



Le numéro 12 de la *Revue Roumaine d'Études Francophones* invite à une réflexion autour de l'hybridité et des métamorphoses qui lui sont associées, concepts qui ont refait surface ces derniers temps. Regroupés selon les deux axes traditionnels de la revue – littérature et linguistique –, les articles réunis dans ce recueil interrogent ces concepts sous différents aspects, laissant voir continuités, discontinuités, permanences, ruptures, renouveau dans leurs approches.

Si le couple conceptuel hybridité-métamorphoses traverse époques, disciplines, thématiques, approches épistémologiques, les articles recueillis rendent compte de la manière dont le questionnement autour de cette problématique complexe permet d'établir des corrélations, de proposer des constantes, de fournir des instruments d'investigation pour mieux appréhender phénomènes littéraires, manifestations culturelles et pratiques langagières.

**Cristina PETRAȘ**

ISSN 2065-8087



**HYBRIDITÉ ET MÉTAMORPHOSES**

*Revue Roumaine d'Études Francophones No. 12/2020*

*Revue Roumaine d'Études Francophones*

*No. 12/2020*

Publication annuelle de l'Association Roumaine des Départements  
Universitaires Francophones (ARDUF)

# HYBRIDITÉ ET MÉTAMORPHOSES

 JUNIMEA

# Les textes sur l'art des peintres français du XIX<sup>e</sup> siècle à l'épreuve du récit de voyage

Roxana MONAH<sup>1</sup>

## 1. Émergence d'une figure hybride : le peintre qui écrit

Dans le *Dictionnaire historique de la langue française*, Alain Rey retrace l'histoire de l'adjectif « hybride », qui apparaît suite à la contamination d'*ibrida*, du latin classique (qui signifie bâtard, de sang mêlé) et du terme grec *hybris*, qui signifie excès. À partir du XIX<sup>e</sup> siècle, rappelle-t-il, « hybride » qualifie « ce qui est composé de deux éléments de nature différente, anormalement réunis et ce qui participe de deux ou plusieurs ensembles »<sup>2</sup>. La figure du peintre qui écrit, qui, sans être nouvelle, s'impose dans le paysage culturel français du XIX<sup>e</sup> siècle, semble s'inscrire dans cette perspective étymologique du terme, car, naissant au point de contact des milieux littéraire et artistique, elle est souvent perçue comme ayant une nature transgressive : les aspirants à cette posture craignent ou font semblant de craindre qu'en entrant sur le territoire de la parole ils seront accusés d'*hybris* par les hommes de lettres et par l'opinion publique.

L'avènement de cette figure est facilité par ce que Pierre Bourdieu appelle l'autonomisation progressive du champ littéraire et du champ artistique<sup>3</sup>, autonomisation qui va de pair avec la création

---

<sup>1</sup> Université Alexandru Ioan Cuza de Iași/ Romanian Young Academy – Université de Bucarest, Roumanie.

<sup>2</sup> Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2000, p. 1760.

<sup>3</sup> Cette autonomisation est analysée par Pierre Bourdieu notamment dans *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

de nouvelles relations entre les domaines et entre leurs acteurs. La construction de la figure du peintre qui écrit est plus complexe que ne laisse le supposer un regard surplombant, car elle est redevable envers une longue histoire de rivalités entre la peinture et la littérature, rivalités entretenues par la tradition de l'*ut pictura poesis*, qui, tout en essayant de placer la peinture parmi les arts libéraux, lui assigne le rôle de sœur cadette de la littérature : il revient à l'aînée de dicter ses lois à la cadette.

Après la dissolution, au XVIII<sup>e</sup> siècle, de l'*ut pictura poesis*, sous le coup conjugué de nouveaux discours prenant en charge l'art, promu par Lessing, Winckelmann, Baumgarten et Diderot, c'est au niveau des acteurs (peintres et hommes de lettres) que se joue l'essentiel de la relation entre la littérature et la peinture. Dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle, prenant exemple sur Diderot, les écrivains s'illustrent de plus en plus dans le discours sur l'art (car écrire sur l'art ouvre les portes du milieu littéraire), ce qui encourage et force les artistes à assumer eux aussi la parole sur l'art dans l'espace public, profitant des tribunes de parole utilisées par les littérateurs (notamment la presse). Ils affirment vouloir proposer un discours de spécialiste. Le désir, souvent affirmé, qui justifie leur démarche de prendre la plume, est de proposer un discours de spécialiste, dans un domaine où les dilettantes – les hommes de lettres – occupent une place de plus en plus marquante, au risque de nuire à la réception des œuvres et à la réception de l'art. En fonction de l'investissement dans l'écriture, la figure du peintre qui écrit se décline en deux hypostases principales, entre lesquelles il y a pourtant continuité : le peintre-écrivain (a ramas asa ?), « figure duale et momentanée, pratiquant l'écriture en amateur » et le peintre-écrivain, « figure syncrétique, assumée et reconnue comme telle, de celui qui “a transformé un acte (« j'écris ») en identité (« je suis écrivain »)” », remarque Charlyne Audin<sup>4</sup> à la suite de Nathalie Heinich, qui interroge le « devenir

---

<sup>4</sup> Charlyne Audin, « Du pinceau à la plume : les écrits de peintres en Belgique (1850-1950) », *Textyles* [En ligne], 30 | 2007, mis en ligne le 08 juin 2012, consulté le 27 mai 2021. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/485> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/textyles.485>.

écrivain »<sup>5</sup>, question extrêmement difficile à cerner, puisque écrire ne passe pas par un apprentissage formel.

La production textuelle des peintres touche à des genres aussi divers que la poésie, le roman, le récit de voyage et évidemment les écrits portant sur l'art, qui représentent d'ailleurs la catégorie la plus riche et la plus visible. Ces écrits sur l'art, dont les chercheurs interrogent la généricité<sup>6</sup>, se constitueraient, selon Bernard Vouilloux<sup>7</sup>, en un « hyper-genre », à l'instar des écrits intimes. Ils revêtent les formes les plus diverses, allant des prises de position personnelles sur des articles visant les artistes eux-mêmes ou bien leurs confrères et jusqu'aux traités, en passant par des comptes rendus de Salons et d'expositions, des articles sur des artistes anciens et modernes ou bien des réflexions sur des questions esthétiques ou didactiques.

Dans ce riche corpus se distingue une catégorie à part de textes qui, tout en se donnant pour objet des questions liées à l'art, sont contaminés d'éléments de récits de voyage – genre à potentiel d'hybridité prononcé. Le voyage représente une expérience fondamentale pour la formation et la carrière des peintres, surtout dans un XIX<sup>e</sup> siècle épris de déplacements dans des contrées plus ou moins parcourues et jalonnées d'œuvres d'art. Nombreux sont les artistes qui prennent la plume pour raconter leur expérience viatique à un public plus ou moins large. Cette démarche est facilitée par le fait qu'en raison de son hybridité et de sa liberté formelle, la littérature viatique permet l'émergence d'une figure auctoriale qui n'appartient point aux professionnels de l'écriture. Elle s'apparente en cela aux écrits autobiographiques, où la focalisation sur la personnalité de l'écrivain et sur l'expérience de vie prend le pas sur les qualités formelles du texte. Les défauts mêmes de l'écriture sont

---

<sup>5</sup> Nathalie Heinich, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, 2000.

<sup>6</sup> On peut rappeler dans ce sens le numéro 9/2005 de la revue *Figures de l'art*, intitulé *L'Écrit sur l'art : un genre littéraire ?*, dirigé par Dominique Vaugeois.

<sup>7</sup> Bernard Vouilloux, « Les Écrits sur l'art forment-ils un genre ? », *Figures de l'art. L'Écrit sur l'art : un genre littéraire ?*, n° 9, 2005.

ainsi valorisés comme des indices d'une naïveté qui attestent de l'authenticité et de la sincérité de la démarche scripturale.

Dans ce qui suit, nous allons analyser quelques exemples où l'on assiste à une hybridation entre l'écrit sur l'art et le récit de voyage : *L'Opinion sur certains rapports qui existent entre le costume des anciens Hébreux et celui des Arabes modernes*<sup>8</sup> d'Horace Vernet, « Les Essais ethnographiques sur les populations hongroises »<sup>9</sup> de Théodore Valério, « Les Peintures byzantines et les couvens ? de l'Athos »<sup>10</sup> de Dominique Papety et *Les Maîtres d'autrefois*<sup>11</sup> d'Eugène Fromentin.

Les deux premiers textes se construisent autour de questions ethnographiques : la contribution de l'observation ethnographique à l'évolution de la manière de peindre certains sujets (dans le cas d'Horace Vernet) et la manière dont les études ethnographiques des peintres peuvent aider à la construction du savoir scientifique (chez Théodore Valério). Les textes de Dominique Papety et d'Eugène Fromentin proposent, lorsqu'ils traitent de la peinture byzantine et respectivement de la peinture flamande et hollandaise, des perspectives qui combinent le regard du plasticien intéressé par des questions de métier avec celui de l'historien de l'art. Sur ces problématiques indiquées dès les titres se greffent les observations plus ou moins développées des voyageurs, observations qui peuvent s'éloigner du sujet principal en mettant en vedette le *je* du peintre qui voyage. Les peintres sont souvent amenés à transformer leurs écrits sur des questions artistiques en témoignages personnels : écrire sur l'art revient à parler aussi de soi, et beaucoup de ces textes sont

---

<sup>8</sup> Horace Vernet, *L'Opinion sur certains rapports qui existent entre le costume des anciens Hébreux et celui des Arabes modernes*, Paris, Bonaventure Ducez, 1856.

<sup>9</sup> Théodore Valério, « Les Essais ethnographiques sur les populations hongroises », *L'Artiste*, nouvelle série, tome quatrième, Paris, les 8, 15 et 23 août 1858, p. 214-220, 235-239, 249-251.

<sup>10</sup> Dominique Papety, « Les Peintures byzantines et les couvens de l'Athos », *Revue des Deux Mondes*, vol. 18, 1847, p. 769-789.

<sup>11</sup> Eugène Fromentin, *Les Maîtres d'autrefois, Œuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par Guy Sagnes, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1984, p. 567-804.

empreints d'une dimension autobiographique assez prononcée, qui témoigne pleinement de l'intérêt du XIX<sup>e</sup> siècle pour le biographique.

## **2. Entre intérêt ethnographique et plaisir de raconter son voyage**

Le voyage, et surtout le voyage en Orient, se prête à des considérations ethnographiques, qui semblent devoir être prises en charge non pas uniquement par le dessin et la peinture, mais aussi par le discours, qui se propose de familiariser le public avec des éléments qui risquent de le déconcerter. En 1847, après plusieurs voyages en Orient, Horace Vernet lit à l'Académie un discours intitulé *Opinion sur certains rapports qui existent entre le costume des anciens Hébreux et celui des Arabes modernes*, qu'il accompagne d'un morceau de peinture illustrant la parabole du bon Samaritain. Le texte de Vernet a tout d'abord une visée militante, que vient renforcer le cadre officiel où il est prononcé. Son but est de défendre et de promouvoir la thèse d'une continuité entre les Hébreux de la Bible et les Arabes modernes, tant sous l'aspect du costume que sous celui des mœurs. Il s'agit d'un discours apologétique d'une manière de représenter les sujets religieux que le peintre essaie de mettre en place mais qui ne jouit pas d'une réception très favorable auprès du public et des praticiens.

Quelques années plus tard, en 1856, ce texte est repris en volume, tout en gardant le titre initial et la plupart des formules d'adresse du discours prononcé devant la classe des beaux-arts de l'Institut. Le texte d'Horace Vernet est bien plus personnel que ne le laisse deviner la sécheresse savante du titre. En vérité, pour traiter le sujet assez controversé de l'usage que l'on peut faire des costumes des Arabes contemporains dans la peinture religieuse, le peintre fait appel à son expérience de voyage, insérant dans son discours des fragments des lettres qu'il avait envoyées à l'un de ses élèves.

La théorie qu'esquisse Vernet puise dans ses multiples expériences de voyage en Orient, le point de départ étant la révélation qu'a eue le peintre en Algérie, lorsqu'il a vu se concrétiser devant ses yeux un épisode biblique. Au moment où, la Bible à la main, il essaie de comprendre, dans l'histoire de Rebecca donnant à

boire à Eliézer, le geste par lequel la jeune femme laissait glisser sur son bras droit la cruche qu'elle portait sur l'épaule gauche, le peintre voit une femme reproduisant ce même geste pour donner à boire à un soldat. Pour Vernet, cette scène acquiert des valeurs fondatrices pour ce qui est de la manière de traiter les sujets bibliques : il essaie désormais de les confronter aux scènes qui se révèlent à lui en Algérie, en Syrie ou bien à Jérusalem.

Pour appuyer cette perspective nouvelle sur le traitement des sujets bibliques dans la peinture, Vernet fait appel à sa propre correspondance, insérant dans le discours des fragments des lettres qu'il avait envoyées lors du périple oriental à son ancien élève Antoine-Alphonse Montfort, qui connaissait bien ces contrées, pour les avoir parcourues. Non daté, le premier fragment d'une lettre écrite lorsque les voyageurs, ayant quitté l'Égypte, entrent dans la Terre Sainte, questionne justement le rapport entre les habitants actuels et les personnages bibliques. Le peintre attend de cette expérience la confirmation d'une hypothèse qu'il avait déjà forgée à la lumière des écrits de quelques voyageurs comme Thomas Shaw ou Dom Calmet, tout comme de son expérience personnelle antérieure : les peintres doivent observer la réalité orientale contemporaine et modifier les schémas utilisés par la peinture religieuse et historique jusqu'alors, car, à la lumière des nouvelles connaissances, ces modèles se montrent inappropriés.

Par la suite, l'artiste se laisse porter par le plaisir de raconter son expérience de voyage, et fait place dans son discours à une autre lettre à son ancien élève, lettre qui ne porte plus sur des questions esthétiques, mais relate certaines de ses péripéties de voyage. Ce fragment se constitue en une sorte de micro-récit de voyage inséré dans un ouvrage à visée théorique. À la différence du premier fragment, qui fait corps avec le texte, cette nouvelle lettre est datée (« Jérusalem, le 11 septembre 1839 »), ce qui l'isole graphiquement dans le continuum du texte, l'identifiant comme l'un des moments forts du voyage. L'épistolier retrace le cheminement qui mène les voyageurs par le désert jusqu'à Jérusalem, en passant par El-Arich, Gaza, Dari et Bethléem. Il passe en revue la composition de la caravane, qui compte le consul des États-Unis, un cuisinier, un drogman (sur la présentation duquel il s'attarde longuement, car il

s'agit d'un personnage haut en couleurs) et un autre voyageur français. Vernet prête une attention spéciale aux changements de paysage qui surviennent entre les diverses étapes du déplacement, tout comme à la manière dont les voyageurs sont reçus par les gouverneurs des différentes localités, qui ne manquent pas d'organiser de véritables fêtes en leur honneur.

Après cet *intermezzo* narratif et un rappel de la nécessité que les artistes mettent leur art en accord avec les avancées de la connaissance humaine (phénomène déjà observé au cours de l'histoire de l'art, notamment avec la révolution davidienne de la représentation de l'antiquité à la lumière des découvertes archéologiques), Vernet revient au sujet principal de son discours. Il s'applique à présenter et à expliquer, du point de vue vestimentaire, la représentation des personnages de son œuvre-démonstration *Le Bon Samaritain*, qui figure dans l'ouvrage publié accompagné d'autres dessins d'éléments du costume et de l'équipement du cheval (un bâton arabe, plusieurs mors de cheval).

Au XIX<sup>e</sup> siècle, la démarche ethnographique se fait une place de plus en plus importante dans l'art, alimentée par les voyages, par les théories concernant les races et par ce que l'on perçoit comme la perte progressive et inévitable de la spécificité des peuples, sous la menace du progrès et de la civilisation occidentale. L'un des représentants les plus engagés dans cette démarche qui essaie d'allier science et art est Théodore Valério. Suite aux voyages qu'il entreprend en 1851, 1852 et 1854 en Europe de l'Est, et notamment en Hongrie, le peintre présente, à partir de 1855, une « collection ethnographique » d'aquarelles et d'eaux-fortes, qui attire l'attention de Théophile Gautier.

Quelques années plus tard, en 1858, lorsque Gautier est le rédacteur en chef de la revue *L'Artiste*, Valério fait paraître, dans trois numéros consécutifs (les 8, 15 et 23 août), ses propres « Essais ethnographiques sur les populations hongroises ». Sous ce titre mettant l'accent sur le référent – qui semble l'objet d'une attention presque scientifique – et passant sous silence l'idée de voyage et la présence de l'observateur, se cachent de véritables souvenirs des voyages que l'auteur a faits en Hongrie, en Bosnie et en Transylvanie.



En réalisant des études sur les types physiologiques des différentes populations de l'Europe centrale et orientale, Valério se propose d'apporter sa contribution à la création d'une archive de données ethnographiques à laquelle d'autres artistes sont appelés à collaborer, avant que la spécificité de ces populations ne se perde dans le contact de plus en plus menaçant avec la civilisation occidentale. Placée sous la figure tutélaire d'Alexandre de Humboldt, qui aurait encouragé Valério dans cette voie, l'étude se veut, dès le début, un appel à contributions adressé à ses pairs.

Si la démarche de Vernet était de mettre en accord la pratique de la peinture contemporaine avec l'avancée des connaissances sur le passé historique, celle de Valério est de mettre l'art au service du savoir et de sa thésaurisation. Dans ce sens, la contribution des artistes s'avère essentielle : selon Valério, ils pourraient rendre service à la science « en communiquant les observations qu'ils ont pu recueillir dans leur voyage, leur contact plus intime avec les populations qu'ils traversent, les études particulières qu'ils sont forcés d'en faire, les mettant à même de voir d'une manière plus complète peut-être une foule de détails, que d'autres voyageurs passant plus rapidement n'ont fait qu'entrevoir »<sup>12</sup>. Pourtant, vers la fin du premier article, la présentation, qui commence sur un ton objectif, impersonnel, glisse vers une narration faisant place à la figure du voyageur-observateur et c'est cette formule qui sera utilisée par la suite tout au long de ces études. En règle générale, l'auteur utilise différents moments forts de ses déplacements pour introduire les groupes ethniques ou sociaux qu'il rencontre dans son chemin. Il s'attarde à plusieurs reprises sur les Tziganes (surtout sur les musiciens), sur les paysans de la *pusta* hongroise, les brigands de Szalontha, les bergers et les pêcheurs de la Theiss. Il prend également plaisir à décrire les paysages, souvent fascinants, de la *pusta* – où il fait l'expérience du mirage – tout comme à raconter les différents accidents de la route, les événements qui le font entrer en contact avec les autochtones. Ce sont autant d'occasions de se mettre en scène, en tant que voyageur mais aussi en tant que peintre au travail.

---

<sup>12</sup> Théodore Valério, « Les Essais ethnographiques... », *op. cit.*, p. 214.

### 3. Le peintre en historien de l'art : entre plaisir de raconter et résistance à l'épanchement

Plus d'une dizaine d'années auparavant, Dominique Papety avait utilisé une formule similaire dans son article « Les Peintures byzantines et les couvens de l'Athos », publié dans la *Revue des Deux Mondes*. Si le titre annonce un morceau informatif et/ou critique sur la peinture byzantine des monastères de l'Athos, le texte devient, au fur et à mesure, un véritable récit du voyage qui mène Papety d'Athènes à Athos et de son séjour d'un mois dans la presqu'île. Comme Valério, qui essayait de sauver, par le dessin et l'aquarelle, des types physionomiques, dans un but doublement scientifique et artistique, Papety se veut lui aussi le sauveteur de la connaissance de la peinture byzantine, menacée de disparition à cause de l'ignorance des moines athonites.

Le narrateur remplit le contrat proposé par le titre : il présente certains des monastères les plus importants de l'Athos, et notamment celui d'Aghia-Lavra avec ses œuvres représentatives ; il fait des essais de les dater, formule des considérations esthétiques et techniques. L'un des moments-clés de la narration est représenté par la rencontre du narrateur avec les peintres athonites, rencontre qui met en présence deux mondes artistiques opposés, entre lesquels il n'y a pas de dialogue possible, car les moines sont de simples exécutants, ignorant presque tout en matière d'art moderne. Papety fait des observations sur la pratique contemporaine de la peinture byzantine et sur la transmission de la tradition, qui réduit ce type de peinture « à de simples formules graphiques » et met en péril les précieuses fresques anciennes, remplacées, au fur et à mesure, par des « créations informes »<sup>13</sup>.

Le narrateur ne se limite pourtant pas aux questions artistiques, il cède facilement à la tentation de raconter ses aventures et ses mésaventures, notamment une maladie contractée à cause de la nourriture, qui le fait suspecter d'être pestiféré. Il est par conséquent emprisonné à Kariès, et aux suspicions médicales s'ajoutent d'autres, de nature politique, car il est pris pour un espion russe à cause d'un

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 789.

malentendu autour de ses documents de voyage et parce que les autorités monacales et ottomanes ont du mal à comprendre que quelqu'un puisse venir de si loin juste par intérêt artistique.

En 1875, la *Revue des Deux Mondes* publie, en plusieurs livraisons, « Les Maîtres d'autrefois », le chant de cygne d'Eugène Fromentin, considéré comme l'un des chefs-d'œuvre de la critique d'art en France. Le peintre y allie son savoir de praticien, bien dosé pour ne pas décourager le public, et le savoir écrire d'un auteur qui avait fait ses preuves avec ses récits de voyage algériens (*Un été dans le Sahara et Une année dans le Sahel*) et son roman *Dominique*. Fruit d'un voyage de presque un mois en Belgique et en Hollande, *Les Maîtres d'autrefois* propose un parcours personnel dans les musées et les églises des principales villes abritant des œuvres des maîtres flamands et hollandais, notamment Rubens et Rembrandt, qui deviennent d'ailleurs les deux figures phare de l'ouvrage, construites en antithèse.

Fromentin choisit de mouler son texte dans la forme du récit de voyage, forme qui se prête bien à ses intentions et dont il sait mettre à profit les libertés : il peut rendre compte des impressions laissées par les œuvres qu'il découvre au hasard (relatif) de ses déambulations. Dès la première page – sorte de préambule à caractère programmatique, daté « Bruxelles, 6 juillet 1875 », c'est-à-dire au tout début du voyage – l'auteur met en exergue l'originalité de sa démarche, due à son double enracinement dans la peinture et la littérature, domaines que la critique et l'histoire de l'art doivent faire converger afin de « traduire » l'œuvre d'art en paroles à l'intention du public. Son ouvrage, à caractère nécessairement fragmentaire et incomplet, imposé par le fait que le discours suit le déplacement de l'observateur, ne se propose d'offrir que des « éléments décousus et disproportionnés d'un livre qui serait à faire : plus spécial que ceux qui ont été faits jusqu'à présent, où la philosophie, l'esthétique, la nomenclature et les anecdotes tiendraient moins de place, les questions de métier beaucoup plus »<sup>14</sup>.

Pour guider son lecteur à travers des œuvres d'art et des

---

<sup>14</sup> Eugène Fromentin, *Les Maîtres d'autrefois, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 568.

artistes dont il essaie de saisir la spécificité, le peintre historien d'art se fait voyageur et façonne son discours à la manière d'un guide de voyage, dans lequel il n'hésite pas à glisser son propre moi. Le côté récit de voyage/guide est plus fort au début des chapitres qui marquent un changement de ville, car cela aide l'auteur à rendre le discours plus accrocheur et en même temps à (re)créer un lien entre les artistes dont il parle et le milieu dont ils sont issus et dans lequel ils ont travaillé. Malgré ces épanchements du moi de l'auteur, celui-ci ne cède pas au plaisir de raconter – à l'instar des auteurs considérés jusqu'ici – les broutilles, les petits incidents du voyage, ce qui fait que le discours reste très concentré sur son objet.

Les cas de figure analysés ici, qui ne représentent qu'un échantillon des écrits sur l'art ou sur des thèmes connexes, issus de l'expérience de voyage des peintres du XIX<sup>e</sup> siècle, montrent la manière dont l'écriture sur des questions artistiques (qu'il s'agisse de l'utilisation dans l'art des données ethnographiques ou d'un regard historique et critique sur l'art du passé) semble déclencher le besoin ou le désir de raconter le voyage lui-même. Praticquants occasionnels de la plume, un Vernet, un Valerio ou un Papety semblent céder au plaisir de raconter le voyage dans ses menus incidents (en faisant parfois recours au recyclage de leur correspondance personnelle), ce qui peut fonctionner comme un argument de véridicité, donné par le vécu personnel, mais aussi comme un instrument permettant d'agencer les différents objets ou sujets traités. Par contre, Eugène Fromentin, le peintre-écrivain par excellence, le seul de ces auteurs à écrire son texte après avoir utilisé, à maintes reprises, la formule du récit de voyage, et après s'être illustré également dans le roman, se distingue par sa maîtrise de la formule du genre, qu'il plie aisément aux buts du discours sur l'art qu'il veut proposer.

Ces textes, qui insèrent dans le discours sur l'art des artistes des éléments de récit de voyage (qui, dès le début du XIX<sup>e</sup> devient un terrain de prédilection pour les écrivains, jouissant d'une renommée littéraire certaine), facilitent l'émergence et la consécration de la figure du peintre qui écrit comme acteur reconnu du milieu intellectuel français, figure qui est à même de devenir un passeur entre les deux domaines.

## Bibliographie

- Fromentin, Eugène, *Les Maîtres d'autrefois, Œuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par Guy Sagnes, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1984, p. 567-804.
- Papety, Dominique, « Les Peintures byzantines et les couvens de l'Athos », *Revue des Deux Mondes*, vol. 18, 1847, p. 769-789.
- Valério, Théodore, « Les Essais ethnographiques sur les populations hongroises », *L'Artiste*, nouvelle série, tome quatrième, Paris, les 8, 15 et 23 août 1858, p. 214-220, 235-239, 249-251.
- Vernet, Horace, *L'Opinion sur certains rapports qui existent entre le costume des anciens Hébreux et celui des Arabes modernes*, Paris, Bonaventure Ducessois, 1856.
- Audin, Charlyne, « Du pinceau à la plume : les écrits de peintres en Belgique (1850-1950) », *Textyles* [En ligne], n° 30, 2007, mis en ligne le 08 juin 2012, consulté le 27 mai 2021. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/485> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/textyles.485>.
- Bourdieu, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- Heinich, Nathalie, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, 2000.
- Rey, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2000.
- Vouilloux, Bernard, « Les Écrits sur l'art forment-ils un genre ? », *Figures de l'art. L'Écrit sur l'art : un genre littéraire ?*, n° 9, 2005.