ordre d'apparition des figures d'analogie dans le discours narratif, nous relevons, d'abord, la comparaison marquée par le relateur « comme » : « couverte de guirlandes fleuries comme une madone » (p. 149). Le caractère admiratif et sacralisant de cette comparaison produit le filage *Haoûa / madone / fleur*. Lequel filage rattache cette séquence dans laquelle il s'insère à la première séquence narrative supportant le premier portrait de Haoûa puisqu'une partie de ce filage – *Haoûa / fleur* – rend compte d'une association déjà mise en mémoire par le texte de par la description, rappelons-le, de son cou orné de « chapelets de fleurs » (p. 137). Toutefois, au niveau de ce second portrait, le signifiant *fleur* prend toute son importance en tant qu'attribut de la divinité. Il sous-tend, ainsi, l'association *Haoûa / madone*. Dans la mesure où la seule matérialisation de la déesse est la statue, Haoûa est associée dès lors à cette dernière : *Haoûa / madone / statue*. Cette association est motivée par les métonymies du corps de Haoûa : « les bras aussi froids que le marbre », « l'œil admirable et vague, inerte ». Considérée en tant que telle, Haoûa est désignée, plus loin dans le texte, par des métaphores nominales qui ont pour fonction de la dépersonnaliser. Elle

est « une chose charmante », un « être inutile et délicieux », « cette existence embryonnaire, sans initiative ni conscience » (pp. 149–150). Haoûa y apparaît dès lors comme une « chose » dont le devenir est laissé au soin d'une force qui la dépasse puisqu'elle est, selon le narrateur, non seulement sans initiative mais pire encore, elle n'est pas consciente de son état : elle est réduite au stade primaire de l'existence, celui « embryonnaire ». Nous déduisons que Haoûa incarne la femme irresponsable, elle n'a aucune emprise sur son existence. Elle est, par conséquent, la *femme-enfant*, l'une des variantes du mythe de la femme fatale. Le *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui* (Brunel, 1999) explique que dans la littérature, l'« irresponsabilité [de la femme] se manifeste dans la variante femme-enfant de la femme fatale. Fatale à elle-même comme elle l'est aux hommes, elle est d'une certaine manière, victime elle aussi ». En effet, Haôua est doublement victime de sa destinée du fait qu'elle ne peut « être épouse » ni devenir « mère ». Elle est de facto doublement liée à la figure mythique puisque la femme fatale est l'envers redoutable de la femme donneuse de vie, affirme Dottin-Orsini (1993, p. 36), elle est la face négative d'un éternel féminin. La référence de Haoûa, dans le premier et le deuxième portraits, aux variantes de la femme fatale fonctionne comme une annonce de ce qui sera exploité par le troisième portrait où la fatalité de ce personnage est mise en avant à travers le caractère menaçant de son costume, désigné par le substantif « armure » (p. 151). Sa description s'oppose à la description « complaisante » de la nudité d'Aïchouna, l'amie de Haoûa, présente à la même soirée organisée à l'appartement de cette dernière. Elle portait « une simple chemisette de gaze étoilée d'argent, qui [...], ne servait qu'à moucheter de points brillants la nudité [...] de ses épaules » (p. 151). L'indication des positions respectives de ces deux personnages dans l'espace crée un premier et un second plans qui accentuent le côté pictural de la scène. L'énoncé : « Elle s'approcha du divan très bas, posa sa main brune et nerveuse sur l'épaule nue de son amie » (p. 152) laisse comprendre que Haoûa se tient debout derrière Aïchouna. La description de son costume contraste complètement avec celui de son amie puisqu'il dissimule totalement son corps. Son costume prend, dès lors, une importance déterminante dans son identification au mythe de la femme fatale. Constitué de « trois longs caftans » superposés et d'un « un fichu de drap d'or » (p. 152) le costume de Haoûa est considéré comme l'attribut des reines : le narrateur le désigne par l'énoncé « le costume impérial » (p. 152). La « rigidité » de ce dernier motive son association à une « armure », laquelle est mise en relief par la texture en « drap d'or », du troisième caftant qui rend l'« armure » « éblouissante » (p. 152). Ceci rehausse l'effet de richesse recherché de par la description minutieuse du costume. Dans la mesure où le corps n'existe que s'il est costumé, la fonction de ce costume est dès lors de présenter Haoûa en tant que *reine orientale*, voire même *une reine-guerrière*. En tant que telle, Haoûa utilise comme « arme » la séduction qui est

fondée sur son corps en mouvement : elle secoue le « mouchoir turc » imbibé d'essence et elle s'approche du divan en s'y laissant glisser par « un mouvement de lassitude » (p. 152). De par ces actions, Haoûa exerce un réel pouvoir sur le narrateur et sur son ami, pour preuve l'exclamation de ce dernier : « 'Admirable !' dit Vandell en lui faisant avec cérémonie le salut qu'on doit aux reines » (p. 152). Ainsi, dans ce portrait de Haoûa, se met au jour l'inscription de la représentation de ce personnage dans la rêverie générée par l'inconscient des artistes autour de l'Orient au dix-neuvième siècle, laquelle est largement alimentée, explique Edward Saïd (2003, p. 18) par l'image des souveraines orientales réputées pour leur beauté et leur habileté en politique. Ces souveraines sont celles de l'Orient antique auquel les artistes n'ont pas cessé de rêver. Il s'agit de la reine de Saba et de Cléopâtre qui passent, selon des récits où se croisent l'histoire et la légende, pour avoir corrompu grâce à leur charme d'honnêtes princes et rois, notamment, Salomon et Marc-Antoine. Vrai ou imaginaire, ce grand pouvoir de séduction trouve un écho dans la figure de la femme fatale qui est dominatrice par la séduction. Plus en encore, ces souveraines seraient même l'une des origines de ce mythe. Le rapport entre ces reines orientales et la femme fatale rejaillit sur la littérature, notamment sur les œuvres de Gustave Flaubert, où cette dernière « se déploie dans le cadre d'une antiquité orientale et barbare, dans un décor de palais somptueux [...] au milieu d'un luxe inouï de vêtements et de bijoux. Dès lors le thème de la femme fatale était associé à un certain exotisme », explique Jean Pierrot (1977, p. 53). La représentation de la femme fatale se confond ainsi avec celle des reines orientales puisque son espace – « palais somptueux » – est aussi le leur, tel que rêvé par les artistes. Nous dirons dès lors qu'en identifiant Haoûa aux reines orientales, le narrateur exploite l'image des figures légendaires posées au fondement du mythe de la femme fatale. Laquelle image rend compte de l'imaginaire occidental de l'Orient et de la femme.

Le quatrième portrait porte sur l'assassinat de Haoûa par celui qui était son second mari. Ce meurtre est décrit dans la dernière scène du récit comme un combat en ce qu'il se produit pendant la fantasia qui crée, selon le narrateur, « l'ardente atmosphère d'un champ de bataille » (p. 221). Hors de son appartement, Haoûa n'est plus le centre d'intérêt du narrateur. « Morte », elle est décrite avec une telle indifférence que son dernier portrait se trouve réduit à quelques lignes: ni son costume, ni sa parure et encore moins les objets qui l'entourent ne sont décrits comme il est le cas dans les trois premiers portraits. Ceci s'explique, selon Saïd (2003, p. 197), par le fait que tout artiste voyageant en Orient est à la « recherche d'une réalité exotique certes mais spécialement séduisante ». Cependant, ce dernier portrait de Haoûa se rattache aux autres en reconduisant quelques caractéristiques de son espace et son corps. En effet, le rapprochement entre les portraits de Haoûa s'établit de par la réinscription en abyme des deux premiers portraits par le quatrième. Toutefois, ce dernier s'en distingue par l'isotopie de

la mort autour de laquelle il s'articule. D'une part, le manque d'éclairage de la tente – « Un reste de bougie s'éteignait » (p. 228) – par rapport auquel Haoûa est décrite morte, réactualise le contexte du deuxième portrait où elle est décrite par rapport à un « angle obscur ». Même la mort qui est supposée dans ce deuxième portrait, rappelons l'énoncé « elle vit, si cela peut s'appeler vivre », pour signifier la destinée fatale de Haoûa, elle est convoquée dans le dernier portrait en tant qu'événement. D'autre part, réduit à des métonymies, le corps de Haoûa est décrit uniquement par rapport à quelques une de ses parties: « la tête un peu de côté », « les bras raidis », « les paupières fermées » et « toute couverte encore de ses fleurs » (p. 228). Caractérisant Haoûa dans son état de mort, ces énoncés descriptifs rappellent les deux relations *Haoûa / fleurs* et *Haoûa / statue* qui sont déjà mise en mémoire par le texte à partir du premier et du second portrait qui produisent, rappelons-les, les filages *Haoûa / fleurs* et *Haoûa / madone / statue*. Donc, pour l'un comme pour l'autre filage, uniquement l'une de leurs parties est exploitée par le quatrième portrait. Ce dernier les inscrit dans son isotopie, la mort, puisque la dimension sacrée des */ fleurs /* entant qu'attribut de la madone, dans le deuxième portrait, est détournée en faveur d'un rituel funéraire : « Haoûa était morte ... elle était ... toute couverte encore de ses fleurs blanches » (p. 228). Et la */ statue /* est investie d'une valeur négative dans la mesure où c'est de par son aspect que Haoûa est représentée morte. En fait, sans énoncés comparatifs, la « statue » se substitue subtilement au personnage de Haoûa par un détour métonymique de sa posture, de sa parure pour confirmer le drame que lui réserve son destin diégétique : sa mise à mort, exécutée par l'acte de vengeance de son second mari qui précipite, ainsi, celle perçue comme une idole, dans les deux premiers portraits, du haut de son piédestal. Dans l'optique de ce destin, l'image du substitut de Haoûa, la « femme-statue », appelée également « la femme de marbre » (Dottin-Orsini, 1993, p. 279), est dès lors amenée à se confondre à son tour avec l'image de la mort. Ainsi, nous constatons que la « femme-statue » est la métaphore, d'une part, de la femme froide, hostile et inaccessible que Haoûa incarne dans les trois premiers portraits ; d'autre part, de la mort comme le détermine l'écriture dans le quatrième portrait où « ce n'est pas la statue qui devient femme, mais c'est la femme qui devient statue, privée de fluide vital ». En fait, cette association de la femme et de la statue dans les arts du XIX^e siècle, notamment dans la littérature, constitue l'une des représentations les plus répandues de la femme qui manifeste la rêverie des artistes et des écrivains autour d'elle, explique Dottin-Orsini (1993, p. 279). La statue serait même l'un des objets de remplacement de la femme. Elle matérialise à la fois le refus, le dégoût du féminin et l'impossibilité d'y renoncer. La « femme-statue » est ainsi considérée comme « une superbe matérialisation de la peur » (Dottin-Orsini, 1993, p. 116). Par conséquent, elle constitue l'une des figures du mythe de la femme fatale. Certes, dans ce quatrième portrait, la représentation de Haoûa en tant que « femme-statue » ne manifeste aucune peur

du narrateur vis-à-vis d'elle mais il s'agit du mépris du narrateur qui se traduit en terme d'indifférence par rapport à la mort de l'Autre/ Haoûa.

2. L'Autre entre l'Orient artistique et la guerre en gestation

De la fascination à la terreur, de l'idolâtrie au mépris, l'être de l'Autre/Haoûa syncrétise tous les sentiments ambivalents que suscite, l'Orient en général, et l'Algérie, en particulier, puisque ce pays est confondu par les artistes du dix-neuvième siècle avec l'Orient des *Mille et une nuits*. Cette ambivalence trouve sa pleine expression dans l'image de la femme fatale qui est perçue comme perturbatrice au plus haut degré, estime Pavel Cazenove (2008, p. 66). Les hommes pour s'en préserver développent des mécanismes de défense qui prennent la forme de mises en scènes multiples : du meurtre sanglant à la transformation de la femme en poupée, en automate ou en statue (Cazenove, 2008, p. 66). Dès lors, nous constatons que la représentation de Haoûa dans ce quatrième portrait met en relief l'inscription de la rêverie autour de cette Autre dans l'imaginaire occidental puisqu'elle puise de celui-ci l'une des images de la femme qui a largement joué en faveur d'une certaine forme d'exotisme artistique, l'Orientalisme. Rappelons-le, la femme fatale se confond souvent à la femme orientale puisqu'elles se déploient dans le même cadre spatial, l'Orient, pour reprendre les termes de Pierrot (1977, p. 53). Cette rêverie rejaillit sur l'écriture avec l'ethnotype de l'Orientale et les variantes du mythe qui entraînent le texte dans une dynamique de retour sur soi : le texte réinscrit en abyme, dans son aval, ce qu'il a produit dans son amont. Rappelons que le quatrième portrait n'est que la réécriture des deux premiers avec le retour de l'isotopie de fatalité dont le sème de la mort est porteur. Cette redondance stylistique inclut donc une redondance sémantique qui constitue les quatre portraits de « Haoûa » sous forme d'un paradigme signifiant : la fatalité, la menace, la guerre et la mort sont les incarnations de l'Autre. Ce paradigme est sous-jacent à la représentation de l'Autre dans le récit qui se veut un espace *hyperesthétique* de par le concours des images du tableau d'Eugène Delacroix, de l'Orientale et de la femme fatale. En outre, plusieurs *procédés picturaux* président cette représentation scripturaire : ils mettent en relief la singularité de l'appartement, les positions, les traits physiques et les atours de l'Autre/Haoûa. Ces derniers participent à « conférer une réalité implicite » aux corps avec lesquels ils entretiennent un rapport de contiguïté, pour reprendre les termes de Berthelot (1997, p. 43). Cette réalité s'inscrit dans la distanciation que le Même/le narrateur opère entre lui et l'Autre en la considérant comme « objet » de curiosité. Son attitude est corolaire de l'antagonisme entre le colonisateur, les Français, et le colonisé, les Algériens, représentés comme oisifs et menaçant à la fois. A ce propos, le narrateur déclare : « Ils (les Algériens) nous détestent, ce n'est pas notre administration, plus équitable que celle des Turcs, notre justice moins vénale [...] Ce qu'ils détestent, c'est notre voisinage, c'est-à-dire nous-mêmes » (p. 49).

Conclusion

Sur cette lignée de pensées, nous sommes amenées à dire que derrière la représentation interartistique de l'Autre dans le récit d'Eugène Fromentin s'inscrit en filigranes la situation socio-politique de l'Algérie sous occupation française au XIX^e siècle. Au-delà de la représentation orientaliste de l'Algérie peuplée de femmes sensuelles et lascives se profilent la mort et la menace d'une guerre.

References

- Berthelot, F. (1997). *Le Corps du héros, pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*. Paris: Nathan.
- Brunel, P. (Ed.) (1999). *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*. Monaco: Rocher.
- Cazenove, P. (2008). Le récit plastique : le fantasme comme modèle pour l'écriture d'un film. Rennes: Université Rennes 2. Retrieved June 6, 2021, from https://tel.archivesouvertes.fr/file/index/docid/348677/filename/LE_RECIT_PLASTIQUE.pdf.
- Dottin-Orsini, M. (1993). *Cette Femme qu'ils disent fatale, textes et images de la misogynie fin-de-siècle*. Paris: Grasset & Fasquelle.
- Fromentin, E. (1991). *Une année dans le Sahel*. Paris: Flammarion.
- Joly, M. (2004). *Introduction à l'analyse de l'image*. Paris: Nathan.
- Levy, C. (2008). *La représentation de l'espace géographique dans quatre fictions postmodernistes d'Italo Calvino, Jean Echenoz, Thomas Pynchon et Christoph Ransmayr*. Limoges: Université de Limoges
- Mitterand, H. (1987). *Le Regard et le signe*. Paris: Presses universitaires de France.
- Moser, W. (2007). L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité. In M. Froger, & J. E. Müller (Eds.), *Intermédialité et socialité : histoire et géographie d'un concept*. Münster: Nodus Publikationen.
- Pierrot, J. (1977). *L'imaginaire décadent*. Paris: Presses universitaires de France.
- Saïd, E. (2003). *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. Paris: Seuil.
- Siblot, P. (1991). Représentation de la langue et production d'ethnotype. *Cahiers de praxématique*, 11.
- Thornton, L. (1994). *La Femme dans la peinture orientaliste*. Paris: ACR édition internationale.