



La représentation de L'Orient à travers Haoûa, la femme orientale dans *Une année dans le Sahel* d'Eugène Fromentin

The representation of the Orient through Haoûa, the oriental women in *A year in the Sahel* by Eugène Fromentin

Sabrina NESROUCHE*,
LEFEU -E1572304- Fled, Université Kasdi-Merbah Ouargla (Algérie),
Nesrouche.sabrina@univ-ouargla.dz
Louiza HACHANI, LEFEU -E1572304- Fled, Université Kasdi-Merbah Ouargla (Algérie),
hachani.louiza@univ-ouargla.dz

Date de soumission : 31.03.2024

Date d'acceptation : 25.03.2025

Date de publication : 10.01.2025

**Ex
PROFESSO**

Volume 10/Numéro 01/Année 2025

* - Auteur correspondant.

Résumé

Notre présente étude s'inscrit dans le vaste domaine de la littérature de voyage du XIXe siècle. Ce genre est né de l'exploration et de la découverte de nouveaux horizons et a continué de croître avec l'expansion des voyages et des échanges culturels. Ainsi, cet article se propose d'approcher l'un des récits de voyages les plus intéressants de l'époque, celui d'Une année dans le Sahel d'Eugène Fromentin. Une contribution qui tente de comprendre dans quel esprit l'auteur aborde-t-il le mystère de l'Orient algérien à travers quelques caractéristiques du personnage féminin de Haoûa, la femme orientale.

Mots-clés : Eugène Fromentin, Orient, littérature de voyage, Haoûa, mystère.

Abstract

Our present study is part of the vast field of the 19th century travel literature. This genre was born from the exploration and discovery of new horizons which continued to grow with the expansion of travel and cultural exchange. Thus, this article proposes to approach one of the most interesting travelogues of the time, that of A year in the Sahel by Eugene Fromentin. A contribution that tries to understand in what spirit the author approaches the mystery of the Algerian Orient through some characteristics of the female character of Haoûa, the oriental woman.

Keywords : Eugène Fromentin, Orient, travel literature, Haoûa, mystery.

Url de la revue :

<https://www.asjp.cerist.dz/en/Prentati onRevue/484>



INTRODUCTION

« *Voyager, c'est traduire ; c'est traduire à l'œil à la pensée, à l'âme du lecteur, les lieux, les couleurs, les impressions, les sentiments que la nature ou les monuments humains donnent au voyageur* ». (Lamartine, 1887, p.140). La littérature de voyage, quant à elle, remonte à l'Antiquité, mais ce n'est qu'à partir de la Renaissance que celle-ci s'est développée en tant que genre distinct.

Le XIX^e siècle marque la grande émergence de la littérature de voyage en le comparant aux siècles précédents. Cette apogée est due au développement que connaît la science, aux progrès de l'imprimerie, aux révolutions des transports qui permettent un meilleur accès aux pays lointains et par conséquent, à l'augmentation du nombre de textes. Un genre à la fois utile et important, qui a contribué à l'essor de plusieurs domaines. Il s'agit, en effet, d'un genre qui va au-delà d'une simple présentation de l'espace et comprend, entre autres, la description de la géographie, de la culture, de la langue et des connaissances auxquelles le voyageur est confronté. Les sentiments, les émotions, les appréciations et les pensées sont aussi importants que les lieux visités et les personnes rencontrées dans le récit viatique, puisque « *il n'y a pas d'homme complet que celui qui a beaucoup voyagé, et qui a changé vingt fois la forme de sa pensée et de sa vie* » (158). Dès lors, le récit de voyage est devenu un genre d'écriture à part « *dans lequel l'auteur rend compte d'un ou de voyages, des peuples rencontrés, des émotions ressenties, des choses vues et entendues.*» (Requemora, 2002, p.259).

Le célèbre écrivain et artiste français Eugène Fromentin (1820 – 1876) a joué un rôle de premier plan dans le mouvement artistique orientaliste - à son apogée - au milieu du XIX^e. Il se distingue par une vision esthétique alliant romantisme et pensée réaliste. « *Ce qui est fascinant chez Fromentin, comme chez la plupart de ses contemporains, c'est la multiplicité de ses talents : peinture, voyageur, écrivain.*»ⁱ, on le qualifiait d'ailleurs de « *fleur d'esthétique* »ⁱⁱ.

Dans une préface qu'il avait écrite à la réédition de ses récits de voyage, *Un été dans le Sahara* (Fromentin, 1874) et *Une année dans le Sahel* (*Ibid*), Fromentin nous a confié ses dernières intentions à propos de son art et de sa pensée, et a constamment tenté d'élucider le romantisme orientaliste qui le captivait. Dans cette préface, il révèle pourquoi son livre est toujours aussi intéressant, car ce qui intéresse ses lecteurs ce ne sont pas les images pittoresques et exotiques, mais plutôt « *une certaine manière de voir, de sentir et d'exprimer* » (4) qui lui est et demeure propre.

Notre travail vise à expliciter davantage l'originalité que présente Fromentin dans *Une année dans le Sahel* en matière d'orientalisme et d'esthétique, et comprendre au même temps dans quel esprit il aborde le mystère de l'Orient algérien à travers quelques caractéristiques du personnage Haoûa, la femme orientale.

Notre approche est analytique, elle tend à souligner la spécificité du regard que porte Fromentin sur l'aspect orientaliste de la femme orientale dans son récit de voyage. Nous aspirons à définir son essence, car elle repose avant tout sur une manière spécifique d'appréhender l'Orient. D'une part, elle se manifeste à travers un regard particulier porté sur cet espace, influencé par des représentations culturelles et esthétiques. D'autre part, elle s'exprime dans l'usage des moyens littéraires permettant de construire une vision de l'Autre et d'élaborer une esthétique propre à la narration de voyage.



I- FROMENTIN L'AUTEUR D'" *UNE ANNÉE DANS LE SAHEL*"

Une année dans le Sahel, que nous appellerons Sahel tout au long de cet article est un récit de voyage rédigé par un jeune homme qui vient tout juste de s'impliquer dans le domaine des écrits littéraires. Il contient le charme d'une création novice, débordant d'originalité et d'innocence tant dans le style que dans les idées. Particulièrement, les techniques et les idées, dans leur quête d'une identité et d'une structure distinctives, dissimulent moins leurs sources, leurs justifications ou leurs influences. Il est indéniable que les professionnels de la plume l'ont rapidement identifié comme un homme de grand talent. Certes, il ne possède ni le « génie » ni l'« habileté » de certains écrivains de son temps, mais son récit de voyage a été dûment reconnu et valorisé.

Ce récit fournit des informations précieuses sur une ère de transformation en termes de politique, d'art et d'éthique. Il reflète véritablement le milieu culturel des années 1850, époque où de nombreux Européens, influencés par l'expansion des colonies en Afrique du Nord et au-delà, se tournaient vers l'Orient. Les questions philosophiques qu'il développe ici et là dans son œuvre, compte tenu des répercussions directes sur ses décisions artistiques, suscitent encore plus d'intérêt pour cet artiste, qui s'est révélé difficile à classer pour les critiques et qui, dès le départ, a occupé une position de premier plan en tant que critique d'art respecté et vénéré.

Le Sahel, auquel Fromentin consacre ses voyages en Algérie, agit sur le champ littéraire du récit de voyage avec une certaine prestance. À bras ouverts, il est accueilli par divers de ses prédécesseurs dans ce genre, également réédités au fil du temps et cités dans les guides touristiques.

II. LA QUESTION DE L'ORIENTALISME

Pour mieux comprendre l'originalité de Fromentin sur la question de l'orientalisme, nous proposons d'abord de préciser le sens de l'orientalisme. Selon Schwab, Il existe un Orient saisi en profondeur, celui des érudits, des philosophes, des linguistes, des mystiques, et des traducteurs ce qu'on appelle un Orient savant ou l'orientalisme scientifique formulée pour la première fois par Anouar Benmalek dans son article « L'orientalisme en crise » (1963 : 109-142) et il existe un Orient saisi en apparence, un Orient de caractère exotique orné de couleur locale, celui des artistes peintres et des hommes de lettre. Comme l'explique Schwab dans la citation ci-dessous :

« C'est un fait curieux que les voyages ne réussissent aux peintres qu'à la condition d'être courts. Les lointaines explorations ne leur procurent que de l'imaginerie ; le peintre ne s'exporte pas, étant un naturaliste de chambre. En 1832, Delacroix aborde le Maroc, avec le comte Mornay ; ses confrères, Marihat, Décamps, Fromentin, Chassériau, limiteront comme lui, fut-ce avec cris d'admiration, leurs échappées au Levant ou à l'Afrique du Nord » (Schwab, 1950, p.434).

Les voyages de courtes durées s'avèrent plus avantageux pour les artistes que les voyages prolongés, puisque ces derniers ont tendance à donner lieu à la production d'œuvres d'art orientées vers le fantastique et l'imagination plutôt que vers l'observation authentique et immédiate.

Schwab fait allusion à la perception des voyages comme de simples excursions brèves, une sorte de « *dépassements de quelques encablures* » (*Ibid*). Il critique le regard



orientaliste porté sur l'Orient, un regard extérieur, souvent réducteur et construit à partir d'impressions rapides plutôt que d'une véritable immersion. Selon lui, cette vision, nourrie par de brefs séjours côtiers, produit une représentation fantasmée plutôt qu'authentique. Il remet ainsi en question la capacité des artistes orientalistes à saisir la véritable essence de l'Orient sans s'intégrer durablement à ses sociétés. Fromentin, à l'instar de ses contemporains, a su capter et retranscrire la beauté des paysages et des cultures rencontrées. Cependant, s'est-il limité dans son récit à une vision purement pittoresque et exotique de l'Orient, comme le suggère Schwab ?

III. HAOÛA LE MYSTÈRE

Dans ce récit, Haoûa, figure typique de la femme orientale dans l'imaginaire orientaliste, est souvent perçue comme un personnage énigmatique et captivant. Elle incarne un sens particulier du mystère, non seulement en raison de son héritage ethnique et culturel, mais aussi à travers le rôle qu'elle joue dans l'œuvre : elle est dépeinte comme une allégorie féminine symbolisant à la fois l'attrait et l'exotisme de l'Orient aux yeux du narrateur occidental. Sa description, empreinte d'un certain détachement romantique, est volontairement floue, ce qui brouille la délimitation de ses traits de caractère et laisse place à diverses interprétations. Par conséquent, sa représentation dans le texte contribue à renforcer l'atmosphère de mystère que l'écrivain tente d'instaurer.

Il semble essentiel d'explorer l'image de la femme orientale à travers une approche littéraire et esthétique, en examinant les procédés narratifs et descriptifs employés par Fromentin. Cette analyse permet de mieux comprendre la construction de son personnage et la manière dont l'auteur façonne une vision idéalisée de l'Orient à travers elle. En effet, Haoûa ne se définit pas seulement par ses actions ou ses paroles, mais surtout par l'effet qu'elle produit sur le regard occidental, faisant d'elle un objet de fascination plus qu'un sujet autonome.

La figure emblématique de Haoûa dans *Sahel* incarne le vrai mystère que l'auteur s'attache à déchiffrer. Son approche se veut plutôt « objective », autrement dit étroitement liée à une notion ou à un sujet, dans ce cas le thème du féminin est exprimé sous un voile « orientaliste ». À travers son récit, il s'efforce d'aborder le thème de l'attrait de l'homme pour cet être féminin, une allure qui est indéniablement influencée par les rencontres incessantes d'un désir perpétuel. Nous avons choisi de commencer notre analyse par la dernière scène de Haoûa, où l'auteur conclut de manière brutale et tragique son décès. Sa mort est survenue après avoir été piétinée par le cheval de son ex-conjoint au cours d'une « fantaisie ». Ce procédé narratif repose sur la présence d'éléments préfigurateurs ou d'indices annonciateurs, dont la véritable signification n'apparaît qu'à la lumière du dénouement de l'histoire. Autrement dit, certains détails disséminés au fil du récit prennent tout leur sens une fois que le lecteur connaît l'issue de l'intrigue, révélant ainsi une construction anticipatrice subtile de l'auteur.

Ce qui disparaît ici, ce n'est pas principalement l'essence intemporelle de la féminité, mais plutôt sa représentation terrestre. En explorant une telle fin, nous pourrions mieux comprendre comment l'écrivain perçoit la femme orientale :

« A quelques moments que ce soit de la journée, excepté aux heures de bain, nous la trouvons là, dans un angle obscur de sa chambre, assise ou couchée sur son divan, se teignant les yeux, jouant avec un miroir, fumant le tombak, couverte de guirlandes fleuries comme une madone, les bras aussi froids que le marbre, l'œil



admirable et vague, inerte et comme épuisée par l'oisiveté de sa vie... Exemple singulier de beauté presque accomplie et stérile, elle vit, si cela peut s'appeler vivre, pour je ne sais quelle destinée incompréhensible qui semble l'empêcher d'être épouse et la condamne à n'être point mère. » (Fromentin, 1991, p.149)

Une scène qui semble plutôt étrange, où les mots se rassemblent aux connotations distinctes : l'auteur semble enclin à supprimer tout élément de son portrait qui pourrait faire allusion à une femme spécifique et tangible, non seulement pour valider son interaction avec elle, mais également pour servir un objectif esthétique distinct. Haoûa, dans ce cas, revêt un caractère statuaire, et son trait mystérieux est intensifié du fait qu'il la représente comme *étant « assise ou couchée dans un angle obscur de la chambre »*. Se pourrait-il qu'il essaie de faire allusion à une sorte d'archétype, où les attributs humains sont censés être translucides ? Haoûa ressemble à une « madone », tout en incarnant les traits d'une entité égocentrique plongée dans la contemplation de soi, dans un état d'ennui caractérisé par des traits de futilité et de stérilité : elle ne correspond pas aux rôles d'épouse ou de mère, cela signifie-t-il qu'elle est vierge ? Pas tout à fait, car il est révélé plus tard qu'elle *« était veuve d'un premier mari, et qu'elle avait divorcé six mois après son second mariage » (148)*. Ce personnage dégage une ambiguïté palpable. Il est possible que nous puissions apprendre davantage en examinant la façon dont Fromentin décrit son attrait :

« L'attrait qu'elle exerce est tout-à-fait étrange : il est très vif et ne pénètre pas, j'imagine, au-delà de l'épiderme sensible du cœur. Elle a les séductions de la femme, mais sans le vouloir et moins les intentions de séduire. On l'écoute, on la contemple, on l'admire, ravi par une chose charmante sans être attiré. C'est une de ces créations bizarres qui seraient monstrueuses en Europe, où la femme est femme.» (149).

Il s'agit de la négation de la femme orientale, comme femme –Objet, portrait. Il faut reconnaître que Fromentin construit ici un passage paradoxal, où il joue sur des oppositions apparentes pour souligner l'ambiguïté de la figure féminine orientale. Comment expliquer cet attrait puissant qui demeure pourtant superficiel, ne dépassant pas "l'épiderme sensible du cœur" ? Peut-on concevoir une femme qui possède tous les attributs de la séduction sans chercher à séduire ? Ces contradictions traduisent une vision ambivalente de la femme orientale, perçue à la fois comme envoûtante et inaccessible, désirable mais insaisissable.

Fromentin semble ainsi enfermer Haoûa dans une représentation figée, où elle incarne une beauté mystérieuse mais déshumanisée. Loin d'être une figure pleinement développée, elle devient un symbole, une abstraction esthétique plus qu'un personnage à part entière. Cette réduction pose un problème narratif : comment donner une épaisseur romanesque à un personnage dont l'existence repose sur une présence quasi mythique ? Ce paradoxe place Fromentin face à une "impasse littéraire" : s'il accentue son mystère, Haoûa risque de devenir une pure allégorie, coupée de toute réalité. S'il cherche au contraire à lui donner une humanité propre, il brise alors l'aura d'exotisme qui fait l'essence de son récit.

L'auteur contourne cette difficulté en recourant au symbole : Haoûa n'existe pas en tant qu'individu, mais en tant qu'archétype de la femme orientale rêvée par l'Occident. Cette construction littéraire, typique du regard orientaliste, permet à Fromentin de maintenir son équilibre narratif tout en renforçant l'effet de fascination.



« Imagine quelque chose comme une fleur de luxe exquise et rare, née pour un gynécée d'Orient, et qui doit l'embellir et parfumer pendant le court épanouissement de sa jeunesse, et compare, si tu le veux, à la plus subtile des essences le charme qui se dégage, à l'insu de lui-même, de cet être inutile et délicieux. » (149-150)

Il est concevable que cet extrait joue un rôle déterminant dans la construction du mystère entourant Haoûa : Fromentin la présente comme l'incarnation d'une essence raffinée, presque irréelle. Par cette caractérisation, il ne décrit pas une femme réelle, mais une figure idéalisée, porteuse d'une qualité ineffable que l'auteur associe exclusivement à l'Orient. Cette singularité, qu'il érige en modèle absolu, atteint une dimension quasi surréaliste, où la fascination l'emporte sur la réalité.

Cependant, cette vision poétique est nuancée par un autre personnage du récit, Vandell, compagnon de voyage de Fromentin. Contrairement à l'auteur, qui magnifie Haoûa par des métaphores esthétiques, Vandell adopte une approche plus terre-à-terre et sceptique. Son interprétation du charme de Haoûa diffère nettement de celle de Fromentin, offrant ainsi une lecture contrastée de sa présence dans le texte.

« ...Mais vous n'avez pas trouvé le mot qui convient... il faut un verbe neutre ...elle exhale: elle sent bon et rayonne comme une bonne odeur. Voilà, je crois, tout ce qui peut être raconté d'elle et quant à nous, nous sommes des sensuels, agréablement parfumés par le voisinage d'une plante exotique». (Ibid)

En fin de compte, l'élément central de ces extraits réside dans la manière dont Fromentin construit la sensualité autour de Haoûa. Toutefois, cette sensualité ne se manifeste pas de manière explicite ou charnelle ; elle est sublimée et transposée dans une dimension esthétique et contemplative. L'auteur ne cherche pas tant à susciter un désir concret qu'à provoquer chez le lecteur une fascination teintée d'irréalité, une forme d'envoûtement qui relève davantage de l'idéalisation que de l'attraction physique.

Ainsi, Fromentin inscrit Haoûa dans une représentation où le mystère et la distance nourrissent un attrait paradoxal : elle séduit sans chercher à séduire, elle attire sans provoquer de véritable passion. Cette mise en scène répond à un objectif précis : construire une image de l'Orient féminin qui soit à la fois inaccessible et fascinante, renforçant ainsi la vision orientaliste d'un monde à la fois séduisant et insaisissable. Pour mieux traduire cet état d'"enchantement" qu'il cherche à insuffler, l'auteur recourt à des images poétiques et harmonieuses, jouant sur les effets de musicalité et de lumière pour accentuer cette atmosphère irréelle.

« La voix d'Haoûa est une musique, je te l'ai déjà dit le jour où l'entendis pour la première fois, plutôt une musique qu'un langage. Elle parle à peu près comme les oiseaux chantent... et rien n'est plus musical et moins passionné : un rossignol dans sa cage en dirait autant. » (Ibid)

En comparant la musicalité de sa voix avec celle des oiseaux, l'auteur souligne une qualité transcendantale qui dépasse les contraintes du langage conventionnel pour devenir une véritable mélodie. Sa voix est une symphonie en soi, faisant allusion à un charme naturel et une harmonie symphonique qui dépassent l'articulation verbale. Paradoxalement, cette essence mélodique est liée à un sentiment de distanciation, laissant supposer une forme de beauté distante et quelque peu détachée.



La mention du rossignol illustre une forme de joie mystique que Fromentin parvient à maintenir presque jusqu'à la fin de son œuvre. Bien que l'homicide puisse symboliser le désir de dissiper une illusion, le concept de l'éternel féminin reste résilient ; Ce que Fromentin cherche à éradiquer, ce n'est pas la beauté ou l'attrait en soi, mais plutôt la séduction perçue comme un piège, un trouble suscité par l'émotion et la sensualité. Il aspire à une contemplation plus apaisée, où l'admiration ne serait pas parasitée par le désir. En ce sens, il oppose une fascination esthétique, presque spirituelle, à une attraction physique qui troublerait son regard d'artiste et de voyageur.

Cette quête d'un idéal épuré transparait dans la manière dont il dramatise le destin de Haoûa. En la condamnant à une fin tragique, il accentue son caractère insaisissable et renforce le sentiment d'un mystère irrésolu. Son décès brutal transforme son existence en une allégorie du destin féminin en Orient tel qu'il l'imagine : éphémère, inaccessible et marqué par une beauté vouée à la disparition.

Même après sa mort, Haoûa reste entourée d'un voile de mystère. Fromentin, toujours fasciné, continue de s'interroger sur son essence à travers le prisme de sa voix et de son langage. Il ne se contente pas d'une description physique ; il cherche à comprendre comment son âge et son statut social influencent l'image qu'il se fait d'elle. Ainsi, il transcende la simple comparaison esthétique pour inscrire Haoûa dans une construction plus large de la femme orientale, entre idéalisation et incompréhension.

« Quelle était cette voix d'oiseau ? Quels étaient l'âge et la condition de cette femme ? A moins d'un miracle de nature, il y avait déjà de l'art, et beaucoup d'art, dans son langage ; j'estimais donc qu'elle avait passé vingt ans. »(Ibid)

Il suppose que le langage, qu'il considère comme artistique, témoigne d'une certaine maturité et d'une expérience de vie. Au travers de son discours et de sa voix, il tente de décrypter des indices sur son identité et son parcours de vie, montrant ainsi comment sa curiosité découle d'une soif de découvertes artistiques et intellectuelles. Néanmoins, cette curiosité peut également être considérée comme réductrice, puisqu'elle entraîne Haoûa dans une analyse fondée sur des observations et des présomptions superficielles.

Fromentin, à travers le personnage de Haoûa, inscrit son récit dans une vision orientaliste où l'exotisme et l'altérité sont mis en scène. Plutôt que de lui donner une personnalité autonome, il en fait un archétype du mystère oriental, répondant aux attentes des lecteurs occidentaux. Cette approche, typique des écrivains orientalistes du XIXe siècle, fige les populations colonisées dans des stéréotypes et les réduit à des figures idéalisées et pittoresques. Ce procédé illustre ce que critique Edward Saïd dans *L'Orientalisme* (1978), en montrant comment l'Orient est reconstruit à travers un regard occidental qui en fait une projection fantasmée plutôt qu'une réalité authentique. Toutefois, c'est bien la démarche des écrivains orientalistes, et non l'orientalisme selon Saïd, qui conduit à cette réduction.

IV-HAOÛA LA VOILÉE

Au XIXe siècle, dans les récits de voyage, la femme orientale est presque systématiquement représentée voilée. Cette image s'inscrit dans une vision exotique et fantasmée de l'Orient, où le voile devient un symbole de mystère et d'inaccessibilité. Étroitement lié à l'idée du harem, il participe à la construction d'un imaginaire occidental dans lequel la femme orientale est perçue comme recluse, cachée derrière



des barrières physiques et culturelles. Cette mise en scène nourrit une fascination ambiguë : d'un côté, elle suscite la curiosité et le désir de transgression, et de l'autre, elle renforce l'idée d'un Orient fermé, figé dans ses traditions. Le voile, en occultant le corps et le visage, ne sert pas seulement de protection ou de signe d'appartenance culturelle, il devient un élément narratif central, stimulant l'imaginaire occidental et alimentant les fantasmes sur une féminité insaisissable.

Les femmes algériennes indigènes devenaient un réel sujet de l'imaginaire érotique colonial. « *De l'orientalisme à l'iconographie coloniale, les femmes mauresques/orientales étaient présentées, au début de la colonisation, voilées à travers les tableaux de peintures ou la photographie coloniale vers 1860 puis vers 1910, elles sont montrées nues* » selon Christelle Taraud. On passe progressivement de l'idée de voilement à l'idée du dévoilement/du nu. Les représentations symboliques sont omniprésentes, la question de la sexualité féminine l'est aussi.

Dans les sociétés musulmanes, notamment du Moyen-Orient et de l'Afrique du Nord, le voile avait une image religieuse spécifique et complexe au XIXe siècle. Il était une coutume répandue profondément ancrée dans les cultures locales. Dans la vie de tous les jours, le port du voile était courant chez de nombreuses femmes musulmanes, en particulier dans les lieux communautaires. Dans le contexte de pratiques religieuses, il portait un symbolisme distinct, renforçant le sentiment d'unité et d'engagement religieux. Son objectif est de les préserver des regards extérieurs, tout en favorisant le respect réciproque entre les sexes.

Bien que le voile soit souvent considéré comme un symbole de sensualité, il revêt avant toute chose une importance accrue dans les sociétés musulmanes. Conformément aux doctrines islamiques, il sert à défendre la dignité inhérente à la femme et est considéré comme une pièce sacrée, suscitant de profondes émotions chez des observateurs tels que Fromentin. Cette tenue a tendance à captiver la curiosité des écrivains et artistes voyageurs intrigués par sa nature cachée. La présence de femmes dissimulant des visages et des silhouettes énigmatiques donne naissance à nombre de fantasmes. Pourtant, ce mystère peut évoluer vers une véritable appréhension d'une culture inconnue, voire provoquer une peur semblable à celle inspirée par les spectres errants.

Le mouvement orientaliste a joué un rôle fondamental dans l'élaboration de la représentation stéréotypée des femmes voilées dans la mentalité occidentale. Sa représentation a été influencée par les préjugés et les fantasmes occidentaux sur l'Orient, ainsi que par une vision romancée de celle-ci comme une figure pure et innocente, préservée de la corruption de la société par les récits de voyageurs et d'écrivains orientalistes, qui l'ont souvent décrite comme des personnes soumises et passives, enfermées dans leur voile et leur harem. Toutefois, Cette image de la femme couverte a été aussi utilisée afin de justifier les raisons de la colonisation occidentale et l'impérialisme en Orient. Les colonisateurs ont souvent décrit leurs missions comme civilisatrices contribuant ainsi à l'indépendance de celles-ci vis-à-vis de leur voile et de leur oppression.

Des orientalistes qui ont fantasmé sur le corps « oriental/indigène », du mouvement exotique qui a permis à ce fantasme de devenir réalité en s'appropriant et possédant, enfin, le corps lointain, interdit et caché tant désiré. Cette possession corporelle et sexuelle s'est transformée en enjeux politiques. Le corps des femmes est



devenu un véritable champ de bataille et une politique sexuelle va voir le jour dès les premiers moments de la conquête. En effet, la colonisation a construit une image particulière des femmes du Maghreb, cette construction s'est effectuée par étapes, à mesure que l'expansion coloniale gagnait de plus en plus la terre algérienne.

La peinture et la littérature des orientalistes ont permis de découvrir une image de la conquête : une image de l'altérité féminine, une altérité romantique et exotique où les femmes sont omniprésentes parce qu'elles évoquent comme l'écrit Fromentin « *un royaume inviolable du soleil et de la lumière* » (Fromentin, 1991, p.76). Ces artistes vont mettre en scène un univers où les femmes sont exhibées dans des décors qui les présentaient comme des divinités envoûtantes. Fromentin ou Delacroix ont tenté de les montrer comme un mirage de vraisemblance difficile d'approcher. Les femmes orientales obsédaient les orientalistes, elles sont l'un des mystères insondables des Médinas traditionnelles auxquelles elles sont symboliquement associées.

L'auteur s'intéressera également au voile musulman, sans toutefois lui accorder la place prépondérante que certains de ses pairs lui ont attribuée. Il l'abordera sous deux angles distincts : l'un dans le contexte des pratiques religieuses et l'autre à travers sa vision romancée de Haoûa. Dans le premier cas, sa principale préoccupation est de souligner la nature sacrée de l'isolement arabe, ce qui signifie que même les efforts architecturaux visent à préserver cette intimité :

« Quant à la vie privée, elle est, comme dans tout l'Orient, protégée par des murs impénétrables. Il en est des maisons particulières ...même apparence discrète... Tout est ombrageux dans ces constructions singulières, admirablement complices des cachoteries du maître... » (58)

Les demeures dans lesquelles elles y vivent, cachent comme le voile qu'elles portent leur mode de vie et leur mentalité stricte : « *c'est une sorte de prison à forte serrure, et fermée comme un coffre-fort* » (Ibid). Et même dans le cas où elles sortent « *les femmes ne sortent que voilées* » (53). L'auteur met l'accent également sur l'aspect social et psychologique du port du voile, fondé sur le comportement et la nature des hommes arabes, connus pour leur intolérance et leur jalousie excessive contrairement aux hommes juifs et aux hommes nègres, qui eux, semblent être « *beaucoup plus tolérants que les Arabes* » (54). Les juifs et les nègres autorisent leurs épouses non seulement à sortir souvent, mais en plus sans qu'elles soient obligées de mettre de voile, ni de cacher leurs corps, autrement dit, elles jouissent d'une totale liberté : « *Ces femmes en robes collantes, aux joues découvertes, aux beaux yeux fixes, accoutumées aux hardiesses de regard, semblent toutes singulières dans ce monde universellement voilé* ». (Ibid)

Pour lui, Cette juxtaposition du singulier et de l'universel est un sujet privilégié et occupe une place prépondérante dans son œuvre. Dans ce contexte, l'importance est notable, car il s'attache à souligner que le fait de porter un voile ne masque pas seulement son identité sur le plan psychologique et personnel, mais favorise plutôt un sentiment de détachement et une forme d'indifférence.

C'est à Alger, à la boutique de son ami Si-Hadj-Abdallah, que le protagoniste fait la connaissance de Haoûa. Observant depuis l'atelier du brodeur pendant l'heure de la sieste, le narrateur regarde avec perplexité les femmes qui se dirigent vers le bain.

« On venait d'annoncer la prière d'une heure après midi sur la galerie de la mosquée voisine. Les femmes descendaient des hauts des quartiers pour se rendre



au bain... Une femme seule, sans domestique et sans enfants, s'arrêta brusquement devant la boutique et vint s'y accouder. »(69)

Haoûa est un personnage qui représente l'essence même de la femme orientale imaginée par l'Occident. Elle est dépeinte avec un air mystérieux et séduisant, signes distinctifs de l'imagerie orientaliste. Son exotisme est accentué par sa voix du moment qu'elle est constamment voilée. La présence soudaine et brutale de cet être féminin juste devant la boutique introduit un élément d'intrigue, l'incitant à réfléchir à son état d'esprit et à ses objectifs, chose qui accentue davantage la complexité de la scène. D'une voix mélodieuse « *un peu voilée à cause du masque de mousseline qui couvrait son visage* » (Ibid), elle les saluts. Le masque en mousseline obscurcit sa voix et incite le lecteur à reconnaître son caractère distinctif par rapport au narrateur. Un aspect qui consolide encore la notion de femme orientale incarnant une identité d'altérité.

Haoûa se distingue dans une certaine mesure des autres femmes de son entourage. En raison de son absence de liens familiaux, de conjoint et de progéniture, elle jouit d'une certaine autonomie. Cependant, elle adhère constamment à la pratique qui consiste à ne jamais s'aventurer à l'extérieur sans voile, jamais au visage et au corps découverts. Ses choix vestimentaires incarnent l'essence de la tenue féminine orientale traditionnelle, jusque dans ses moindres détails. Fromentin la caractérise comme possédant une aura mystique, qui émane de finesse et de raffinement :

« De sa personne, entièrement masquée de la tête aux pieds, je n'entrevis rien. Elle était tout enveloppée de blanc, et ne laissait paraître que l'extrémité d'un poignet délicat tatoué de marques bleues et orné d'un double bracelet d'or. La main, fine et blême, indiquait une femme oisive et soigneuse d'elle-même» (70).

Lors de sa rencontre avec elle, le discours sur le voile est abordé d'une manière empreinte de romantisme. Si ce voile l'empêche de la voir, il est dans l'incapacité de l'empêcher d'entendre sa voix; et la voix qu'il entend peut lui apprendre autant, sinon mieux, que n'importe quels signaux faciaux. Bien qu'elle soit couverte de la tête aux pieds, le narrateur fait preuve d'une grande capacité d'observation, aucun détail ne lui échappe, aussi infime soit-il.

« Il s'agit d'une rencontre de femme arabe, et l'aventure est d'autant plus simple qu'elle se compose uniquement d'une impression musicale... Ce que j'admirais le plus dans cette escrime très curieuse de la grâce avec le sang-froid, du pathétique avec la ruse, c'était le charme de la voix si nette, si acérée et si constamment musicale de cette femme suppliante. Quoi qu'elle dise, elle adoucissait les gutturales les plus rude et, qu'elle le voulût ou non, ses emportements les plus vifs s'enveloppaient de mélodie»(Ibid).

Non seulement cette représentation met en valeur les expressions visuelles et physiques du sujet féminin, mais elle accorde également une attention particulière à la qualité mélodique de son ton vocal et la nuance de son style oratoire. En établissant une analogie raffinée reliant l'art de l'escrime et la façon dont Haoûa manipule le langage, l'écrivain démontre ainsi l'élégance qui caractérise son discours. La manifestation auditive de la parole dévoile également, grâce à sa manière nuancée, les secrets les plus profonds de l'âme. Le masque, en question, remplit potentiellement une fonction supplémentaire en amplifiant la force du regard :

« Au revoir, me dit-elle, avec le plus pur accent français. A ce moment, je pus apercevoir ses yeux, qu'elle dirigea de mon côté. Ce qu'ils exprimaient, je l'ignore



; mais je senti que le regard en était des plus vifs, car je le vis partir et m'arriver comme un trait » (Ibid).

Fromentin laisse subtilement entendre que cela pourrait marquer le début de la séduction ou de l'affection, tout en laissant planer le doute. La fonction amplificatrice du masque est reprise dans une partie ultérieure du récit, avec la même nature ambiguë : « *La femme était devant moi qui me regardait par l'échancrure de son masque, avec des yeux dont je ne voyais qu'un point fixe et lumineux comme un diamant* » (169).

S'agit-il d'une simple curiosité de la part de la femme ou plutôt d'une intuition personnelle de l'écrivain ? Il est difficile de trancher. Fromentin, en revanche, s'attache à décrire l'émergence et l'évolution d'un lien marqué par une proximité croissante, suggérant une dynamique d'influence réciproque entre les deux personnages. Toutefois, cette relation demeure empreinte d'ambiguïté, laissant planer une part d'interprétation.

L'élément du mystère reste central dans ce contexte. Avant cette scène particulière, Fromentin mentionne avoir observé des Mauresques non voilées. Pourtant, Haoûa, selon sa propre description, ne se dévoile jamais en public et incarne l'image même de la femme orientale inaccessible. Dès lors, l'auteur ne laisse aucun indice permettant d'affirmer qu'elle aurait pu se trouver parmi ces femmes non voilées. Cette contradiction révèle ainsi la tension entre la fascination du narrateur et la rigidité des codes vestimentaires attribués à son personnage, accentuant ainsi la construction idéalisée et partiellement incohérente de Haoûa dans le récit. Cela semble peu probable, mais il décrit ces femmes comme « *jolies et bien mises* » (125) Après la fin de la fête, l'auteur continue de les observer attentivement et de les suivre de près. Elles sont désormais « *noblement voilées* » (Ibid), le fait de se couvrir de « *leurs masques de cotonnades* » (Ibid) est considéré comme une forme de réintégration sociale, une facette accentuée par l'écrivain comme ayant une connotation positive plutôt que négative associée à la mascarade. Ainsi, il cherche à souligner dans ce contexte le rôle social du voile, qu'il reprend après cet interlude romanesque.

Sur le plan idéologique, le voile est perçu comme le reflet des normes et des dynamiques de pouvoir inhérentes à la société orientale. Il interprète le voile comme un mécanisme de contrôle sociétal, facilitant la préservation des disparités entre les sexes et des classements culturelles. Dans cette optique, le voile est considéré comme un outil permettant d'exercer l'autorité et de protéger les individus, tout en servant de mesure pour défendre le respect et l'intégrité des femmes.

En réalité, le voile de Haoûa englobe diverses fonctions narratives. D'une part, il sert à représenter le clivage socioculturel et religieux entre elle et l'observateur occidental. Il contribue, d'autre part, à améliorer son portrait en tant que source d'inspiration mystérieuse, incarnant un stéréotype orientaliste qui tire parti de la fascination que suscitent la découverte et la possession de ce qui est dissimulé.

CONCLUSION

Dans *Une année au Sahel*, Haoûa ne se limite pas à être un personnage ; elle incarne l'Algérie coloniale, telle que perçue par un peintre et écrivain français au XIXe siècle. L'étude de son récit révèle une perspective multiforme et subtile sur le thème du « mystère et du voilement de la femme ». Grâce à ses portraits méticuleux et ses observations astucieuses, l'auteur dépeint l'Orient maghrébin, à travers la figure de Haoûa, comme mystérieux et captivant. Dans son texte, le voile apparaît comme un



puissant symbole d'énigme et d'altérité, agissant comme un objet culturel qui dissimule autant qu'il dévoile.

Les femmes sont souvent perçues sous l'angle de l'exotisme et représentent une altérité qui confond et dérange les voyageurs occidentaux. Fromentin examine cette dichotomie en mettant en évidence la disparité entre les réalités orientales et les visions européennes. Le voile, en plus d'être une simple pièce vestimentaire, a d'importantes connotations culturelles et sociales, à la fois symbole de préservation, de décence, de pudeur et un espace d'autonomie intérieur pour elles.

En scrutant ces motifs, l'auteur invite le lecteur à réfléchir à sa propre interprétation de « l'Autre » et aux frontières de sa compréhension. Son récit nous fait prendre conscience que la nature mystérieuse et le voile des femmes orientales ne sont pas seulement des objets de fascination exotique, mais aussi des passerelles vers des vérités culturelles profondes et complexes. Fromentin propose donc au public bien plus qu'une simple représentation esthétique de l'Orient ; son travail suggère également une analyse critique des rapports de pouvoir et de domination coloniale qui tournent autour d'une idée de départ : c'est comment faire mieux cultiver l'idée que l'on se fait de l'Orient, comment mieux faire rêver l'Europe, la France « virile » qu'en exposant des femmes orientales réputées inaccessibles dans le lieu privilégié de leurs appartements. Comment décrire ces belles recluses dans leurs lieux clos, mais ouverts à tous les délices permettant de produire des images sexuellement attractives. Dévoilant par-là, une idée très prégnante dans l'imaginaire érotique occidental : celle de la « *virilité triomphante du maître* ». Ces orientalistes, en entreprenant toute une archéologie des fantasmes orientaux, à travers des visions hautement fantasmatiques, font apparaître un désir exclusif de soi qui ne peut être exprimé sans la médiation de l'Autre. Malek Alloula, dans son brûlant réquisitoire postcolonial parle de « *revanche imaginaire contre des femmes inaccessibles* ».

ⁱ Entretien avec Barbara Wright, à Paris, Université Sorbonne Nouvelle, le 11 juin 2018, Propos recueillis par Hortense Delair, Lucie Nizard, doctorantes en littérature française et membre du CRP 19 de Paris 3.

ⁱⁱ Ibid.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ALLOULA Malek, (1981), *Le harem colonial. Images d'un sous érotisme*. Paris, Atlantica-Séguier.

BENMALEK Anouar, « L'orientalisme en crise », *Diogenes*, 44, 4e trimestre, 109-142.



BLANCHON Pierre, (1909), Eugène Fromentin, Lettres de jeunesse, biographie et notes, Paris, Plon-Nourrit et Cie.

CALL Hector De, (1912), L'artiste du 15-6-1861, cité par Pierre Blanchon, dans Correspondance et fragments inédits, Paris, Plon.

CHRISTIN Anne-Marie, (1982), Fromentin, conteur d'espace, essai sur l'œuvre algérienne, Paris, Le Sycomore.

EDWARD Saïd, (1978), L'Orientalisme, Paris, Seuil.

FROMENTIN Eugène, (1991), Une année dans le Sahel, Edition établie par Elisabeth CARDONNE, Paris, Flammarion.

FROMENTIN, Eugène, (1984), Œuvres complètes, Textes établis, présentés et annotés par Guy Sagnes, Paris, Gallimard.

FROMENTIN Eugène, (1912), Correspondances et fragments inédits, biographie et note, Textes établis par Pierre Blanchon, Paris, Plon-Nourrit et Cie.-Récit de voyage, Relation, Reportage, disponible : <http://www.cafe.edu/genres/n-voyage.html> , consulté le 10.06.2023.

GUETTAFI Sihem, SOLTANI Wassila, « PROSTITUTION COLONIALE ET NATIONALISME : Collaboration corporelle dans Ciel de Porphyre de Aïcha Lemsine ». URL : [file:///C:/Users/micro/Downloads/bamatangrano,+07.+DOS+-+Prostitution+coloniale+et+nationalisme...+-+Guetafi%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/micro/Downloads/bamatangrano,+07.+DOS+-+Prostitution+coloniale+et+nationalisme...+-+Guetafi%20(1).pdf), [consulté le 10/06 /2024].

GONZE Louis, (1881), Eugène Fromentin, peintre et écrivain,. Paris, Quantin.

LAFUUGE Jean-Pierre, (1988), Etude sur l'orientalisme d'Eugène Fromentin dans ses "récits algériens", New York, Peter Lang.

LAMARTINE Alphonse de, (2011), Souvenirs, impressions, pensées et paysages, pendant un voyage en Orient (1832-1833) ou notes d'un voyageurs, Tome troisième, Bruxelles, Ad. Wahlen et Cie.

LAMARTINE Alphonse de, (1887), Voyage en Orient, Paris, Alphonse Lemerre.

MACROS Fouad, (1973), Fromentin et l'Afrique, Montréal, Cosmos.

REQUEMORA Sylvie. (2002), L'espace dans la littérature e voyages, Études littéraires. Volume 34, numéro 1-2, hiver 2002, p. 249-276.

SCHWAB Raymond, (1950), La Renaissance Orientale, Paris, Payot.

TARAUD Christelle, (2003), La prostitution coloniale. Algérie, Tunisie, Maroc (1830-1962). Paris, Payot,

THIBAUDET Albert, (1924), Intérieurs, Baudelaire, Fromentin, Amiel, Plon, Paris.

POUR CITER L'AUTEUR :

Nesrouche Sabrina, Hachani Louiza, (2025), « La représentation de L'Orient à travers Haoûa, la femme orientale dans *Une année dans le Sahel* d'Eugène Fromentin », Ex Professo, V 10, N 01, pp. 143-155, Url : <https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/484>