



Université de Haute-Alsace
Faculté des Lettres, Langues et Sciences Humaines
Département de Lettres
ILLE – Institut de recherche en Langues et Littératures Européennes
École Doctorale « Humanités » 520 – composante UHA

Thèse de doctorat en Littérature française, générale et comparée

SUR LES PAS DES CHASSEURS DE MIRAGES. VOYAGES ROMANTIQUES EN ANDALOUSIE

Nikol DZIUB

Sous la direction de Madame la Professeure Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE

Présentée et soutenue publiquement le 17 novembre 2015

JURY

| | | |
|--|---|---------------------|
| M. DAYRE Éric | Professeur, ENS Lyon | Rapporteur |
| Mme FIX Florence | Professeure, Université de Lorraine | Rapporteur |
| Mme MASSONNAUD Dominique | Professeure, Université de Haute-Alsace | |
| M. ZARAGOZA Georges | Professeur émérite, Université de Dijon | |
| Mme TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique | Professeure, Université de Haute-Alsace | Directrice de thèse |

SUR LES PAS DES CHASSEURS DE MIRAGES. VOYAGES ROMANTIQUES EN ANDALOUSIE

Résumé :

Le récit de voyage en Andalousie est un sous-genre mouvant, dont certains textes, du fait de leur influence ou au contraire de leur exemplarité hypertextuelle, contribuent à dessiner les contours. Le voyage aux confins de l'Europe est l'occasion pour le voyageur de repenser à la fois l'ailleurs (car il voyage pourvu de souvenirs de lectures et de tropismes orientalistes, exotiques, pittoresques, romantiques, qu'il sera obligé de réviser) et le familier. Les souvenirs et les légendes de l'invasion maure, de la *Reconquista* et du départ de Colomb sont très présents aussi bien dans les archives écrites (partiales) que dans la tradition orale (authentique). L'Andalousie apparaît à la fois comme un mirage et comme une utopie, et invite le voyageur à remonter dans le temps : l'imaginaire œcuménique et nostalgique de l'âge d'or, lié aux souvenirs de l'Al-Andalus, permet de reconsidérer l'histoire, l'actualité et l'avenir non seulement de l'Europe, mais aussi des États-Unis (Irving). Par ailleurs, l'Andalousie est une région encore protégée de l'uniformisation. Les écrivains-voyageurs (Gautier notamment) y voient le lieu par excellence où élaborer une poétique excentrique fondée sur une confusion volontaire entre réalité et fiction, mais aussi où réfléchir sur la situation mimétique de la littérature, qui d'une part tente de s'approprier les moyens de la peinture, et qui d'autre part est confrontée à l'exactitude évocatrice de l'image photographique naissante – sans compter que l'hybridité de l'architecture hispano-mauresque et la sinuosité des arabesques semblent presque indescriptibles. Mais le voyage prend aussi une dimension politique, soit que le voyageur soit investi d'une mission aux colonies (Dumas), soit au contraire qu'il se veuille le zéléateur d'une sorte de cosmopolitisme des marges (Andersen) ou de l'union des peuples méditerranéens (De Amicis). Dans cette perspective, l'étude de la réception des récits de voyage permet de cerner non seulement les attentes des lecteurs et les stratégies éditoriales, mais aussi les contradictions d'une époque déchirée entre les ambitions impérialistes, les revendications nationales et les rêves de cosmopolitisme.

Mots-clefs : récit de voyage, romantisme, Andalousie, fiction, image, photographie, réception.

FROM WANDER TO WONDER : ROMANTIC JOURNEYS THROUGH ANDALUSIA

Abstract :

The travel narrative in Andalusia is a complex subgenre. Some texts, due to their hypertextual influence or exemplarity, help to characterize it. The journey to the edge of Europe is an opportunity for the traveler to rethink both what is familiar and what is unfamiliar to him : he is a reader as well as a traveler, and the travel forces him to revise his orientalist, exotic, picturesque and romantic tropisms. Memories and legends of the Moorish invasion, of the Reconquista and of Columbus's departure are very present as well in the written (and biased) archives as in the oral (and authentic) tradition. Andalusia appears both like a mirage and like a utopia, and encourages the traveler to go back in time : nostalgia of ecumenical Golden Age, linked to memories of Al-Andalus, leads to reconsider the past, the present and the future not only of Europe, but also of the United States (Irving). Furthermore, Andalusia is a region still preserved from standardization. Travel writers (including Gautier) see it as the place where they can elaborate an eccentric poetics based on a deliberate confusion between reality and fiction, and where they can reconsider the mimetic status of literature, which is trying to appropriate the means of painting, but which is also facing the evocative accuracy of the nascent photographic image. Moreover, Andalusian architecture's hybridity and arabesques' sinuosity seem almost indescribable. But the journey also has political aspects, whether the traveler has to fulfil a colonial mission (Dumas), or on the contrary champions the union of Mediterranean peoples (De Amicis) or a cosmopolitanism respectful of local traditions (Andersen). The reception study helps to identify not only readers' expectations and editorial strategies, but also the contradictions of an era torn between imperialist ambitions, national claims and dreams of cosmopolitanism.

Keywords : travel narratives, romanticism, Andalusia, fiction, image, photography, reception.

Cette thèse a été préparée au sein de l'Université de Haute-Alsace
et du Laboratoire ILLE, EA 4363,
Institut de recherche en Langues et Littératures Européennes,
Dirigé par Madame la Professeure Frédérique Toudoire-Surlapierre

Remerciements

Je tiens, tout d'abord, à remercier Madame Frédérique Toudoire-Surlapierre d'avoir soutenu mon projet initial et d'avoir dirigé mes recherches avec bienveillance. Sa constante exigence et ses conseils éclairants m'ont été extrêmement précieux tout au long de ces années de travail commun. Qu'elle veuille donc accepter le témoignage de ma reconnaissance et de ma gratitude.

Je remercie par ailleurs toute l'équipe de l'ILLE. Mesdames Tania Collani et Greta Komur-Thillooy et Messieurs Maxime Leroy et Felipe Aparicio ont eu la gentillesse de mettre à ma disposition leurs compétences. Ma gratitude va également à Monsieur Peter Schnyder, pour son accueil chaleureux, et pour les séminaires du samedi et les colloques toujours dynamiques et pluridisciplinaires. Le laboratoire et tous ceux qui contribuent à le faire exister m'ont permis non seulement de m'ouvrir à des champs de connaissance nouveaux, mais aussi de pratiquer un échange culturel et linguistique très enrichissant. Le travail en équipe dans une université résolument humaniste a été pour moi une très belle expérience humaine. Je remercie vivement l'École Doctorale : Michel Faure, pour ses conseils et pour son esprit de partage – les formations proposées m'ayant beaucoup appris ; mais également Aurélia Robert, pour sa présence auprès des doctorants.

Je remercie ma famille et mes proches d'avoir tout fait pour moi, d'avoir cru en moi, d'avoir su comprendre mes départs et m'accompagner dans mes voyages. Sans oublier mes professeurs de l'Université de Kyiv, et ceux de l'École Normale Supérieure de Lyon, qui ont, chacun à sa manière, révélé en moi le goût de la littérature, de l'art et de la recherche. Merci également à tous les chercheurs qui m'ont ouvert les portes des archives, à Paris, à Madrid ou à Grenade.

J'adresse enfin une pensée amicale à mes camarades de l'UHA, auxquels je souhaite bonne continuation et réussite.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|-----------|
| INTRODUCTION..... | 15 |
| PREMIÈRE PARTIE. FORMATION D'UN SOUS-GENRE..... | 56 |
| CHAPITRE I : RECHERCHES HISTORIQUES ET ESQUISSES LITTÉRAIRES | 60 |
| 1.1. Un voyage vers le passé..... | 63 |
| 1.1.1. Révéler le <i>spiritus loci</i> | 64 |
| 1.1.2. <i>Plus ultra</i> : une zone de fracture culturelle et générique..... | 67 |
| 1.1.3. Un voyage studieux : partir pour retrouver l'Histoire..... | 73 |
| 1.2. Entre contes et esquisses..... | 78 |
| 1.2.1. <i>Sketch</i> viatique, <i>sketch</i> panoramique..... | 78 |
| 1.2.2. Voyage vers le conte | 82 |
| 1.2.3. Chercher les effets | 85 |
| 1.2.4. Miscellanées | 89 |
| 1.3. Les sources du récit viatique..... | 92 |
| 1.3.1. Préfaces | 92 |
| 1.3.2. Réécriture et tradition orale..... | 95 |
| 1.3.3. La <i>fancy</i> | 98 |
| 1.3.4. Deux authenticités contradictoires | 100 |
| CHAPITRE II : SOUVENIRS ET IMPRESSIONS | 107 |
| 2.1. La réalité du voyage..... | 108 |
| 2.1.1. Inquiétudes et calculs du journaliste en voyage | 110 |
| 2.1.2. Voyageur-daguerréotypiste | 115 |
| 2.1.3. Sérialisation | 120 |
| 2.1.4. Un nouveau rapport au temps..... | 122 |
| 2.2. Voyages ambitieux..... | 125 |
| 2.2.1. Projet monumental (1)..... | 125 |
| 2.2.2. Projet monumental (2)..... | 127 |
| 2.2.3. Impressions épistolaires | 128 |
| 2.2.4. Parler pour tous, parler de tout | 132 |
| 2.2.5. La femme qui lit | 139 |
| 2.3. Sur la route..... | 143 |
| 2.3.1. L'impossible <i>work in progress</i> | 144 |
| 2.3.2. Enchantement de la vitesse | 149 |
| 2.3.3. Le romantisme de la diligence | 151 |
| 2.3.4. Sauver la couleur locale | 157 |
| CHAPITRE III : DANS LA CHAMBRE ET DANS LE LIVRE DU VOYAGEUR..... | 165 |
| 3.1. Voyageurs et lecteurs..... | 166 |
| 3.1.1. Contexte et intertextualité | 167 |
| 3.1.2. <i>The Reader</i> | 171 |
| 3.1.3. Voyager avec le lecteur | 172 |

| | |
|---|------------|
| 3.1.4. Typologie imagée des voyageurs | 174 |
| 3.2. Agencement du voyage..... | 176 |
| 3.2.1. Du lieu à la scène | 177 |
| 3.2.2. Un <i>gothic</i> mauresque..... | 180 |
| 3.2.3. <i>The Cobweb</i> | 182 |
| 3.3. L'écrivain et son texte..... | 183 |
| 3.3.1. Chambres noires | 183 |
| 3.3.2. Mutabilité de l'écrivain, mutabilité de la littérature..... | 191 |
| 3.3.3. Le voyageur-astrologue..... | 194 |
| 3.3.4. Le voyageur-enfant | 196 |
| 3.3.5. Le texte sans tête | 200 |
| 3.3.6. Spectres de la civilisation..... | 206 |
| DEUXIÈME PARTIE. LE VOYAGE ET LE DISCOURS SUR LES ARTS | 215 |
| CHAPITRE I : LE VOYAGE, UN ART VISUEL | 217 |
| 1.1. Le voyageur et les peintres | 218 |
| 1.1.1. La rencontre avec Goya..... | 220 |
| 1.1.2. La griffe comme genre | 223 |
| 1.1.3. Ville-musée | 227 |
| 1.2. Le voyage entre ombres et couleurs..... | 230 |
| 1.2.1. L'écriture des ombres..... | 230 |
| 1.2.2. Apparitions de Don Juan | 232 |
| 1.2.3. Les couleurs du voyage | 235 |
| 1.2.4. Ascension du voyageur | 243 |
| 1.3. Le spectacle dans le voyage..... | 247 |
| 1.3.1. Acteurs et spectateurs..... | 247 |
| 1.3.2. L'art pour l'habit | 251 |
| 1.3.3. Du théâtre au cirque | 254 |
| 1.3.4. La question de la popularité | 260 |
| 1.3.5. Loin de l'Andalousie : visions et obsessions | 266 |
| CHAPITRE II : MONUMENTS ET FRAGMENTS | 272 |
| 2.1. Livres et monuments..... | 273 |
| 2.1.1. La description entre renoncement et excès..... | 274 |
| 2.1.2. L'intraduisible variété de l'étranger | 277 |
| 2.1.3. L'architecture et le livre | 280 |
| 2.1.4. La forêt spirituelle | 284 |
| 2.2. Jardins andalous..... | 289 |
| 2.2.1. La complexité du jardin..... | 290 |
| 2.2.2. <i>From wander to wonder</i> | 292 |
| 2.2.3. Le feu d'artifice végétal | 297 |
| 2.2.4. Le jardin, le passé et les tourments | 300 |
| 2.3. Voyages en arabesques | 304 |
| 2.3.1. Une nouvelle poétique..... | 306 |
| 2.3.2. L'arabesque comme lien | 311 |

| | |
|---|------------|
| 2.3.3. Le regard kaléidoscopique | 314 |
| CHAPITRE III : FICTIONS GÉOGRAPHIQUES | 322 |
| 3.1. Sur les pas des personnages légendaires | 324 |
| 3.1.1. La Sierra de l'illusion | 325 |
| 3.1.2. Errances génériques..... | 331 |
| 3.1.3. Des brigands dans la culture..... | 338 |
| 3.2. Le voyageur désorienté..... | 349 |
| 3.2.1. La page blanche du voyage | 350 |
| 3.2.2. Les sonorités locales..... | 357 |
| 3.3. La tentation géographique..... | 360 |
| 3.3.1. Les écrivains-cartographes | 361 |
| 3.3.2. Mirages méditerranéens | 370 |
| TROISIÈME PARTIE. APRÈS LE VOYAGE : RÉCEPTIONS ET CRITIQUES..... | 377 |
| CHAPITRE I : LE RETOUR : DU DERNIER REGARD AUX PREMIERS LECTEURS..... | 382 |
| 1.1. L'art de la fin | 383 |
| 1.1.1. Le dernier regard avant l'exil | 384 |
| 1.1.2. Entre nostalgie et ironie..... | 387 |
| 1.1.3. Le dernier soupir du Maure – la mort de la poésie..... | 389 |
| 1.1.4. De Cadix à Tanger..... | 390 |
| 1.1.5. Scandales et controverses | 392 |
| 1.1.6. Le face-à-face des cultures | 397 |
| 1.1.7. Transmission et apocalypse..... | 400 |
| 1.2. La formule du succès | 405 |
| 1.2.1. <i>The Alhambra</i> et la valeur du texte : un best-seller..... | 405 |
| 1.2.2. Faire naviguer la littérature : un succès prévisible en Angleterre | 407 |
| 1.2.3. <i>The Modern Quixote</i> | 408 |
| 1.2.4. Un classique inclassable..... | 411 |
| 1.2.5. Le voyage-entreprise : la conquête de la légitimité..... | 413 |
| 1.3. Rencontres entre les cultures | 416 |
| 1.3.1. Familière étrangeté | 416 |
| 1.3.2. Un succès <i>sensationnel</i> ?..... | 419 |
| 1.3.3. L'attractivité matérielle du livre..... | 421 |
| 1.3.4. De l'Andalousie aux États-Unis..... | 423 |
| 1.3.5. Irving face à la critique française | 425 |
| CHAPITRE II : LITTÉRATURE, PHOTOGRAPHIE, CRITIQUE : (DÉ)MYTHIFICATION | 433 |
| 2.1. Images et légendes | 435 |
| 2.1.1. Sélection, commentaire, mythification..... | 436 |
| 2.1.2. Illustration du voyage, écriture <i>plastique</i> | 439 |
| 2.1.3. <i>The Bull-fight mania</i> | 441 |
| 2.2. Voyages photographiques..... | 442 |
| 2.2.1. D'après nature | 443 |
| 2.2.2. La presse et la fiction | 448 |
| 2.2.3. Une critique, une publicité ?..... | 451 |

| | |
|---|------------|
| 2.2.4. La photographie comme prétexte à l'écriture..... | 455 |
| 2.2.5. La soumission à l'objet | 459 |
| 2.3. Répétition, création..... | 463 |
| 2.3.1. L'équilibre du voyage | 464 |
| 2.3.2. Une critique contrastée..... | 467 |
| 2.3.3. Un double jeu : du voyage au vaudeville | 471 |
| 2.3.4. L'Andalousie au théâtre | 476 |
| CHAPITRE III : VERS UN COSMOPOLITISME LITTÉRAIRE..... | 483 |
| 3.1. Des voyageurs engagés dans les problèmes de leur époque..... | 485 |
| 3.1.1. Cosmopolitisme et décadence | 487 |
| 3.1.2. Quelle identité pour le <i>citizen of the world</i> ? | 490 |
| 3.1.3. Un Danois sans bornes | 493 |
| 3.2. Marges et atteroiements | 499 |
| 3.2.1. Miroirs et mirages | 500 |
| 3.2.2. Automythification | 503 |
| 3.2.3. Périphéries européennes : <i>Dansk og Spansk</i> | 507 |
| 3.2.4. Deux écueils : l'uniformisation et le mélange..... | 510 |
| 3.3. La question méditerranéenne | 515 |
| 3.3.1. La <i>convivencia</i> | 519 |
| 3.3.2. Une littérature du peuple (italien) et pour le peuple (français) | 524 |
| CONCLUSION GÉNÉRALE | 537 |
| BIBLIOGRAPHIE | 549 |
| ANNEXE | 584 |
| INDEX SÉLECTIF DES AUTEURS | 588 |

If you want to learn romance, or gain an insight into things quaint, curious, and marvelous, drop your books of travel, and take a stroll along the docks of a great commercial port. Ten to one, you will encounter Crusoe himself among the crowds of mariners from all parts of the globe.¹

¹ Herman Melville, *Redburn : His First Voyage*, New York, Harper and brothers, Publishers, 1863, p. 219. Je traduis : Si vous voulez savoir ce que c'est que la romance, ou avoir un aperçu de choses pittoresques, curieuses et merveilleuses, abandonnez vos livres de voyage, et faites une promenade sur les quais d'un grand port commercial. Vous aurez de fortes chances de rencontrer Crusoé lui-même dans la foule des marins venus de tous les pays du globe.

INTRODUCTION

Ce n'est pas parce que toute expérience de voyage est, par certains côtés, personnelle et libre que le récit de voyage de l'époque romantique ne s'imprègne pas des autres genres alors en vogue, en particulier des contes et récits merveilleux et fantastiques. Il se crée de la sorte des normes architextuelles qui, sans être contraignantes, encadrent l'expérience individuelle du voyage et de son écriture. Faisant par moments du récit de voyage une métanarration, le voyageur romantique dessine les contours littéraires d'un genre en formation.

La parenté générique entre le voyage référentiel et le voyage imaginaire est indéniable. Récit d'un séjour authentique, le voyage est aussi mythique. Il est partagé entre la lumière idyllique et l'ombre : si, avec l'avènement du romantisme, « l'âme européenne aspire à quitter les territoires solaires d'une raison devenue quelque peu autoritaire, pour explorer les régions plus brumeuses, plus crépusculaires de la psyché »¹, cette nouvelle posture mentale a pour corrélat une fascination grandissante pour « ces fantastiques effets de lumière qui sont le charme inconnu, impalpable, invincible de l'Espagne. »² Les Romantiques cherchent une issue au mal du siècle, une échappatoire à la réalité, ils espèrent que les pays lointains leur offriront un refuge *exotique* et *oriental*. Le besoin de se tourner vers l'ailleurs suppose aussi une sorte de refoulement vers l'extérieur, qui va évacuer l'énergie du *Je* vers un lieu mythique et nostalgique. Les récits que nous étudierons signalent ainsi « l'importance que revêt aux yeux des écrivains de la première moitié du XIXe siècle un Orient mythifié qui sert de métaphore [...] pour l'évocation d'une nostalgie et d'un exil universel et inévitable ».³

Dans les bagages du voyageur, il n'y a pas seulement ses lectures passées et présentes, il y a aussi ses folies et ses angoisses – souvent suscitées justement par ses lectures –, et c'est ainsi que chatoie devant ses yeux le *miroitement* de son avenir. L'écriture du voyage ne fait que longer le *logos*, alors qu'elle se risque volontiers dans le *muthos*. Le récit de voyage romantique expose à ses lecteurs une réalité ambiguë, car « à côté du Romantisme douloureux, il a pu exister un Romantisme heureux, un Romantisme de l'Idylle même. »⁴

¹ Michel Viegnes, « L'Étrangeté dans le récit de voyage et le conte fantastique : l'exemple de Mérimée », in Alain Guyot, Chantal Massol (dirs.), *Voyager en France au temps du romantisme : poétique, esthétique, idéologie*, Grenoble, ELLUG, 2003, (p. 375-388), p. 376.

² Alexandre Dumas, *Impressions de voyage : de Paris à Cadix* [1847], Paris, Michel Lévy Frères, 1854, vol. 1, p. 271.

³ Sébastien Hubier, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2003, p. 58.

⁴ Pierre Brunel (dir.), « Introduction », *Romantismes européens et Romantisme français*, Montpellier, Espaces, 2000, p. 15.

C'est pour cela aussi que le voyageur recourt par moments à une rhétorique de l'excès. Si le spleen saisit l'écrivain, l'obligeant à partir, c'est parce qu'il rêve avec nostalgie d'un paradis perdu, et donc à retrouver. Enchantée et idéalisée, l'Andalousie est le point auquel aboutit la ligne de fuite des voyageurs mélancoliques avides de lumière.

Alors qu'il voyage en Andalousie, aux confins de l'Europe, l'écrivain se pose la question de sa place culturelle et de son identité face à ce qu'il considère comme la civilisation orientale. Zone d'échanges culturels, l'Andalousie devient cette terre promise où se mêlent des nationalités en plein questionnement. Washington Irving a été le premier écrivain renommé des deux côtés de l'Atlantique à avoir réellement vécu en Andalousie et à s'être intéressé *in situ* à la culture hispano-mauresque. Si l'esthétique de ce disciple de Walter Scott a été fortement influencée par la tradition littéraire européenne, essentiellement par le biais du *folklore* britannique et germanique, il a aussi donné à la littérature de voyage, genre jusque-là proprement européen, plus de liberté et de souplesse, tout en élaborant un questionnement spécifique sur l'histoire. De la sorte, une première hypothèse serait que le séjour en Andalousie comme tradition européenne a été *américanisé* par Irving, puisque l'utopie à la fois nostalgique et optimiste qu'il bâtit en se fondant sur l'histoire de la région révèle le regard d'un citoyen d'une nation jeune et complexe. Dans le même temps, Irving a orientalisé les *topoi* de la littérature américaine. L'échange culturel qu'il met en place est particulièrement complexe (il nous appartiendra justement de le décrire et de le définir), mais il est capital dans la relation entre l'Orient et l'Occident, dont les rôles s'inversent dès qu'Irving entre en jeu. Paradoxalement, le point de connexion entre les Orient (tels que les voyaient au XIXe siècle les Occidentaux) et l'Europe (telle qu'elle se définit et se construit elle-même) pourrait être l'Amérique.

Washington Irving, à la suite de Walter Scott, qui rattachait l'histoire aux monuments, a consacré la majeure partie de sa vie à l'étude du patrimoine de ce qu'il percevait vraiment comme l'Ancien Monde. C'est d'après ses voyages que les Américains ont construit une image fortement émotionnelle et en grande partie imaginaire de l'Europe et de l'Andalousie, cette région si éloignée aussi bien géographiquement que culturellement : « Far, far away ! »¹

La littérature anglaise est le premier fonds dans lequel puise la jeune littérature américaine. Mais si le regard de Walter Scott, qui a inauguré l'étude du *folklore* européen, était concentré sur le passé médiéval féodal, qu'il considérait comme le foyer culturel de

¹ Voir Miguel Gonzalez-Gerth, « The Image of Spain in American Literature, 1815-1865 », in *Journal of Inter-American Studies*, avril 1962, vol. 4, n° 2, Center for Latin American Studies at the University of Miami, p. 257-272. Je traduis : « Loin, très loin ! »

l'Europe, il voyait dans le mélange culturel un risque, et dans le passé « oriental » de certaines régions du continent une défaite. Toujours est-il que le déclin du monde féodal et l'affaiblissement du sacré occidental ont décentré la représentation de l'Europe, et que le regard critique du fantastique et du merveilleux, domaines devenus littérairement périphériques, s'empare de l'Occident. Pourquoi s'intéresser à l'Orient ? C'est peut-être André Gide qui, *a posteriori*, formule la réponse la plus claire à cette question, quand il écrit, dans « L'Avenir de l'Europe », que, contrairement à l'Occident, l'Orient ne connaît pas le conflit entre la foi et la raison, que « *c'est en étant le plus particulier qu'on sert le mieux l'intérêt le plus général* », et que « *c'est en se renonçant qu'on se trouve.* »¹ L'Andalousie, justement, garantissait le contact de l'Europe avec l'Orient, de telle sorte que s'est organisé un réseau d'échanges culturels qui s'est progressivement intensifié.

Pour en revenir à Washington Irving, il entreprend de se replonger dans le passé européen, en commençant par les passés germanique et anglo-saxon pour s'intéresser ensuite au passé hispano-mauresque. Il s'efforce ainsi de repenser l'Europe dans son *unitas multiplex*.² Partant, il préfère éviter les formes longues propres au roman historique, et invente une structure du récit conforme à sa personnalité et à sa vision culturelle du monde : les esquisses et les fragments en série.³ À ses yeux, il est impossible de connaître le tout sans connaître les parties qui le composent : et c'est pourquoi il s'arrête longuement en Andalousie, qu'il ressent comme la région par excellence de la contradiction et de l'incertitude. Au point culminant de la rencontre et du mélange des cultures, sur les terres andalouses, se sont confrontées les unes aux autres, mais aussi réconciliées pour former une « pluralité unique en Europe »⁴, les trois religions : chrétienne, juive et musulmane. Mais la culture européenne n'est-elle pas « judéo-christiano-gréco-latine »⁵ ? Ouvertures vers l'Afrique, l'Orient et aussi l'Amérique, les côtes européennes ne sont pas des frontières mais des Portes, elles sont « un

¹ André Gide, « L'Avenir de l'Europe » (réponse à la *Revue de Genève*, 1923), in *Incidences*, Paris, Gallimard, nrf, 1924, p. 31 et p. 34. Mis en italique par l'auteur.

² Edgar Morin, *La Méthode. Tome 1 : La Nature de la Nature*, Paris, Seuil, 1977, p. 145. Ce concept est réutilisé plus tard dans *Penser l'Europe*. Il signifie que le système est complexe mais sans divisions, que l'unité est une diversité composée, que le tout ne porte pas préjudice aux parties. « Le système est une unité qui vient de la diversité, qui lie la diversité, qui porte en lui la diversité, qui organise de la diversité, qui produit de la diversité. »

³ Pierre Monroe Irving, *The Life and Letters of Washington Irving*, vol. II, New York, G. P. Putman, 1862, p. 166. Il s'agit d'une lettre, datée du 4 septembre 1823, qu'Irving adresse à son frère Peter. « There are such quantities of these legendary and romantic tales now littering from the press both in England and Germany, that one must take care not to fall into the common place of the day. Scott's manner must likewise be widely avoided. » Je traduis : « Il y a tant de contes légendaires et romantiques dont on prépare la publication en Angleterre et en Allemagne, qu'on doit prendre garde à ne pas tomber dans les banalités de l'époque. La manière de Scott doit être de même largement évitée. »

⁴ Jean-Marie Beuzelin, *L'Espagne des trois cultures : chrétienne, juive et musulmane*, Biarritz, Atlantica, 2009, p. 7.

⁵ Edgar Morin, *Penser l'Europe* [1987], édition revue et complétée, Paris, Gallimard, 1990, p. 81.

prolongement, un placenta nourricier »¹, elles ne forment pas une barrière mais une zone de *rééquilibrage* de ce qui est différent.

Le regard américain d'Irving est désintéressé, et plus ou moins objectif – il peut donc servir de remède à l'Europe partagée entre la maurophilie et la maurophobie. « La dissémination »² ou l'europanisation de Washington Irving est capitale dans les rapports interculturels de cette période. Le rêve irvingien est celui d'une société qui n'oublie pas ses sources, société dont il voit le prototype dans une Andalousie qui, grâce à ses traditions orales, a su garder et transmettre ses origines. Mais si les cultures se croisent et convergent sur ce territoire, l'Andalousie est aussi érigée sur des oublis et des non-dits dont les raisons sont religieuses et politiques. La région devient donc une zone de conflit des discours, et de lutte contre certains silences coupables.

Ce n'est pas tout. Pour les Romantiques, qui voient dans le voyage une image de la liberté, non seulement physique et politique, mais aussi esthétique et éthique, la région est « le berceau de la liberté espagnole » : la « liberté ne pouvait naître dans une contrée plus magnifique ».³ Parfaite pour l'état d'esprit de la bohème, l'Andalousie, qui propose un *modus vivendi* « romantique », est synonyme de licence, et Gautier y réalise son « rêve de liberté vagabonde ».⁴ L'ambiance y est propice à la fantaisie, mais le voyageur ne ferme pas pour autant les yeux sur la misère, qu'il va mettre en scène par biais de l'ironie et de l'humour. Les héros des Romantiques sont les bandits et les bohémiens, qui sont les seuls à échapper aux cadres de la société. « Pour moi, il n'y avait pas une grande différence ; ignorante des lois de la société, n'ayant aucune notion de ce qui était bien ou de ce qui était mal, voyant partout dans la nature l'abus de la force sur la faiblesse, je crus le monde des villes fait à l'instar du monde de la montagne »⁵, lit-on dans le *Salteador* de Dumas. L'Andalousie est humaine, le voyageur éprouve pour les Andalous un sentiment de sympathie naturelle, ils sont pleins

¹ *Ibid.*, p. 38.

² *Ibid.*, p. 143.

³ Giuseppe Pecchio, *Trois mois en Portugal, en 1822 : lettres de Joseph Pecchio à Lady J. O.* (Lettre Première, Cadix, 30 janvier 1822), traduit de l'italien par Léonard Gallois, à Paris, Chez les Marchands de Nouveautés, 1822, p. 6-7.

⁴ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, texte établi, présenté et annoté par Jean-Claude Berchet, Paris, Garnier-Flammarion, 1981, p. 393.

⁵ Alexandre Dumas, *El Salteador* [1854], Paris, Michel Lévy Frères, 1868, p. 151. Dumas parle par la bouche de Ginesta : pour lui, il n'y a pas de différence entre l'homme errant par nature et par culture et le hors-la-loi. Il envoie son personnage à Alhama, dans la Vega de Grenade, et dans les zones sauvages de la sierra, qu'il découvre d'abord dans *Don Quichotte*, puis lors de son voyage en Andalousie.

d'une énergie qui séduit les Romantiques, pour qui « tout ce qui résume l'humanité est surhumain ».¹

L'Andalousie est-elle une zone *extra-européenne* en Europe, un îlot de différence dans le commun, un autre dans le nôtre ? Une cristallisation géographiquement situable de la nostalgie culturelle, du rêve d'un impossible retour dans le passé oriental, de l'idéal de la fusion des cultures ? Dans le voyage en Andalousie, on aperçoit un motif étiologique, le voyageur voudrait expliquer l'origine de l'Europe moderne, démêler son passé. Les voyageurs partent en Andalousie pour éprouver la présence de ce qui est absent chez eux, en Europe, afin de rencontrer l'exotisme oriental, de se confronter à l'Afrique, pourtant proche, mais qui reste l'*autre monde* puisqu'elle est séparée de l'*ici* par le lac intérieur, la « barrière liquide » qui rend l'Europe d'une « précision imprécise ».² Toutefois, ce qui compte, ce n'est pas tellement les frontières géographiques, « qui sont floues et changeantes, mais [...] ce qui s'organise et produit [l'] originalité »³ de l'Europe. Grenade reste la dernière ville « occidentale » à être reconquise, le lieu ultime du *Spatial turn* (qui est « an attempt to develop a more creative and critically effective balancing of the spatial/geographical and the temporal/historical imaginations »⁴), et l'année 1492 reste considérée comme une *annus mirabilis*.⁵ La *Reconquista* est suivie par la conquête des Amériques : c'est précisément ce double mouvement d'*occidentalisation* que Washington Irving se propose de reconsidérer, en faisant en quelque sorte le trajet inverse.

Il ne faut pas négliger non plus l'importance de l'*andalucismo*. Le terme est utilisé traditionnellement pour parler de l'influence linguistique et culturelle du dialecte andalou sur l'espagnol du Nouveau Monde.⁶ Nous nous proposons plus largement d'étudier le prestige de l'Andalousie aux yeux des Romantiques qui l'ont visitée. Les voyageurs romantiques mettent nettement l'accent sur les aspects non européens de l'Andalousie, identifiant la région comme un territoire spécifique, culturellement hispano-mauresque, comme la porte de l'Orient, mais

¹ Victor Hugo, *Quatrevingt-treize [sic]*, in *Roman III*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 1024 : « Les grandes douleurs sont une dilatation gigantesque de l'âme ; cette mère, c'était la maternité ; tout ce qui résume l'humanité est surhumain ; [...] »

² Edgar Morin, *Penser l'Europe*, p. 38.

³ *Ibid.*, p. 40.

⁴ Edward W. Soja, « Taking Space Personally », in Barney Warf et Santa Arias (éds.), *The Spatial Turn : Interdisciplinary Perspectives*, New York, Routledge, 2009, p. 12. Je traduis : une tentative de développer un équilibre créatif et efficace du point de vue critique entre l'imaginaire spatial/géographique et l'imaginaire temporel/historique.

⁵ Bernard Vincent, *1492 « L'Année Admirable »*, Paris, Flammarion, 1991, p. 9-11. C'est l'année de la fin de la domination mauresque en Espagne et de la découverte (pour ne pas dire de la colonisation) du continent américain par Colomb. « Une dizaine de mois » séparent les deux grands événements : « l'Espagne s'est fermée aux influences méditerranéennes, s'est ouverte aux influences atlantiques. »

⁶ Marcel Danesi, « The Case for Andalucismo Re-Examined », in *Hispanic Review*, été 1977, vol. 45, n° 2, University of Pennsylvania Press, (p. 181-193), p. 181.

aussi comme un lieu de passage vers l’Afrique, qui était alors peu visitée et demeurait donc une zone-désert. Après Chateaubriand, qui réfléchit sur la situation de la nation française face au monde oriental¹, et qui se demande à quoi ressemblerait l’Europe si l’Espagne n’avait pas été reconquise, les Romantiques ont fait de l’Andalousie le lieu d’une bifurcation, d’une prise de décision, où l’on est forcé, ou presque, de répondre aux questions existentielles de l’Europe. L’une des questions récurrentes est celle-ci : le passé, s’il était repensé, permettrait-il de juger plus lucidement le présent, voire de construire l’avenir en évitant de répéter les mêmes erreurs ?

Il faut tenir compte aussi des bouleversements conceptuels qui marquent l’époque romantique. Le *peuple* et la *nation* sont des notions au développement desquelles la littérature romantique contribue : l’ « Europe romantique est l’Europe des nationalités ». ² On assiste à une lutte pour la diversité des peuples, et c’est alors que se crée le mythe de la *frontière*, inspiré de la culture américaine. Irving ne s’intéresse-t-il pas aux cultures locales de l’Europe justement pour cette raison ? L’Andalousie est pour lui multiples fois intéressante : après le départ des Maures (qu’Irving considère comme les *Natives* de l’Europe), c’est à Grenade que Colomb décide de partir pour le voyage qui l’emmènera jusqu’à la future Amérique – ce qui n’empêche pas l’Andalousie de rester un fragment oriental de la totalité occidentale.

Selon Anne-Marie Thiesse, c’est à « partir du moment où se forme l’idée de nation » que « les variables mises en avant changent de nature et deviennent géographiques. » ³ Ainsi se multiplient les publications d’ouvrages « pittoresques » qui semblent résumer les lieux-clefs et les caractères typiques des pays visités, et qui proposent en particulier un répertoire du patrimoine architectural des régions considérées comme archaïques.

Il est plus facile de rêver d’un monde que d’essayer de le construire. Le voyageur en quête d’idéal peut s’orienter de deux manières, il peut se diriger vers la lumière de l’avenir ou vers celle du passé, se vouant alors à la nostalgie, qui n’est rien d’autre que le désir de revenir vers l’idéal, après que la réalité s’est révélée décevante. L’Andalousie est pour les Romantiques le lieu de cet idéal, comme elle est restée pour les Maures une sorte de terre mythique. La nostalgie, qui se cristallise dans le cliché du « Soupir du Maure », reste attachée à Grenade, ville chargée de valeur(s) pour ses anciens habitants, qui déplorent sa perte. Les

¹ Les récits de voyage sont comme une source infinie : à la fois pour l’Histoire des contrées étrangères et pour ceux qui veulent conter des histoires exotiques. Chateaubriand écrit ainsi que « l’histoire des nations étrangères vient se placer, par la narration des voyageurs, auprès de l’histoire particulière de chaque pays. » M. le Vicomte de Chateaubriand, « Préface », *Œuvres complètes*, tome VI, Paris, Ladvocat, 1827, p. v.

² Georges Gusdorf, *Le Romantisme I : Le Savoir romantique*, en 2 vol., Paris, Grande Bibliothèque Payot, 1993, p. 289.

³ Anne-Marie Thiesse, *La Création des identités nationales. Europe XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Seuil, coll. « L’Univers Historique », 1999, p. 191.

Romantiques font l'éloge des bannis, de ceux qui ont été chassés de ce paradis perdu, ils désirent revenir en rêve ou en littérature à l'époque de leur splendeur, ils errent de leur plein gré au côté des spectres des anciens habitants de la région. On passe ainsi très vite du tangible à l'intangible, et on peut presque considérer comme une règle générale cette sentence de Françoise Court-Pérez : « La vue d'un bout d'étoffe, d'un objet ou d'une arme sont des supports suffisants à une rêverie que l'écriture approfondit en lui donnant une forme plus élaborée ».¹

Le « XIXe siècle ouvre l'ère de la dérégulation »², écrit Edgar Morin. Mais la régulation a-t-elle jamais eu lieu ? La réponse des Romantiques serait positive, mais le remède qu'ils proposent est insaisissable : « dans un âge d'or... », voilà ce qu'ils répondent, « dans un âge d'or » qui est toujours situé (aussi bien géographiquement que temporellement) ailleurs, car le romantisme est aussi le moment-clef de « la reconnaissance d'autres cultures et civilisations que les nôtres. »³ Existe-t-il encore, ce lieu béni, existe-t-elle encore, cette Andalousie, lieu de refuge de la modernité au milieu du XIXe siècle ? L'uniformisation n'a-t-elle pas effacé toutes les particularités locales, tout ce qui est authentique ? Et qu'est-ce que l'âge d'or, si ce n'est le songe, quel est son rôle, sinon de consoler illusoirement l'esprit désespéré ? Charles Nodier voyait dans le songe la seule manière de survivre dans le monde : il faut s'échapper dans la rêverie, qui détourne des pensées obscures et sans issues de la vie éveillée.

L'âge d'or n'est ni devant ni derrière la société actuelle : il est dans le domaine imaginaire des vaines ambitions de l'homme, comme la plupart de ses croyances. Ce type idéal de perfectionnement est la plus vieille des rêveries sociales : et cette illusion doit suivre l'espèce jusqu'à sa décrépitude où nous sommes, et jusqu'à sa mort où nous touchons. Toutes les espérances de la race humaine se meuvent dans le vide.⁴

Mais, la nostalgie mise à part, l'Andalousie n'est-elle pas le pays de la paresse, le pays d'un plaisir excentrique⁵ dans un monde moderne trop contrôlé ? La « bibliothèque » andalouse est orale, ses découvreurs romantiques sont des exclus, des presque-fous, des

¹ Françoise Court-Pérez, « *Caprices et zigzags de Gautier ou l'ivresse du mouvement* », in Fabienne Bercegol et Didier Philippot (dirs.), *La Pensée du paradoxe : approches du romantisme*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2006, p. 231.

² Edgar Morin, *Penser l'Europe*, p. 65.

³ *Ibid.*, p. 83.

⁴ Charles Nodier, « De la perfectibilité de l'homme et de l'influence de l'imprimerie sur la civilisation », in *Revue de Paris*, 1830, tome XX, p. 30.

⁵ Daniel Sangsue a théorisé les pratiques excentriques dans *Le Récit excentrique*, Paris, José Corti, 1987. Voir aussi Patricia Eichel-Lojkine, *Excentricité et Humanisme. Parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève, Droz, 2002, p. 42 : « L'excentricité [...] représente précisément la position qui permet de dépasser ce dilemme [être ou ne pas être] : être à la lisière, c'est adopter le point de vue du fou ou du bouffon qui explore la bordure extrême de la raison et de la *doxa* ; cela peut consister aussi à manier l'art de la parodie pour se situer à la frontière de la tradition dans laquelle on s'inscrit tout en la revisitant, à la frontière du modèle qu'on démarque tout en se démarquant. »

dandys, des *pas tout à fait génies*, bref des représentants de divers types de marginalité, les citoyens d'une certaine périphérie culturelle. La littérature européenne est bâtie par ses grands noms, il y a une hiérarchie, il faut donc puiser dans la littérature « anonyme », qui vient du peuple, pour revoir le statut de l'écrivain au XIXe siècle. Quant à l'Andalousie, si elle est assimilée parfois à l'Orient, c'est qu'elle semble former une « impossible structure ».¹ Gais, heureux et nonchalants – tels sont les Sévillans (« tous ces gens sont si heureux, si contents, si joyeux de vivre, qu'ils ont sans cesse, par le son même de leurs voix, besoin de s'assurer qu'ils vivent bien réellement. »²) Le phénomène de l'escapisme est en réalité corrélatif du sentiment de mal-être qui tourmente les Romantiques.

Le voyage pittoresque, la quête picturale et la course aux « andalousades » sont aussi, en quelque sorte, « la recherche d'un antidote à la science ».³ Il se pose donc également une question spirituelle, celle du goût des Romantiques pour la « pensée mystique de l'Orient », qui n'est rien d'autre que le contraire de « la pensée rationaliste de l'Occident ». Le romantisme appelle l'Orient « à son secours » pour conjurer la menace qui « pèse sur le spiritualisme traditionnel de l'Occident. »⁴ Toutefois, même si l'esthétique romantique puise dans le Moyen Âge, s'imprègne d'exotismes et vagabonde d'archaïsmes en néologismes, les récits de voyage restent des témoignages actuels sur l'époque, sur ces années où l'Andalousie n'est plus ce « siège d'une civilisation très évoluée, riche, florissante »⁵ que décrivait Chateaubriand, qui avait devant les yeux l'image mythique de l'Al-Andalus.⁶

Ces multiples contradictions ou paradoxes nous amènent à poser la question suivante : l'Andalousie de la littérature de voyage ne serait-elle pas la projection d'un refoulement propre à la pensée occidentale, qui aboutit à un surinvestissement dans le monde, ne serait-elle pas un fantasme irréalisable de l'homme occidental, une fiction – une *Andalousie*

¹ Isabelle Daunais, *L'Art de la mesure ou l'invention de l'espace dans les récits d'Orient (XIXe siècle)*, Saint-Denis, Presses de l'Université de Vincennes/Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « L'Imaginaire du Texte », 1996, p. 197.

² Alexandre Dumas, *Impressions de voyage : De Paris à Cadix*, p. 201.

³ Marcel Gauchet, *Le Désenchantement du Monde. Une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, nrf, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1985, p. 85 : « L'œil du peintre nous éduque en secret à la distance froide de la science ; et c'est la domination technique qui nous initie à la puissance d'émotion du sensible pur. »

⁴ René Gérard, *L'Orient et la pensée romantique allemande*, Paris, Didier, coll. « Germanica. 4 », 1963, p. 252.

⁵ Claudine Grossir, *L'Islam des Romantiques. Tome I (1811-1840) : du refus à la tentation*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1984, p. 74.

⁶ Le nom de l'Andalousie est dérivé du mot Al-Andalus, qui lui-même vient peut-être du nom d'une tribu germanique, la tribu *Vandale*, et qui au départ est l'équivalent arabe de *Hispania*. – L'ère de l'Al-Andalus s'étend de 711 à 1492. La conquête de la Péninsule Ibérique par les Maures a été décisive pour l'expansion de l'art oriental en Occident. Parmi les nombreux exemples du style arabo-andalou, la Mosquée de Cordoue est un modèle de l'architecture musulmane en Occident.

*possible*¹ ? Son espace, propice à la vie nomade et à l'imagination vagabonde, et qui enthousiasme ainsi les écrivains, est représenté essentiellement comme mystérieux et charmant, il est construit sur une « mythologie flottante de l'Orient ».² Le propos de notre thèse est de dévoiler ce qui se joue dans l'adoption (en partie critique) des modes de pensée et de vie andalous par les écrivains que nous avons fait le choix d'inclure dans notre corpus (Washington Irving, Théophile Gautier, Alexandre Dumas, Hans Christian Andersen, Edmondo De Amicis) – de comprendre ce qui se passe quand le voyageur européen ou américain, ce dernier venant de plus loin encore, se trouve face à une culture qui conserve des traces de la civilisation mauresque, puis lorsqu'il se trouve face à la page blanche, ne trouve pas les mots pour écrire et se demande comment placer l'Andalousie, qui dépasse sa langue et son imaginaire, sous les yeux du lecteur. Nous nous pencherons également sur la « domestication de l'exotique »³ dans sa relation avec l'*exotisation* de l'écrivain occidental par une Andalousie qu'il ne veut plus quitter. La thèse saïdienne nous sera utile dans cette perspective, essentiellement dans le développement de notre rapprochement entre récit de voyage et mise en scène théâtrale. « L'idée de représentation est une idée théâtrale : l'Orient est la scène sur laquelle tout l'Est est confiné », suggère Saïd, appelant l'Orient « un champ fermé, une scène de théâtre attachée à l'Europe. »⁴ Nous nous intéresserons à l'écriture comme représentation, à la façon dont l'espace andalou, parce qu'il est éloigné, est dramatisé, et nous tenterons de montrer comment une certaine poétique du voyage se construit sur un système référentiel hypertextuel qui permet de définir à quelle « géographie imaginaire » l'Andalousie appartient.

Les voyageurs-écrivains ont eux aussi été un jour enfants. Plaisante coïncidence ou nécessité culturelle de l'époque : Washington Irving, Théophile Gautier – qui écrit que les « jugements de notre jeunesse, dans leur insolence sincère, ne sont pas toujours dictés par la passion ; il y en a d'équitables et de judicieux »⁵ – ou Andersen ont été lecteurs des *Mille et Une Nuits* et de *Robinson Crusoé*, qui ont formé leur fantaisie et éveillé leur soif de voyages. Et tous sont restés jeunes et affamés de littérature, les contes fantastiques et merveilleux du

¹ Voir Thomas Pavel, *Univers de la fiction* [*Fictional Words*, Harvard University Press, 1986], traduit et adapté par l'auteur, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1988, p. 68 : « Un monde possible peut être défini comme une collection abstraite d'états de choses, à distinguer des propositions qui décrivent ces états, et donc des listes de phrases gardées dans le livre qui en parle. »

² Edward W. Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* [*Orientalism. Western conception of the Orient*, New York, Vintage Books, 1978], avec une préface de Tzvetan Todorov, nouvelle édition augmentée, Paris, Seuil, 1997, p. 69.

³ *Ibid.*, p. 77.

⁴ *Ibid.*, p. 80.

⁵ Théophile Gautier, *Histoire du romantisme, suivie de Notices romantiques et d'une étude sur la poésie française, 1830-1868*, Paris, Charpentier et Cie, Libraires-Éditeurs, 1874, p. 82-83.

romantisme allemand ayant formé leur goût pour les images un peu fortes du populaire et pour une certaine légèreté narrative. Nous réfléchissons également sur le lecteur désiré (par l'auteur) de ces récits de voyage qu'on assimile parfois à de la littérature de jeunesse (mais non pour enfants) – ce qui est logique vu la prégnance de la tradition des *Tours*, qui se fonde sur l'adage selon lequel « les voyages forment la jeunesse ». On pourrait supposer que la littérature de jeunesse, qui propose de s'instruire en se divertissant, ne peut pas trouver mieux que les récits de voyage, dont le côté authentique instruit et le côté fictif amuse. Les récits de voyage, par leur aspect pittoresque et leur vertu récréative intentionnelle, se rapprochent quelque peu des récits d'aventure et d'évasion. Promoteurs de l'école buissonnière, leurs auteurs sont devenus au cours de leurs voyages de brillants écrivains, grâce notamment à leur désir de dépasser les règles.

Les considérations qui précèdent nous ont amenée à formuler la problématique suivante : peut-on considérer le récit de voyage en Andalousie comme un sous-genre, comme un modèle original qui, tout en restant référentiellement dans le cadre du continent, saurait s'affranchir de tous les jugs aussi bien génériques que culturels et géographiques ? Notre hypothèse principale est celle de l'hétérogénéité générique de ces récits, qui sont en mutation au moment même de leur écriture. Nous nous attacherons à déterminer ce que les écrivains ont trouvé digne d'être décrit, cité, montré et peint dans leurs récits de voyages, les clichés propres au genre pittoresque mis à part, car le mirage est aussi une idée reçue. Quel sera en fin de compte l'écho du séjour en Andalousie dans l'esthétique de l'écrivain ? Comment les cadres génériques seront-ils dépassés, le voyage donnera-t-il naissance à un roman picaresque, à un voyage sentimental ou à un récit métanarratif et autoréflexif ? Le trajet viatique en effet n'influence-t-il pas le dispositif narratif du texte – sans compter qu'il fonctionne aussi comme un motif autoréflexif, et qu'on peut lire les irrégularités de la route comme une image du caractère imprévisible du destin de l'écrivain et de son œuvre ?

Rien n'est sûr et tout dépend de l'angle de lecture, des choix de l'interprète. Nous nous attacherons à *suivre les pas* d'Irving, de Gautier, de Dumas, d'Andersen et de De Amicis jusqu'en Andalousie, et parfois au-delà. Nous étudierons le voyage de chacun dans sa réalité géographique et dans ses aspects pragmatiques : trajet choisi, moyens de transport empruntés, éventuelle dépendance financière à l'égard d'un éditeur... Nous ne perdrons pas non plus de vue que le voyageur est un lecteur immergé dans un imaginaire ambiant. Ce qu'il va chercher aux confins de l'Europe, c'est donc des images conformes à ce que lui promettent les discours orientalistes, exotiques, pittoresques, romantiques avec lesquels il est en contact avant son départ. Toutefois, il n'est pas dupe de ces mirages insaisissables : le chasseur sait qu'il sera

pris à son propre piège, et qu'attraper sa proie chimérique, c'est aussi l'anéantir, de telle sorte que le voyage en Andalousie est, dans un même geste, mythificateur et démythificateur. Le propos de ce travail est donc de cerner la représentation de l'Andalousie¹ comme mirage de l'Orient en tant que cette *représentation* est un produit culturel qui émerge en Europe dans la première période de multiplication des images (« As media devices multiplied in the nineteenth century so too did media and art theory on topics ranging from memory and photography to narrative and aesthetics »²) et d'« industrialisation » de la littérature (Sainte-Beuve). Nous utilisons à dessein le mot *représentation* au singulier, car de la multitude des représentations particulières, on peut dégager ce qui s'apparente à un imaginaire, malgré parfois des incohérences voire des contradictions. Semblables aux quatre points cardinaux, quatre écrivains-voyageurs culturellement distants les uns des autres feront principalement l'objet de notre étude : Washington Irving, Théophile Gautier, Hans Christian Andersen et Edmondo De Amicis. Venus respectivement des États-Unis, de France, du Danemark et d'Italie, ces auteurs ont un point commun important – ils sont tous plus ou moins marginaux, excentriques et novateurs dans leur genre, ils ne craignent pas de se tenir à la lisière de l'Europe, de même qu'ils n'ont pas peur d'être radicalement différents des autres. Ainsi, les critères de sélection et de cohérence du corpus ont été principalement : d'une part la reconnaissance et la diffusion des ouvrages dans leur pays de production et au-delà ; d'autre part la littérarité de l'écriture ainsi que le rapport texte/image – en effet, l'illustration a grandement contribué à amener les éditeurs à spéculer sur le récit de voyage, et cela nous permettra, par ricochet, de mener une étude comparative des attentes des lecteurs en fonction de leur nationalité. Le seul fait que les Anglo-Saxons aient été des pionniers dans ce domaine n'est pas un hasard – c'est aussi eux qui ont le plus voyagé, le plus vu, et donc le plus réfléchi sur les moyens de montrer, d'agencer et de fixer le voyage dans un ensemble texte/image.

Mais ce choix ne nous empêchera pas de travailler également sur un corpus secondaire, qui nous permettra de renforcer notre argumentation et de donner une vue d'ensemble du sujet abordé. Nous ne négligerons ainsi ni les précurseurs ni les épigones, et nous convoquerons tour à tour Chateaubriand, Alexandre de Laborde, le baron Taylor, Edgar Quinet, Davillier et son ami Doré, Alexandre Dumas (ce dernier plus abondamment que les

¹ Voir Bertrand Westphal, « Pour une approche géocritique des textes », in *La Géocritique : mode d'emploi*, Limoges, PULIM, 2000, p. 37. Bertrand Westphal insiste sur la pertinence, dans le contexte actuel, des études consacrées à une seule région.

² Colette Colligan et Margaret Linley (éds.), *Media, Technology, and Literature in the Nineteenth Century : Image, Sound, Touch*, Surrey, Ashgate, 2011, p. 3. Je traduis : De même que les dispositifs médiatiques se multiplient au XIX^e siècle, de même se multiplient les théories des médias et de l'art, sur des sujets allant de la mémoire et de la photographie à l'écriture et à l'esthétique.

autres, car on peut dire en quelque sorte que son voyage va de pair avec celui de Gautier), Vassili Botkine, Somerset Maugham... Nous n'excluons pas non plus l'étude des récits de voyage devenus des livres illustrés, pas plus que nous ne nous priverons des ressources que nous offrent d'une part les archives photographiques, qui contiennent de nombreuses images de l'Andalousie dans la période qui nous intéresse, et d'autre part les représentations picturales. Les images ont en effet facilité la communication et nous permettent de mieux cerner la transition esthétique qui s'opère au milieu du XIXe siècle, qui est « un siècle de crises. Dans le champ des représentations, les rapports entre le texte et l'image sont déplacés, modifiés, interrogés. »¹ Nous puiserons principalement dans la production photographique de Charles Clifford et de Jean Laurent, dont les albums ont permis la diffusion des *pictures* auprès d'un public européen de plus en plus large, dont la curiosité pour l'Andalousie avait été éveillée conjointement par la littérature et par la presse.

Les photographies de vues citadines ou de paysages orientaux éveillent des fantasmes chez les lecteurs des feuilletons, des romans d'aventures et chez les jeunes promeneurs qui, traversant la ville moderne, cherchent à s'évader hors du quotidien. Nous ne perdrons pas non plus de vue que la photographie est « le résultat d'un *choix volontaire* ». ² Elle surinvestit le sujet, qui devient un symbole lisible et repérable. Le choix des objets représentés est significatif, dans la mesure où la photographie décide de ce qui est digne d'être promu au rang de souvenir ; l'« activité photographique trie la perception »³ et crée une sorte de sur-pittoresque.



Charles Clifford, *L'Alhambra*, vers 1870. (Roland Barthes, *La Chambre Claire*, p. 56.)

Tout, cependant, ne se réduit pas aux lieux communs. Ainsi, l'*Alhambra* de Charles Clifford touche Roland Barthes – « c'est tout simplement que *là j'ai envie de vivre* », songe-t-il. Cette photographie lui plaît, parce qu'elle ne relève pas du touristique, et qu'elle est presque domestique, sans pour autant qu'elle suppose une volonté d'acculturer l'étranger. Le désir d'habiter à l'Alhambra est « fantasmatique ». Voici comment le décrit Roland Barthes : « [ce désir] relève d'une sorte de voyance qui semble [me] porter en avant, vers un temps utopique, ou

¹ Dominique Massonnaud, *Courbet scandale : Mythes de la rupture et Modernité*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 11.

² Pierre Bourdieu (dir.), *Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1964, p. 292-293.

³ *Ibid.*, p. 294.

me reporter en arrière, je ne sais où de moi-même : double mouvement que Baudelaire a chanté dans *l'Invitation au Voyage* et la *Vie Antérieure*. »¹ La photographie fige le mythe, elle sature la rêverie et détourne du présent en favorisant la contemplation nostalgique (le plus souvent irraisonnée, sinon déraisonnable ou irrationnelle), puisque c'est elle qui organise la temporalité. Elle fixe pour les voyageurs un point de repère, une image-utopie, figeant le temps où elle veut et libérant l'imagination capable de dépayser celui qui lui laisse licence de se déployer. Elle persuade ainsi ceux qui la regardent que tout projet rêvé auquel ils peuvent participer, ne serait-ce que dans leur imagination, est potentiellement réel. Le sentiment d'étrangeté qu'évoque la littérature de voyage, qui fait en sorte qu'on croie avoir été *là-bas*, ne rappelle-t-il pas cette sensation de foudroiement du temps et de l'espace que le spectateur éprouve devant une photographie, qui rend présent aussi bien le passé (mais un passé *tel qu'il était alors qu'il était présent*) que l'ailleurs ?

La photographie du XIXe siècle recèle une dose d'imperfection constitutive, et provoque chez le spectateur un sentiment de déchirure. Les photographies qui montrent les ruines, l'art et l'architecture attirent surtout le nostalgique, qui rêve de replonger dans le passé et qui se voue au désir de l'irréversible. Toutefois, l'écrivain est effrayé par le fait qu'on puisse reproduire matériellement le moment unique, la multiplication tautologique de l'unique lui semble désastreuse. La transformation du particulier en général n'est pas sans rapports avec l'hégémonie du « voir ». La culture du « faire voir » est typiquement moderne, elle se renforce avec le consumérisme et le tourisme. Le livre illustré de photographies pourrait donc détruire la magie du récit, de la lecture et ainsi des lieux, même si « l'analogie visuelle, [qui] désigne la reproduction par l'image de son référent [...] en indique aussi l'absence ou la disparition. »²

La photographie se tient ainsi entre surface et profondeur, entre dénotation et connotation, entre présence et absence, entre immédiateté et temporalité. *L'Alhambra* de Clifford, avec ce porche à la fois ouvert à la lumière et couvert d'ombre, n'évoque-t-il pas une idée-(stéréo)type, l'idée du voyage et de la vie comme passage, du présent comme passerelle entre le passé et l'avenir ? Cette maison-porche n'est pas (que) nostalgique, elle n'est pas (qu') idéale, elle est fantasmatique, elle éveille le fantasme d'elle-même – cette photographie imparfaite et subtile jusque dans ses défauts touche en profondeur, parce qu'elle emporte celui qui la regarde vers « un temps utopique ». Le double mouvement (vers l'arrière ou vers

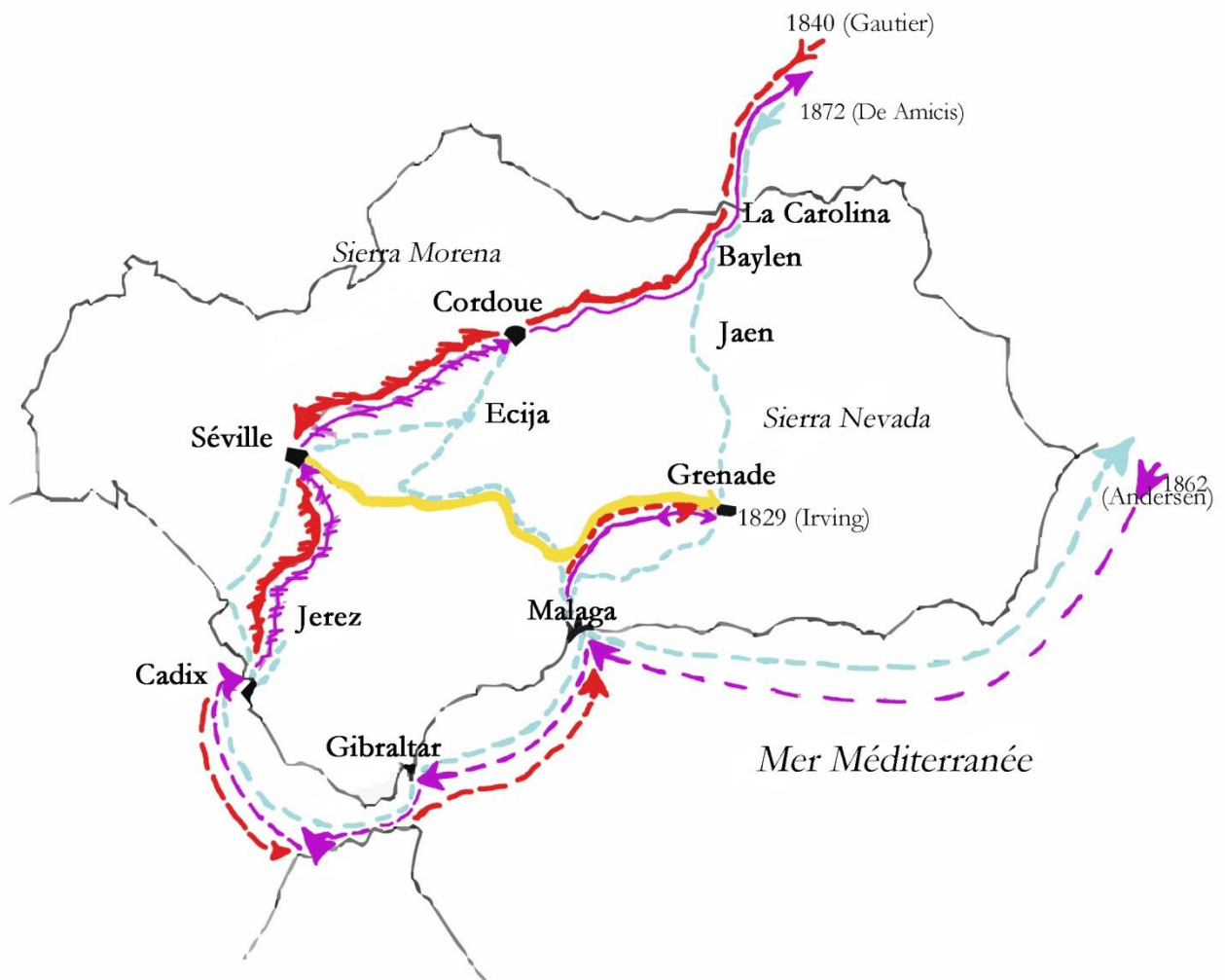
¹ Roland Barthes, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, p. 66-68.

² Frédérique Toudoire-Surlapierre, « De l'analogie, souvenirs du monde de demain », in Antonio Dominguez Leiva, Sébastien Hubier et Frédérique Toudoire-Surlapierre, avec une préface de Didier Souiller, *Le Comparatisme, un univers en 3D ?*, Paris, Éditions L'Improviste, 2012, (p. 117-172), p. 158.

l'avant), l'ambivalence entre le sentiment de déjà-vu (maternel) et le sentiment de présence, c'est cela l'essence du paysage photographique. La duplication photographique ouvre le dialogue entre le présent et le passé aussi bien qu'entre le présent et le futur, elle introduit le familier dans l'étranger, qui devient habitable parce qu'il se fait *habitus* (habitude/répétition).

Présentation et contextualisation du corpus

Sur la carte ci-dessous sont présentés les parcours des auteurs principaux de notre corpus. Le trajet de Washington Irving relie Séville à Grenade (en jaune). Théophile Gautier, lui, entre en Andalousie en passant par La Carolina et la quitte par la Mer Méditerranée, poursuivant son voyage à Cartagena (en bleu). Hans Christian Andersen inverse ce trajet, entrant en Andalousie par la mer et continuant son séjour à Madrid (en violet). Son voyage témoigne de la modernisation du trajet : le chemin de fer est installé entre Séville et Cordoue. Quant à Edmondo De Amicis, il simplifie son périple grâce au train (en rouge), oubliant ou presque les diligences et les voitures décrites par Irving et Gautier.



Chercher les racines, chercher le succès

Washington Irving ouvre la voie, aussi bien géographiquement que littérairement, à ceux qui voyageront après lui en Andalousie. Mais il importe de prendre en compte les circonstances aussi bien biographiques que nationales qui influent sur la façon dont il appréhende l'histoire et la culture de la région. Parti en quête de pittoresque, de reliques historiques et des racines de l'Amérique, Washington Irving a vu, grâce à son voyage en Andalousie, son écriture marquée du sceau oriental. Le *premier homme de lettres américain*, qui occupe « the first place among the pioneers in American literature »¹, est né à New York en 1783. Son premier livre, *Knickerbocker's History of New York* (1809), qui est une satire des récits historiques, relève également de la proto-science-fiction. Se fondant sur ces audaces de jeunesse, Irving réfléchit sur les potentialités de la narration et sur le détournement des faits historiques par la fiction. Walter Scott a immédiatement remarqué la finesse de l'humour d'Irving, qualité bienvenue au moment d'aborder des sujets universels, et de les aborder qui plus est *ab ovo*. Irving, en effet, n'hésite pas à s'occuper de la création du monde ou du problème des conquêtes et des colonisations, ce qui n'empêche pas Walter Scott de trouver dans son livre « some touches which remind [him] much of Sterne. »² Irving va pourtant quitter les États-Unis à cause de la crise financière, et partir en Europe notamment pour profiter du marché littéraire à Londres, capitale européenne du livre. Il en profite pour faire de ses voyages des sujets aventureux (c'est-à-dire non seulement riches en péripéties, mais aussi risqués littérairement parlant) dont il alimente son écriture : il traite notamment de la condition de l'écrivain à l'étranger, alors qu'il est condamné à ce nomadisme paradoxal (puisqu'il suppose un point d'ancrage) qu'est le voyage d'un (presque-)exilé. Ses premiers essais sont directement liés à ses voyages : dans le *Sketch Book of Geoffrey Crayon* et les *Tales of a Traveller*³, il se fait l'observateur des mœurs européennes. La rencontre avec Walter Scott a été décisive : dans la préface pour l'édition revue de son *Sketch Book*, il fera son éloge.⁴ Mais à l'époque, les lecteurs ne connaissent pas le véritable auteur de ces livres, Irving se cache sous le pseudonyme de Geoffrey Crayon, et ses histoires (*Rip Van Winkle* et *The Legend of Sleepy Hollow*), il dit les avoir trouvées « among the papers of the late Diedrich

¹ Edwin W. Bowen, « Washington Irving's Place in American Literature », in *The Sewanee Review*, avril 1906, vol. 14, n° 2, The John Hopkins University Press, (p. 171-183), p. 171. Je traduis : la première place parmi les pionniers de la littérature américaine.

² Lettre de Walter Scott, le 23 avril 1813, in Pierre Monroe Irving, *The Life and Letters of Washington Irving*, vol. I, London, Richard Bentley, New Burlington Street, 1862, p. 198. Je traduis : quelques aspects qui me rappellent beaucoup Sterne.

³ *Sketch Book of Geoffrey Crayon* (1819) et *Tales of a Traveller* (1824).

⁴ Washington Irving, « To Walter Scott » (London, 1819), *The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent*, in *Life and Works of Washington Irving*, édition de Richard Henry Stoddard, New York, Pollard & Moss, 1880, p. 1.

Knickerbocker »¹ – il se met donc à l’abri de la figure du chroniqueur. Dans la préface du *Sketch Book*, Irving explique son goût pour les voyages et les découvertes, pour les scènes nouvelles, les caractères inhabituels et les mœurs européennes :

I was always fond of visiting new scenes, and observing strange characters and manners. Even when a mere child I began my travels, and made many tours of discovery into foreign parts and unknown regions of my native city [...]. This rambling propensity strengthened with my years. Books of voyages and travels became my passion, and in devouring their contents, I neglected the regular exercises of the school.²

Sans cesser de croire que l’avenir est entre les mains de sa patrie, Irving va en Europe pour retrouver le passé : le Monde Ancien, le berceau de la civilisation, la terre de la poésie et de la culture, avec ses villes archaïques qui ne se répètent jamais d’une région à l’autre.³ Il voit dans l’Europe un coffret rempli de trésors accumulés à travers les âges, et dans ses ruines, qui disent l’Histoire, un refuge pour celui qui cherche le sens du présent.

Washington Irving se voit en témoin de la mode pour les voyages pittoresques : les écrivains partent, crayons et plumes à la main, ils fuient Londres qui s’industrialise – et c’est ce qu’il fait aussi. La rencontre avec Everett, le ministre des États-Unis en Espagne, est décisive : ce dernier invite Irving à prendre un poste d’attaché – ses fonctions seront de traduire en anglais le livre récemment paru de Navarrete sur les voyages de Colomb, et c’est cette tâche qui l’incitera à entreprendre ses longues recherches sur la vie et les voyages de Christophe Colomb.⁴ Il a déjà une connaissance de base de la langue espagnole, ce qui lui permet de travailler des mois durant dans le Collège de St. Isidore, dans le quartier de la Librairie des Jésuites à Madrid, à la suite de quoi il publie chez Murray à Londres l’ouvrage intitulé *A History of the Life and Voyages of Christopher Columbus* (1828). Ces recherches l’intriguent, et il est impatient de découvrir l’Andalousie, « a journey which I have long been anticipating, but which my literary occupations have hitherto prevented me from undertaking. »⁵ Il voyagera deux fois en Andalousie : la première fois (en 1828) il fait le tour

¹ Washington Irving, « Rip Van Winkle. (A Posthumous writing of Diedrich Knickerbocker) », *ibid.*, p. 8 et « The Legend of Sleepy Hollow. (Found among the papers of the late Diedrich Knickerbocker) », *ibid.*, p. 89.

² Washington Irving, « The Author’s account of himself », *ibid.*, p. 1, traduction de Théodore Lefebvre, « Deux mots de l’auteur et de son livre par lui-même », *Livre d’esquisses*, Paris, Librairie de Poulet-Malassis, 1862, p. 7-8 : « Assister à de nouvelles scènes, observer des caractères et des mœurs inconnus, eut toujours beaucoup d’attrait pour moi. Je n’étais encore qu’un enfant que déjà je commençais à voyager, à faire de nombreuses excursions. J’allais à la découverte des parties non visitées, des régions ignorées de ma ville natale [...]. Les années développèrent cette tendance à la flânerie. J’en vins à aimer avec passion les livres de voyages tant maritimes que terrestres, et pendant que j’en dévorais le contenu je négligeais les exercices réguliers de l’école. »

³ Voir *ibid.*, p. 2.

⁴ Voir Henry W. Boynton, *Washington Irving*, Boston and New York, Houghton, Mifflin and Company, Cambridge, The Riverside Press, 1901, p. 58.

⁵ Washington Irving, Lettre adressée à Mr. Brevoort (Madrid, Feb. 23, 1828), *The Life and Letters of Washington Irving, edited by his nephew, Pierre M. Irving*, in 3 vol., vol. II, London, Richard Bentley, 1862, p. 230. Je traduis : Dans quelques jours, je vais définitivement quitter Madrid pour voir les parties méridionales de

de la région tout en menant des recherches pour l'amélioration de son livre sur Colomb et en travaillant parallèlement sur le manuscrit des *Chronicles of the Conquest of Granada*. Puis, la deuxième fois (en 1829), il revient habiter essentiellement dans l'Alhambra, pour son propre plaisir, mais aussi pour écrire. Émerveillé par la vie et la culture authentiques qui l'environnent et par les scènes pittoresques auxquelles il lui est donné d'assister, il vit cette expérience comme un moment important de son histoire intime.

Nettement différent des chroniques historiques sur l'Espagne, le récit *The Alhambra*¹ (1832), encore signé du pseudonyme Geoffrey Crayon, reprend l'esthétique de ses précédents récits brefs. Le livre était très attendu : le talent de son auteur était incontestable, et les éditeurs voulaient en tirer profit en publiant un ouvrage de petite taille et qui permît au lecteur de se distraire (car c'est là « le premier objectif que semble poursuivre le lecteur ordinaire lorsqu'il cherche un livre »²). *The Alhambra* a connu un grand succès. L'histoire de ses rééditions est particulière, et montre l'évolution de la tradition du livre illustré : les premières éditions sont illustrées de vignettes qui seront remplacées, dans les dernières décennies du XIXe siècle, par des photographies³ (ce qui reste rare à l'époque).⁴ *The Alhambra* a été complété et revu par l'auteur en 1851. L'ouvrage a également été abrégé et simplifié pour de jeunes lecteurs et publié dans la collection « Classics for Children » pour être lu et étudié à l'école.

Pittoresque, patrimoine et politique

Les auteurs que nous avons retenus (Irving, Gautier, Dumas, Andersen, De Amicis), cependant, n'appartiennent pas exactement à la première vague des voyageurs en Andalousie. Les années 1820-1830, en effet, ont été en France particulièrement marquées par la vogue de

l'Espagne, un voyage que j'avais depuis longtemps l'intention de faire, mais que mes occupations littéraires ont jusqu'ici empêché.

¹ La première version, intitulée *The Alhambra, by Geoffrey Crayon author of « The Sketch Book », « Bracebridge Hall », « Tales of a traveller » etc.*, in 2 vol., London, Henry Colburn and Richard Bentley, 1832, a donné lieu à de nombreuses traductions, éditions et même adaptations. Pour notre travail, nous utilisons une réédition de la version révisée et augmentée de nouveaux contes et de précisions, intitulée *The Alhambra by Washington Irving : a Series of Tales and Sketches of the Moors and Spaniards* [1851], New York, Putman, 1861.

² Frédéric Rouvillois, *Une histoire des best-sellers*, Paris, Flammarion, 2011, p. 259.

³ Par exemple, dans l'édition Putman, 1892, le livre est illustré de photographies qui montrent des autochtones pour témoigner de l'authenticité référentielle du texte.

⁴ Paul Edwards mentionne *The Alhambra* parmi les premières et rares rééditions des classiques modernes illustrées de photographies. À côté de celle-ci sont mentionnées les grandes œuvres de la littérature anglo-saxonne, telles que *Romola* de George Eliot, *The Marble Faun* de Nathaniel Hawthorne et *Ben Hur* de Lewis Wallace. (Paul Edwards, « L'Illustration photographique de luxe des années 1890 : de l'illustration naturaliste à l'illustration symbolique », in Hélène Védrine (dir.), *Le Livre illustré européen au tournant des XIXe et XXe siècles : passages, rémanences, innovations*, actes du colloque international de Mulhouse, 13-14 juin 2003, Paris, Kimé, 2005, p. 161.)

l'hispanisme culturel, littéraire et théâtral. Ce mouvement est d'abord politique dans ses ressorts, avant de se transformer en une véritable passion pour l'Espagne qui, auparavant, était presque absente des *Tours*, à cause de son retard culturel supposé d'une part (comme l'écrit Richard Twiss, le pays « were imagined to be far behind the rest of Europe in arts and literature »¹), et surtout à cause des dangers que couraient là-bas les voyageurs (« travelling [in Spain] is not always quite safe »²). C'est Henry Swinburne qui fait – du point de vue architectural, mais non littéraire – figure de pionnier, du moins en ce qui concerne l'Alhambra, puisque c'est lui qui a forgé un certain imaginaire patrimonial du palais (« The Alhambra of Granada is an *unique*, and its excellent preservation affords an opportunity of studying all the detail of their designs and ornaments »³), et qui en a fait un lieu surnaturel et féérique, où tout semble de l'ordre du jamais-vu (« On my first visit, I confess, I was struck with amazement, as I stepped over the threshold, to find myself on a sudden transported into a species of fairy-land »⁴). L'enthousiasme artistique est propice à l'illusion merveilleuse, sans que cela empêche pour autant le voyageur de mettre l'accent sur l'état désastreux de la ville (« The glories of Granada have passed away with its old inhabitants ; [...] in a word, everything, except the church and law, is in a most deplorable situation »⁵).

L'écrivain et l'artiste cherchent à être saisis par la splendeur d'un passé qu'ils retrouvent encore vivant dans un monde culturellement éloigné du leur, et étranger à la marche du progrès. Certains récits de voyage ont contribué à installer en France la mode de l'Andalousie. *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811) de Chateaubriand et les ouvrages d'Alexandre de Laborde (à savoir *L'Itinéraire descriptif de l'Espagne* (1808)⁶ et le très soigné,

¹ Richard Twiss, « Preface », *Travels through Portugal and Spain in 1772 and 1773, with copper-plates and an appendix*, London, Printed for the author, and sold by G. Robinson, etc., 1775, p. ii. Je traduis : l'Espagne était un pays qu'on imaginait très en retard sur l'Europe dans les arts et la littérature.

² Morgan Rattler, « Spain Illustrated, by Lewis, Roberts, and Roscoe », in *Fraser's Magazine for Town and Country*, vol. XIII, February 1836, London, James Fraser, (p. 177-181), p. 177. Je traduis: voyager en Espagne n'est pas toujours sans dangers.

³ Henry Swinburne, « Preface », *Travels Through Spain in the Years 1775 and 1776 : In which Several Monuments of Roman and Moorish Architecture are Illustrated by Accurate Drawings Taken on the Spot*, London, Printed for P. Elmsly, in the Strand, 1779, p. vi. Je traduis : L'Alhambra de Grenade est unique et son excellente conservation offre l'occasion d'étudier tous les détails de ses dessins et ornements.

⁴ *Ibid.*, p. 177. Je traduis : J'avoue qu'à ma première visite je fus saisi d'étonnement, lorsqu'ayant passé le seuil de cette porte, je me trouvai soudain transporté dans le pays des fées.

⁵ *Ibid.*, p. 168. Je traduis : Les gloires de Grenade ont disparu avec ses anciens habitants ; ses rues étouffent sous les immondices ; ses aqueducs sont retournés à la poussière ; ses bois sont détruits ; son territoire est dépeuplé ; son commerce a disparu ; en un mot, tout, sauf ce qui a trait à l'Église et au droit, est dans l'état le plus déplorable.

⁶ Alexandre de Laborde, *L'Itinéraire descriptif de l'Espagne, et tableau élémentaire des différentes branches de l'administration et de l'industrie de ce royaume*, en deux tomes et un atlas, Paris, H. Nicolle et Le Normant, 1808. Le livre de Laborde est très factuel, l'auteur prévient d'ailleurs les lecteurs qu'il ne s'agit pas de l'œuvre d'un écrivain et que son originalité est dans la qualité des illustrations : « Cet ouvrage d'ailleurs est de la nature

très attendu, mais inachevé *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* (1806-1820)¹) seront prolongés à distance par le *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la côte d'Afrique, de Tanger à Tétouan* de Justin Taylor, qui, en 1826, rapportera en France des informations sur les lieux pittoresques de la péninsule.

Mythificateur et démythificateur à la fois, Taylor suit le modèle du *Voyage pittoresque et historique* d'Alexandre de Laborde (qui, selon Christine Peltre, a « ouvert la voie à un engouement qui privilégie le passé oriental de la péninsule »²), tout en ayant l'ambition d'en dépasser la sécheresse. Taylor signale l'architecture orientale à l'attention du lecteur de son *Voyage pittoresque en Espagne*. Les jeux de mots d'ordre rhétorique tels que la syllepse sont récurrents, et ils signalent un tournant dans la hiérarchie du sacré : « Nous recommandons aux jeunes voyageurs qui aiment les arts, un pèlerinage à la mosquée de Cordoue ».³ Taylor entretient également ses lecteurs d'artistes tels que Goya, encore peu renommés, mais destinés à connaître une gloire aussi durable qu'éclatante.

Taylor poursuit et élargit ainsi une entreprise d'abord strictement française. En effet, les *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* (1820-1878), qu'il dirige (un temps avec la collaboration de Charles Nodier), ont pour objet de classer, de défendre et de valoriser le patrimoine national. Ce projet monumental témoigne d'une inquiétude réelle sur le sort de la France, inquiétude qui découle à la fois d'un devoir national et d'un besoin esthétique. Et par ailleurs, l'ouvrage est représentatif d'un genre nouveau, « celui du voyage de dessinateur, où le prestige de l'illustration l'emporte sur celui du texte ».⁴

de ceux où l'élégance du style n'est peut-être pas aussi nécessaire que l'exactitude des faits ; et du moins sous ce dernier rapport, j'ai tâché de ne pas mériter autant de blâme. », (tome I, p. iij).

¹ Alexandre de Laborde, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, en 4 vol. (1806-1820), tome II, Paris, de l'imprimerie de P. Didot l'Aîné, 1812. Dans la 1^{ère} partie (1812), le trajet suivi est le suivant : Sierra Morena-Cordoue-Grenade-Loja-Séville-Italica-Malaga-Gibraltar-Cadiz ; la 2^{ème} partie (1820) est consacrée aux autres villes espagnoles et à Grenade. L'ouvrage encyclopédique de Laborde comportait des planches de haute qualité. Il était publié en *in-folio*, et son prix était élevé. Il était donc destiné à un public très restreint. La première partie du second tome est constituée d'une « Notice historique » et d'une « Description de l'Andalousie ». Dans le *Mercury* du 4 juillet 1807 ont été publiés les commentaires de Chateaubriand sur le *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* d'Alexandre de Laborde. « Après la description des monuments de cette époque, M. de Laborde passera aux dessins des monuments moresques : c'est la partie la plus riche et la plus neuve de son sujet. Les palais de Grenade nous ont intéressés et surpris, même après avoir vu les mosquées du Caire, et les temples d'Athènes. » Chateaubriand, « Voyage pittoresque et historique de l'Espagne ; par M. de Laborde. (1) (Ire et Iie Livraisons.) », in *Mercury de France*, 4 juillet 1807, disponible en ligne sur le site : http://maison-de-chateaubriand.hauts-de-seine.net/c/document_library/get_file?uuid=1f4b743a-2bf9-4494-b49293d024492653&groupId=10128, dernière consultation le 16/01/2014.

² Christine Peltre, *Orientalisme*, Paris, Terrail, 2010, p. 42.

³ Justin Taylor, Notice pour la planche 32 « Vue latérale, dans l'intérieur de la mosquée de Cordoue », in *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la côte d'Afrique, de Tanger à Tétouan*, Planches, Première partie, Paris, Librairie de Gide Fils, 1832, s. p. [la pagination est absente dans cet ouvrage].

⁴ Sylvain Venayre, *Rêves d'aventures : 1800-1940*, Paris, Éditions de la Martinière, 2006, p. 54.

Angoisse patrimoniale, désirs esthétiques nouveaux et bouleversements éditoriaux, tels sont les éléments qui préparent la voie à un renouveau du genre viatique, et en particulier du voyage en Andalousie. Il ne faut pas non plus négliger les circonstances historiques. Si les événements guerriers ont fait résonner les vocables andalous en France, des milliers de soldats anglais étaient aussi en Espagne pendant les mêmes années pour s'opposer à l'invasion française. Le sud de l'Espagne est déchiré par la présence des armées des deux grandes puissances impérialistes de l'époque : c'est la *Peninsular War*, ou Guerre d'indépendance espagnole (1807-1814). Les soldats, anglais comme français, ramèneront chez eux des esquisses et alimenteront ainsi certains stéréotypes, qui seront manipulés par les cultures dominantes. Zone de conflit, l'Andalousie se transforme aussi, dans l'imaginaire culturel de l'époque, en lieu de rencontre entre l'Orient et l'Occident. Mais la région est également l'épicentre de la révolte des locaux contre les ambitions impérialistes, et ses habitants se transforment ainsi en porte-drapeaux de la liberté. L'Espagne est redevenue un haut lieu de la romance, elle sert « de toile de fond pittoresque, en s'inscrivant dans la veine "frénétique" du romantisme ». La dilection des Romantiques pour l'Andalousie n'est pas sans rapport avec « un goût nouveau pour l'exotisme (Orient), le frisson (les *bandoleros*, puis la corrida, le garrot et la navaja) et l'authenticité (mœurs primitives, connivence avec l'univers). »¹

Le mythe du peuple noble, brave et révolté dont parle Stendhal est très prégnant : « le seul peuple qui ait su résister à Napoléon me semble absolument pur d'honneur bête, et de ce qu'il y a de bête dans l'honneur. »² Et c'est un autre réflexe de la pensée impérialiste et de la rhétorique romantique tendue vers l'ailleurs et le lointain que de s'exclamer : « Je regarde le peuple espagnol comme le représentant vivant du Moyen Âge. »³ L'Andalousie apparaît comme « l'un des plus aimables séjours que la volupté se soit choisis sur la terre »⁴, mais cette idéalisation la condamne à une archaïsation définitive.

Delacroix ne se déprend guère de ce discours. Après un séjour au Maroc, où il remplit une mission diplomatique, il passe une dizaine de jours en Andalousie, d'où il rapporte des images archaïques qui nourrissent l'imaginaire du retour au Moyen Âge. La région est « comme elle était il y a trois cents ans ».⁵ Par comparaison avec l'Europe occidentale,

¹ Jean-Marc Lafon, « L'Impact littéraire de la guerre d'indépendance espagnole en France aux XIXe et XXe siècles », in *Bulletin Hispanique*, 2001, tome 103, n° 2, (p. 543-562), p. 548.

² Stendhal, « Chapitre XVII : De l'Espagne », *De l'amour* [1853], in *Œuvres complètes*, Paris, Michel Lévy Frères, 1854, p. 146.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibid.*, p. 145.

⁵ Eugène Delacroix, Lettre envoyée de Tanger, le 5 juin 1832, *Lettres d'Eugène Delacroix (1815 à 1863)*, recueillies et publiées par M. Philippe Burty, Paris, Quantin, 1878, p. 128. Delacroix voyage en Andalousie en mai 1832. Il retranscrit ses impressions dans une lettre à Pierret : « Je reviens de l'Espagne, où j'ai passé

l'Andalousie semble arriérée. Après la guerre, elle a fait « un véritable pas rétrograde qui la reporta tout d'un coup d'un siècle en arrière »¹, et cela semble une raison de plus pour la considérer comme orientale.

Les voyageurs ont le sentiment d'accomplir un devoir : car les conflits de toutes sortes qui agitent la région mettent en péril les vestiges culturels et architecturaux de la région. Pour décrire le changement qui s'opère dans les pratiques viatiques à l'époque romantique, il ne suffit donc pas de dire que les artistes voient autrement la réalité et que leurs regards sont tournés vers l'« Orient ». Il faut aussi souligner que les écrivains apprennent à être sensibles à l'architecture et aux ruines, où ils voient scintiller les souvenirs de l'histoire ancienne et récente. La sensibilité pour les ruines mauresques est liée « à une prise de conscience du temps historique » et se rattache « à la perception douloureuse du déclin des civilisations et de leur caractère irréversible », mais aussi « à la nostalgie d'un passé prestigieux et à la rêverie sur un destin où le moi se dilue et se dissout ».²

Le pacte avec le lecteur qui ouvre l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand est pourtant moins ambitieux : il s'agit pour l'écrivain de « chercher des images, voilà tout ».³ La quête du pittoresque n'est en effet plus l'apanage des peintres, les écrivains se laissent influencer par les relations professionnelles et parfois amicales qu'ils entretiennent avec ces derniers. L'inverse est vrai également : Alexandre de Laborde, l'auteur de l'*Itinéraire descriptif de l'Espagne*, est avant tout dessinateur, et son texte ne serait rien sans la collaboration de Chateaubriand.

L'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* s'achève sur des points de suspension imaginaires : en effet, seules les dernières pages du texte témoignent de la visite par l'auteur de « l'ancienne Bétique, où les poètes avaient placé le bonheur »⁴. Le palais de l'Alhambra lui paraît « digne d'être regardé, même après les temples de Grèce »⁵ – l'architecture grecque antique apparaissant comme un modèle indépassable. « La vallée de Grenade est délicieuse », juge-t-il encore, elle « ressemble beaucoup à celle de Sparte : on conçoit que les Maures regrettent un

quelques semaines : j'ai vu Cadix, Séville, etc. Dans ce peu de temps, j'ai vécu vingt fois plus qu'en quelques mois à Paris. [...] J'ai retrouvé en Espagne tout ce que j'avais laissé chez les Mores. Rien n'y est changé que la religion ; le fanatisme, du reste, y est le même. [...] Des moines de toute couleur, des costumes andalous, etc. [...] Le climat de Tanger est délicieux ; il n'y fait pas, à beaucoup près, aussi chaud qu'en Espagne, surtout dans l'intérieur de l'Andalousie. »

¹ Rosseeuw Saint-Hilaire, « L'Espagne en 1837 », in *Revue de Paris*, Paris, 1838, tome 49, p. 11.

² Roland Mortier, *La Poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Librairie Droz, 1974, p. 15.

³ François-René de Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, in *Œuvres romanesques et voyages*, tome II, édition de Maurice Regard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, p. 701. (La citation est extraite de la préface de la première édition.)

⁴ *Ibid.*, p. 1212.

⁵ *Ibidem.*

pareil pays. »¹ La nostalgie d'un passé prestigieux joue ainsi un rôle important dans l'imaginaire du Royaume de Grenade, qui rend palpable le mythe du paradis perdu, tout en rappelant que la nature envoûtante et les vestiges mauresques font partie intégrante de l'histoire et du patrimoine de l'Europe. Les *Aventures du Dernier Abencérage* (écrites en 1807, mais publiées seulement en 1821), que Sainte-Beuve qualifiera de « plus parfait des tableaux d'Empire »², seront comme une « espèce de supplément à l'*Itinéraire* ». ³

Outre la lutte politique entre l'Angleterre et la France, il se déploie alors une rivalité culturelle à la fois technique (les artistes puis les photographes sont en quête d'exactitude dans la reproduction du réel) et patrimoniale (chacun des deux pays prétend réunir la matière artistique du plus somptueux musée au monde). Le gouvernement français, avec à sa tête Louis-Philippe, dont l'envoyé sera le baron Taylor, profitera de la sécularisation des biens du clergé et de la suppression des couvents pour acheter et extorquer des tableaux, qui iront enrichir les collections du Louvre où sera fondée (en 1838) la *Galerie espagnole*.

Taylor a joué un rôle crucial dans le développement des relations culturelles franco-espagnoles : il est en quelque sorte le père matériel du romantisme français, puisqu'il est commissaire royal au Théâtre-Français de 1825 à 1830 et de 1831 à 1838, et qu'il lui revient d'avoir ouvert la scène parisienne au *Henri III* de Dumas. C'est lui aussi qui proposera à Victor Hugo de mettre en scène *Cromwell*, drame qui, quelques années plus tard, sera supplanté par *Hernani*, dont le titre est un souvenir d'un voyage que l'auteur a fait enfant dans la ville basque d'Ernani. Le jour de la première, le 25 février 1830, se réunissaient devant l'entrée du Théâtre-Français les jeunes Romantiques, représentants de l'anti-censure et pourfendeurs des excès de l'académisme. Parmi ces jeunes gens accoutrés à la mode espagnole du XVI^e siècle se trouvait Théophile Gautier, qui n'avait que dix-huit ans, et qui écrivait sur les murs « «Vive Victor Hugo !» pour propager sa gloire et ennuyer les *philistins* ». ⁴

¹ *Ibidem*.

² Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire. Cours professé à Liège en 1848-1849*, nouvelle édition, tome 2, Paris, Michel Lévy Frères, 1872, p. 93.

³ François-René de Chateaubriand, *Œuvres romanesques et voyages*, tome II, p. 1750-1751. Note pour la page 1359, fragment du texte de l'« Avertissement » que Chateaubriand n'a pas retenu : « On m'a reproché de n'avoir presque rien dit de l'Espagne dans l'*Itinéraire*. Je n'ai sur ce pays que quelques notes relatives aux monuments [mauresques] de Grenade et de Cordoue. [...] Je publie donc aujourd'hui les *Aventures du dernier Abencérage* comme une espèce de supplément à l'*Itinéraire*, et pour réparer l'omission dont on m'a fait un reproche. »

⁴ Théophile Gautier, *Portraits contemporains : littérateurs, peintres, sculpteurs, artistes dramatiques*, Paris, Charpentier et Cie, Libraires-Éditeurs, 1874, (paru dans *L'Illustration*, 9 mars 1867), p. 7 : « Les haines entre classiques et romantiques étaient aussi vives que celles des guelfes et des gibelins, des gluckistes et des puccinistes. Le succès fut éclatant comme un orage, avec sifflements des vents, éclairs, pluie et foudres. Toute une salle soulevée par l'admiration frénétique des uns et la colère opiniâtre des autres ! »

Le voyage-feuilleton

Gautier ne pouvait échapper à l'Andalousie. Il aurait voulu, cependant, échapper au feuilleton. Car il fait partie de ces voyageurs-feuilletonistes pour qui le voyage est une fuite et une prison à la fois : ils échappent à Paris, mais pas à leur éditeur. Même si le voyage le sauve de « l'incessante besogne du journalisme »¹, Gautier ne peut interrompre son feuilleton.

Le thème de l'Andalousie, en effet, s'est développé conjointement dans le domaine du spectacle et dans les feuilletons. L'Espagne, plus généralement, était une des destinations favorites de ceux qui souhaitaient voyager sans quitter leur fauteuil. En effet, si l'on en croit Victor Hugo, l'Espagne bénéficie de l'obsession de l'oriental qui hante l'imaginaire européen de l'époque. La société européenne est tourmentée par la question de l'Orient, c'est la « préoccupation générale » de l'esprit et de l'imagination de l'époque : l'ailleurs romantique « le plus prégnant est l'Orient ». Or, l'Orient s'étend à tout ce qui est frappé du sceau mauresque : « [...] l'Espagne c'est encore l'Orient ; l'Espagne est à demi africaine, l'Afrique est à demi asiatique ».² Et l'Andalousie est la plus orientale des régions de l'Europe, on peut vraiment dire que « l'Arabie est son aïeule ».³

La question de l'Europe est réarticulée par la poésie pittoresque et la fiction théâtrale, qui se prétend vraisemblable. Mérimée réunit ainsi, sous le titre de *Théâtre de Clara Gazul* (1825), de courtes pièces, dont les *Espagnols en Danemark* et *Une femme est un diable*. En 1831 paraissent dans la *Revue de Paris* ses *Lettres d'Espagne*, ces « œuvres fondatrices des mythes [qui sont] la première expression authentique de l'hispanisme naissant de Mérimée ».⁴ Parallèlement, en 1830 paraît le premier recueil poétique d'Alfred de Musset, intitulé *Contes d'Espagne et d'Italie*. « L'Andalouse »⁵ a connu un vaste succès, grâce à la vivacité de son rythme. L'Andalousie, donc, a été introduite dans la littérature poétique et dramatique par des écrivains qui n'avaient pas forcément pris la peine de se déplacer dans la région. Mais ces

¹ Théophile Gautier, « Avant-Propos », *Le Capitaine Fracasse*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Les Classiques de Poche », 1985, p. 12 : « Depuis longtemps l'on avait cessé de nous demander : "Quand paraîtra *Le Capitaine Fracasse* ?" Beaucoup de gens croyaient qu'il était paru et en faisaient même la critique ; mais de loin en loin, à travers les mille soins de la vie, les voyages, l'incessante besogne du journalisme, l'achèvement d'autres œuvres, un remords nous prenait et nous songions avec une certaine honte à cette promesse non accomplie, dont nul autre que nous peut-être ne gardait souvenance. »

² Victor Hugo, « Les Orientales », in *Œuvres complètes. Poésie*, tome III, Paris, Eugène Renduel, 1834, p. xiii, (préface au recueil datée de janvier 1829).

³ *Ibid.*, p. 259, poème intitulé « Grenade » (avril 1828).

⁴ François Géral, *Relire Les Lettres d'Espagne de Mérimée*, Paris, Garnier, coll. « études romantiques et dix-neuviémistes », 2010, p. 368. L'Andalousie est pour Mérimée un objet de désir et de nostalgie : « [Adieu ! chère Comtesse, je suis tout malingre et pour me consoler je regarde] des photographies d'Andalousie qui me font venir l'eau à la bouche. » (cité dans *ibid.*, lettre du 10 mai 1854, *Correspondance Générale*, tome VII, p. 294).

⁵ Alfred de Musset, *Poésies complètes*, édition établie et annotée par Maurice Allem, Paris, Gallimard, nrf, « Bibliothèque de la Pléiade », [1957], 1980, p. 73-74.

premiers textes ont contribué à inciter de grands écrivains et artistes à parcourir réellement la région. Gautier, par exemple, au milieu de la vie des romantiques du petit-cénacle, a d'abord connu l'Andalousie en rêve et par les textes de ceux qui y étaient allés comme de ceux qui n'y avaient jamais été. C'est le cas de nombreux voyageurs, comme en témoigne l'analogie suivante entre hiérarchie viatique et hiérarchie littéraire :

Que sont, comparées à l'Andalousie, les deux Castilles, la Manche, l'Alcarria et les provinces septentrionales de l'Espagne ? Ce que la prose d'un feuilleton parisien est à la puissante poésie du Dante, aux gracieuses et féeriques ballades de l'Orient... L'Andalousie ! Jaën ! Séville ! Malaga ! Grenade ! Cordoue ! Cadix ! Gibraltar ! Que de souvenirs de gloire, quel parfum de poésie dans ces noms-là !¹

Ce fragment reflète paradoxalement la relation d'interdépendance entre la presse et la littérature, qui s'est intensifiée notamment pendant la monarchie de Juillet (1830-1848). Le voyage joue dans ce contexte un rôle d'intermédiaire, puisqu'il peut être poétique comme documentaire et qu'il se situe donc alternativement dans le champ littéraire et dans le champ journalistique, à l'intersection desquels se trouve justement le feuilleton. Le récit de voyage est un des premiers genres à entrer dans la presse, il la « conduit à la littérature », il est même considéré comme « l'un des ancêtres du roman-feuilleton. »² Le voyage devient l'un des sujets privilégiés des premiers feuilletons, il contribue à l'élaboration de cette forme qui « engendre une écriture du social, prétendant dire le contemporain et réduire l'opacité de la société. »³ Et réciproquement, la collaboration entre les écrivains et la presse donne naissance à un nouveau sous-genre de la littérature de voyage. Ce sous-genre est relativement contraignant : en effet, la presse permet aux écrivains de gagner leur vie grâce à ce qu'ils écrivent ; mais en échange, il faut que leur récit soit rentable pour l'éditeur et, pour ce faire, il faut qu'il garantisse au lecteur un sentiment de dépaysement.

Mais c'est plus précisément en 1839 que s'opère une double révolution dans la conscience culturelle et médiatique, d'abord avec l'avènement du daguerréotype, puis avec l'article de Sainte-Beuve, « De la littérature industrielle ». Sainte-Beuve évoque le changement de rôle de la littérature, qui devient massive, et de la lecture, qui se fait facile, car « l'industrie pénètre dans le rêve et le fait à son image, tout en se faisant fantastique comme

¹ Manuel de Cuendias et V. de Féréol, *L'Espagne pittoresque, artistique et monumentale. Mœurs, usages et costumes*, illustrations par Célestin Nanteuil, Paris, Librairie Ethnographique, 1848, p. 316.

² Marie-Ève Thérenty, *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2003, p. 295.

³ Marie-Ève Thérenty, « De la rubrique au genre : le feuilleton dans le quotidien (1800-1835) », in Marie-Françoise Cachin, Diana Cooper-Richet et al. (dirs.), *Au bonheur du feuilleton. Naissance et mutations d'un genre (France, États-Unis, Grande-Bretagne, XVIIIe-XXe siècles)*, Paris, Creaphis, 2007, p. 77.

lui ».¹ Dans ce contexte éditorial moderne, le récit de voyage est modelé en fonction des attentes supposées de *tous les lecteurs*, puisque la finalité du journal n'est plus « d'offrir des œuvres d'imagination, de récréation, de divertissement à ses abonnés, bientôt à ses lecteurs occasionnels », mais d'offrir un produit qui serait susceptible d'intéresser et de retenir « tout le monde », et donc de correspondre aux besoins du peuple. Le roman-feuilleton « va servir d'appât pour retenir un lectorat captif pendant plusieurs décennies »², et c'est ainsi que le récit de voyage devient un genre médiatisé familier au peuple. De là procède l'uniformisation du genre et l'élaboration d'un standard du produit, ce qui était capital pour les éditeurs. La littérature populaire privilégie les événements personnels pour correspondre à l'horizon d'attente du public. L'écrivain et celui qui lit semblent se souvenir que l'existence est plus facile si l'on vit dans l'« illusion complice ».³

Pour en revenir à Gautier, sa collaboration avec *La Presse* puis avec la *Revue des Deux Mondes* a eu un impact important sur l'expansion de la littérature industrielle, mais aussi sur la circulation de la mode de l'exotisme et de l'orientalisme. Ce partenariat, Gautier ne s'en réjouit guère, c'est la fin de sa vie « indépendante et primesautière », le journalisme, avec ses « norias hebdomadaires ou quotidiennes », l'a « accaparé et attelé à ses besognes ».⁴ Eugène Piot, collectionneur d'art et d'objets antiques, mais dépourvu de connaissances spéciales en la matière, invite Gautier à le suivre en Espagne, et se porte garant contre services – Gautier doit le guider dans sa quête de peintures et d'objets rares. L'antiquaire, qui suit les conseils du baron Taylor, envisage de tirer profit de la crise politique en Espagne, qui a conduit à la dévalorisation marchande de l'art.

Théophile Gautier avait alors déjà débuté une carrière littéraire, même s'il n'était pas encore très reconnu : ses *Jeunes-France* (1833), riches en matière métatextuelle, et qu'il écrit sur la demande d'Eugène Renduel, qui le trouve « drôle », sont une satire de la bohème romantique, dont il qualifiera les représentants d'« espèce de précieuses ridicules du romantisme » ; et il est aussi l'auteur du roman épistolaire *Mademoiselle de Maupin* (1835), dont « la préface souleva les journalistes, [qu'il y] traitai[t] fort mal » – il les regardait comme « des cuistres, des monstres, des eunuques et des champignons » – même si lui-même, s'étant

¹ Charles-Augustin Sainte-Beuve, « De la littérature industrielle », in *La Revue des Deux Mondes*, 1^{er} septembre 1839, tome 19, 4^{ème} série, Paris, p. 678.

² Jean-Yves Mollier, « Le Feuilleton dans la presse et la librairie françaises au XIX^e siècle », in *La Lecture et ses publics à l'époque contemporaine. Essais d'histoire culturelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 71.

³ Hélène Védrine, *Les Grandes Conceptions de l'imaginaire : de Platon à Sartre et Lacan*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « essais », 1990, p. 9.

⁴ Théophile Gautier, *Portraits contemporains : littérateurs, peintres, sculpteurs, artistes dramatiques*, p. 10.

lié avec eux, devait finalement reconnaître « qu'ils n'étaient pas si noirs qu'ils en avaient l'air, étaient assez bons diables et même ne manquaient pas de talent ».¹

L'œuvre de Théophile Gautier prouve que « le génie des littératures modernes est essentiellement voyageur ».² Il a commencé (en 1836) par faire le tour de la Belgique et de la Hollande, accompagné de Gérard de Nerval, dont les articles étaient publiés dans *La Chronique de Paris*. Lui-même dira : « Si j'avais eu de la fortune, j'aurais vécu toujours errant. » Car il avait de la facilité à se plier à la vie des différents peuples, il était Russe en Russie comme il était « Espagnol en Espagne », où il est « retourné plusieurs fois par passion pour les courses de taureaux, ce qui [l]'a fait appeler, par la *Revue des Deux Mondes*, “un être gras, jovial et sanguinaire.” »³ Gautier écrira qu'en Espagne, il s'est senti, « là sur [s]on vrai sol et comme dans une patrie retrouvée. » Et il ajoute : « Depuis, je n'eus d'autre idée que de ramasser quelque somme et de partir : la passion ou la maladie du voyage s'était développée en moi. »⁴

Quelque deux ans après le voyage (1840) et la publication du texte en feuilleton, les feuilletons et articles relatifs à son voyage en Espagne seront rassemblés dans un ouvrage intitulé *Tra los montes* (1843) : le titre, qui annonce au lecteur qu'il voyagera avec l'auteur au-delà des Pyrénées, est un pérégrinisme dérivé du nom d'une région portugaise. Il en dit long aussi sur la personnalité de l'auteur. Gautier avoue avoir été « souvent taxé de barbarie et d'africanisme », et il ne laisse personne ignorer que, jeune homme, il s'est fait remarquer par ses « curiosités bizarres, qui ne plaisaient pas toujours aux professeurs ».⁵ La réédition du volume en 1845 montre la transformation générique presque purement paratextuelle qu'a subie le récit : renommé *Voyage en Espagne*, il reste intact, à l'exception de quelques modifications et ajouts, comme l'étude sur Goya. Très bien reçu, ce volume a été réédité de nombreuses fois chez Charpentier, ainsi que traduit en anglais et en allemand.

En 1846, pendant que Gautier s'occupe des comptes rendus des Salons et du feuilleton dramatique de *La Presse*, Alexandre Dumas lui « succède » au poste de voyageur-feuilletoniste.

La Presse commence aujourd'hui la publication de lettres choisies parmi plusieurs volumes de lettres écrites d'Espagne et d'Afrique, par M. Alexandre Dumas. On sait quel immense succès

¹ *Ibid.*, p. 9.

² Maxime Du Camp, « Préface », *Nil, Égypte et Nubie* [1858], Paris, A. Bourdilliat, 1860, p. 5.

³ Théophile Gautier, *Portraits contemporains : littérateurs, peintres, sculpteurs, artistes dramatiques*, p. 12.

⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁵ *Ibid.*, p. 5.

obtinrent ses *Impressions de voyage* [Suisse, Italie, Sicile] ; celles qu'il a rapportées des deux pays qu'il vient de parcourir n'exciteront pas moins de curiosité et d'intérêt.¹

Dumas part à l'automne 1846 : il a été invité au mariage du duc de Montpensier à Madrid et il doit accomplir un devoir républicain – vanter la France en Algérie et faire connaître l'Algérie aux Français. La particularité de ce long voyage est qu'il sera publié en deux tomes. *De Paris à Cadix* sera suivi par *Le Véloce* – mais chacun des deux livres peut être considéré comme une œuvre à part, puisque c'est le passage de la Méditerranée qui justifie la rupture éditoriale. Destinées en apparence à une femme – « le destinataire est probablement Delphine de Girardin »² –, les lettres qui composent *De Paris à Cadix* s'adressent en fait au public. La forme épistolaire n'est qu'un prétexte, car les lettres sont longues et contiennent beaucoup de détails et de dialogues, qui sont à l'évidence destinés au lecteur collectif. Dumas ne s'en cache pas d'ailleurs : « Je ne fais point le modeste, madame, et ne me dissimule pas que les lettres que je vous adresse seront imprimées. J'avoue même [...] que je les écris dans cette conviction ; mais, soyez tranquille, cette conviction ne changera rien à la forme de mes épîtres. »³

Le voyage est d'autant plus intéressant que Dumas ne part pas seul (il est accompagné de son fils, de son collaborateur Maquet et des peintres Boulanger, Giraud et Desbarolles). C'est d'ailleurs un phénomène récurrent : le voyage gagne souvent à avoir été effectué, sinon écrit, à plusieurs. La collaboration entre Charles Davillier et Gustave Doré est particulièrement intéressante : le premier est un hispaniste de longue date, le second est à la recherche de décors pour illustrer *Don Quichotte*.⁴ Leur voyage est financé par la revue *Le Tour du Monde*, dont le principe était original : les lecteurs pouvaient collecter tous les numéros pour ensuite les relier, soit *in extenso*, soit en sélectionnant les textes qui les intéressaient, et en faire un volume. Les aventures des voyageurs et les images collectées *in situ* sont des éléments essentiels du succès du travail de Davillier et Doré : on ne leur demande pas de se montrer originaux, mais au contraire d'évoquer des lieux que le lecteur connaît déjà par ses lectures. Quant aux illustrations de *L'Espagne*⁵, elles doivent (entre autres) faciliter la compréhension de l'itinéraire.

¹ *La Presse*, 12 mars 1847. Les lettres n'ont paru que très partiellement dans *La Presse*, sous le titre « Espagne et Afrique » (12-27 mars 1847) avant de paraître en quatre volumes (1847-1848).

² Claude Schopp, avec une préface d'Alain Decaux, *Dictionnaire : Alexandre Dumas*, Paris, CNRS, 2010, p. 159.

³ Alexandre Dumas, *Impressions de voyage : de Paris à Cadix*, p. 1-2.

⁴ Miguel de Cervantès, *Don Quichotte*, Gustave Doré dessinateur, Héliodore Pisan graveur, Paris, Hachette, 1863.

⁵ Charles Davillier, *L'Espagne, illustrée de 309 gravures dessinées sur bois, par Gustave Doré*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1874. Les articles illustrés ont dans un premier temps été publiés dans *Le Tour du Monde*, Paris,

Le voyageur est à la fois narrateur, témoin de l'époque et observateur d'un espace étranger, dont il sélectionne des vues qu'il montre au lecteur. L'idée de la revue est de créer une illusion totale : le lecteur doit voir défiler devant ses yeux les paysages et les personnes, et le récit doit l'inciter à poursuivre sa lecture. Pour garantir à l'éditeur la fidélité des lecteurs, l'auteur doit donc prouver l'authenticité du texte par des images aussi bien verbales que visuelles : les descriptions sont à la fois demandées par le lecteur et imposées par le genre, qui est, selon la définition de Jean-Louis Dufays, une « matrice de stéréotypes », ou encore « *un ensemble plus ou moins organisé de séquences stéréotypées (fonctionnelles et/ou indicelles) et de topoï qui permet de structurer une série illimitée de discours.* »¹ C'est donc l'horizon d'attente qui va structurer le texte en le jalonnant d'indices abstraits préconstruits ou figés qui se superposeront aux signes spatiaux et géographiques. De la sorte, l'efficacité générique est garantie par la vertu stéréotypante et donc sérialisante des images. L'humour renforce le stéréotype, et souvent Davillier fait montre d'un goût faussement romantique pour le voyage « à l'ancienne » : dire qu'il n'y pas de chemins de fer en Andalousie, c'est intriguer les lecteurs, et leur faire craindre, sur le ton de l'humour, que le réseau ferroviaire ne détruise un jour la magie de Grenade (qui sait si un train futur ne s'appellera pas « Boabdil, l'Abencerrage, et peut-être même, hélas ! l'Alhambra »²) – en d'autres termes, c'est les inciter à poursuivre la lecture.

Le voyage romantique entre tourisme et cosmopolitisme

Parallèlement, en Grande-Bretagne, se répandent des guides de voyage dont on peut considérer qu'ils constituent une sous-catégorie des *travel narratives in Andalusia*. George Borrow publie *The Zincali or an Account of the Gypsies of Spain* (1841) et *The Bible in Spain* (1843), et Richard Ford fait paraître son *Handbook for Spain* (1845), qui devient un « classique » du genre, familiarisant la *middle class* avec le pays et orientant les futurs touristes. L'industrie du tourisme entre dans le champ littéraire, imposant l'illustration dans le texte et utilisant la photographie pour augmenter la valeur commerciale du livre. Parfois, un même ouvrage se veut simultanément littéraire, artistique et commercial, comme c'est le cas du *Castile and Andalusia* de Louisa Tenison (1853)³, qui illustre son ouvrage de ses propres

(juillet-décembre, n° 6) 1862 – (juillet-décembre, n° 24) 1872. Le volume sera traduit en italien (Milano, 1874), en anglais (London, 1876) et en danois (Kjøbenhavn, Philipsens, 1878).

¹ Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, ThéoCrit, 2010, p. 101. Mis en italique par l'auteur.

² *Le Tour du Monde*, 07-12/1865, p. 353.

³ Louisa Tenison, *Castile and Andalusia*, London, Richard Bentley, 1853.

croquis gravés par le voyageur-artiste John F. Lewis. Son mari, le photographe Edward King Tenison, a de son côté réalisé l'album *Recuerdos de España*. Ce dernier ouvrage montre des vues citadines qui seront présentées lors de l'Exposition de Londres en 1854.¹ Tous ces éléments contribuent à affaiblir la position littéraire du genre.

À mi-chemin entre l'esthétique anglaise du voyage organisé et confortable et la quête initiatique allemande (*Bildung*), Hans Christian Andersen, mieux connu pour ses contes, mais aussi grand explorateur des mœurs, s'intéresse vivement à l'Andalousie. Il met en scène ses souvenirs de l'arrivée en 1808 des armées espagnoles dans sa ville natale, dans *Les Espagnols à Odense* (1835) et *Quand les Espagnols étaient là* (1865), qu'il écrit après son séjour en Espagne. D'après ce qu'il dit dans son autobiographie, destinée à être publiée de manière posthume, Andersen a subi plusieurs traumatismes tels que la mort de son père, les nombreuses moqueries dont il était victime à l'école, les critiques successives dont il a été l'objet dans le domaine théâtral et littéraire, mais aussi le spectacle des fusillades durant ces événements guerriers.

Mais l'Espagne est loin de se réduire pour lui à des souvenirs militaires. Les lectures par son père des *Mille et Une Nuits* ont enseigné à son imagination le goût du voyage fantaisiste, et ont contribué à modeler l'image qu'il avait lui-même de sa propre personnalité de conteur. Andersen rêve à l'Andalousie comme à la terre des romances, des traditions populaires et de la passion féminine (parmi ses essais dramatiques peu connus, on peut citer sa pièce *La Mauresque* (1840)).

Pourtant, parmi ceux qui incarnent, chacun à sa manière, l'idéal poétique et littéraire, il ne cite que des écrivains anglo-saxons ou germaniques :

Notre époque n'a pas encore trouvé son poète ! Et quand paraîtra-t-il ? Et où ? Il lui faudra dépendre la nature comme le fait Washington Irving, comprendre les époques passées comme le fit Walter Scott, chanter comme Byron et pourtant être né de notre temps comme Heine. Oh ! Où ce messie de la Poésie naîtra-t-il ? Heureux celui qui pourra être son saint Jean.²

Le nouveau poète romantique devra donc savoir réconcilier le sens du passé et celui du présent. Andersen rêve qu'il soit danois. Toutefois, lui-même se rattache au romantisme

¹ « Exposition Photographique, à M. le rédacteur en chef du journal *La Lumière*, Londres, le 20 février 1854 », in *La Lumière : revue de la photographie*, 4^{ème} année, n° 8, Paris, le 25 février 1854, p. 29-30, signé Ch. G. Celui qui est chargé de la visite du salon consigne dans son carnet toutes les photographies qu'il voit, l'une après l'autre. Le classement se fait par sujet : vues des villes d'Europe, photographies rurales, images des chefs-d'œuvre de l'architecture. Sont mentionnées notamment « les belles Vues d'Espagne de M. Tenison » ; dans une autre salle on retrouve de « jolies Vues d'Espagne », mais cette fois elles sont de M. le vicomte Vigier. Les photographies que Tenison rapporte du voyage qu'il a effectué entre 1850 et 1852 sont assez vite présentées au public. Le récit de Mme Tenison *Castile and Andaluçia*, sera donc publié un peu plus tard.

² Lettre à Henriette Hanck du 15 mai 1838. Cité dans Hans Christian Andersen, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 1441 (note de Régis Boyer pour la p. 801).

allemand par l'importance qu'il accorde à la recherche de l'absolu, par sa foi dans le progrès ainsi que, paradoxalement, par sa prédilection pour la littérature nationale, prédilection qui témoigne d'un cosmopolitisme anxieux de préserver la diversité européenne.

Il est impossible d'interpréter les œuvres d'Andersen sans tenir compte de son caractère bipolaire et versatile, dans les sentiments comme dans les idées. Il restera « enfant toute sa vie, avec ce que cela compte d'égotisme et d'émotions intenses et fugitives. »¹ Il a beaucoup voyagé dans les pays nordiques, il a traversé toute l'Europe, mais a longtemps reculé devant le séjour en Espagne en raison des conflits guerriers, de l'absence de routes et de l'épidémie de choléra.² Il entame un premier voyage en Espagne en 1861, mais il doit y renoncer rapidement, à cause d'un malaise provoqué par la chaleur.³ En 1862, pour de bon cette fois, il part voir le pays dont il a longtemps rêvé, accompagné par Jonas Collin et muni d'un certain bagage littéraire, et en particulier du souvenir de ses lectures de Christian Molbech⁴ (qui, soit dit en passant, n'est guère tendre avec lui) et de l'écrivain et voyageur allemand Friedrich Hackländer.⁵

Le récit de son voyage espagnol paraît en danois, sous le titre *I Spanien*, en 1863⁶, et il est rapidement traduit et publié en anglais⁷, chez Richard Bentley, ainsi qu'en allemand. La personnalité d'Andersen voyageur reste peu connue en France. Dans notre travail, nous nous référons à la traduction de son récit de voyage en Espagne par Régis Boyer.⁸

Andersen, donc, passe d'une extrémité de l'Europe à l'autre, et pratique une forme de cosmopolitisme voyageur fondé sur le respect des particularités nationales, régionales et locales. Mais nous nous intéresserons également au cosmopolitisme plus social d'Edmondo

¹ Alison Lurie, « Hans Christian Andersen ou le vilain petit canard », in *Il était une fois...et pour toujours. À propos de la littérature enfantine [Boys and Girls forever]*, Londres, 2003], traduit de l'anglais (États-Unis) par Emmanuelle Fletcher, Paris, Rivages, 2004, (p. 21-31), p. 22.

² Voir Fredrik Böök, *Hans Christian Andersen*, traduis du suédois par T. Hammar et M. Metzger, Paris, Éditions « Je Sers », 1942.

³ Hans Christian Andersen, Lettre adressée à Bernhard Severin Ingemann « Montreux, August 30, 1862 », *The Story of my Life*, New York, Hurd and Houghton, 1871, p. 474 : « Great plans of travel were laid, for I felt a strong desire to visit Spain : once had I stood at the entrance, but the summer heat and sickness had kept me back. Now I looked for a better season. I had in jest said to my young friend Jonas Collin, that if I were to win the prize in the lottery, then we should travel together to Spain, and even slip over to Africa ; but I did not win it and never should, but must get my share in another way. » Je traduis : Les grands projets de voyage étaient reportés, malgré mon fort désir de visiter l'Espagne : une fois arrivé, la chaleur de l'été et la maladie m'avaient renvoyé chez moi. J'attendais maintenant une meilleure saison. En plaisantant, j'avais dit à mon jeune ami Jonas Collin que si je devais gagner un prix à la loterie, nous partirions alors ensemble pour l'Espagne, et que nous pousserions même jusqu'en Afrique ; je n'ai pas gagné et ne gagnerai jamais, mais il faudra que j'obtienne mon dû d'une autre manière.

⁴ Christian K. F. Molbech, *En Maaned i Spanien*, Kjøbenhavn, Gyldendal, 1848.

⁵ Friedrich Wilhelm Hackländer, *Ein Winter in Spanien* [1855], Stuttgart, Adolph Krabbe, 1860. Hackländer a voyagé en Espagne entre 1853 et 1854.

⁶ Hans Christian Andersen, *I Spanien*, Kjøbenhavn, Reitzel, 1863.

⁷ Hans Christian Andersen, *In Spain*, London, Richard Bentley, 1864.

⁸ Hans Christian Andersen, *En Espagne*, in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995.

De Amicis, qui a un autre rapport à l'espace andalou, puisqu'en tant qu'Italien, il veut promouvoir la communauté méditerranéenne. De Amicis est notamment reconnu en Europe pour son roman d'éducation *Cuore* (1886), mais ses récits de voyage, auxquels il a consacré beaucoup de son temps, et qui ont été abondamment traduits, ont également grandement contribué à le faire connaître à l'étranger. Le récit de son voyage en Espagne a été de ce point de vue inaugural, et l'a encouragé à poursuivre dans cette voie, qui lui assurait des ventes importantes et une renommée au moins continentale.¹ *Spagna*² a d'abord paru en articles dans la revue florentine *La Nazione*, puis il a été publié pour la première fois en volume à Florence en 1873, avant de faire l'objet de nombreuses rééditions et traductions, notamment en anglais³, en français⁴ et en espagnol.⁵

En Espagne, De Amicis était chargé d'écrire sur l'arrivée du duc d'Aoste Amadeo : le sacre de ce dernier, qui devient roi d'Espagne en 1870, suscite un profond élan de sympathie envers l'Espagne chez le peuple italien.⁶ Le récit de De Amicis reste, du moins à première lecture, très sentimental, il perçoit le pays qu'il visite à travers le prisme de ses états d'âme. En ce qui concerne la fortune éditoriale de *Spagna*, il faut souligner que les versions parues après les années 1890 contiennent des illustrations graphiques et photographiques, et que le nombre des images de l'Andalousie va croissant au fil des rééditions.⁷ Une édition de luxe du récit, illustrée de photographies, est publiée en 1895 dans la collection « The World's famous places and people ».⁸

Le cas de De Amicis est révélateur, aussi bien du point de vue de la genèse de ses textes que de leur réception, du cosmopolitisme intertextuel qui s'organise dans la littérature

¹ Les récits de voyage qui ont suivi le *Spagna* sont les suivants : *Ricordi di Londra* (1873-1874), *Olando* (1874), *Marocco* (1876), *Constantinopoli* (1877), *Ricordi di Parigi* (1879), *Sull'Oceano* (1889) et *In America* (1897).

² Edmondo De Amicis, *Spagna*, Firenze, G. Barbèra, 1873. (Republié chez le même éditeur en 1878, 1885 (avec un portrait photographique), 1890, 1894.)

³ Edmondo De Amicis, *Spain and the Spaniards*, New York, G.P. Putman's Sons, 1885 (l'ouvrage est illustré).

⁴ Nous utilisons la version suivante : Edmondo De Amicis, *L'Espagne* [1872], ouvrage traduit de l'italien avec l'autorisation de l'auteur par Mme J. Colomb, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1878. (Cette version a fait l'objet de plusieurs rééditions (1882, 1884, 1894).)

⁵ Edmondo De Amicis, *España*, Madrid, El Imparcial, 1877.

⁶ Soledad Porras Castro, « Hombre, sociedad y cultura popular. Viajeros italianos a España en el siglo XIX », in *Garoza* (Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular), 2004, n° 4, (p. 219-238), p. 221.

⁷ Par exemple, la version anglaise de Putman (Edmondo De Amicis, *Spain*, G.P. Putman's Sons, 1892) contient cinq illustrations qui montrent l'Andalousie. Et celle de Philadelphie (Edmondo De Amicis, *Spain and the Spaniards* (vol. 1, John C. Winston, 1895 et vol. 2, H. T. Coates, 1895) est également illustrée de photographies (vingt images qui représentent l'Andalousie) ; le second volume contient une liste des illustrations avec le *frontispice* « Fountain in the Court of Lions, Alhambra », ainsi qu'un index des noms propres. Selon les époques et les pays, le texte est reçu soit comme une œuvre littéraire soit, au contraire, comme un guide de voyage.

⁸ Edmondo de Amicis, *Spain*, New York-London, Merrill and Baker, 1895, 2 vol. (il s'agit de l'équivalent de la version Winston et Coates). Les illustrations montrent les principaux édifices et monuments dont il est question dans le texte.

de voyage tout au long du XIXe siècle. La multiplication des traductions et des rééditions permet une diffusion presque universelle des genres et des idées. Ainsi, si Gautier a lu Irving, Andersen les a lus tous deux. De même, en Italie, les traductions de presque tous les voyages écrits pendant cette période, y compris celle de *L'Espagne* de Davillier et Doré, étaient disponibles ; et De Amicis avait pris connaissance de nombreux récits de voyage ainsi que des grandes œuvres de la littérature contemporaine française et espagnole avant de composer son texte.

Cependant, si l'exemple de De Amicis est éclatant, il n'a rien d'exceptionnel. Vassili Botkine déjà, quand, en 1845, après ses séjours à Paris, il entreprend de se rendre en Andalousie, prend connaissance avant son départ de la littérature viatique et historique relative à la région. Voyageur et figure importante dans la vie littéraire russe, Botkine doit en partie son influence à ses connaissances en matière de langues étrangères et à son intérêt pour la musique, l'art et l'architecture. Il est très impressionné par les voyages des Français en Espagne, et il fait référence notamment à de Laborde et à Custine, dont il a découvert les ouvrages chez ses amis parisiens. Mais il a lu également les *Contes de l'Alhambra* de Washington Irving, qui avaient été traduits en russe et publiés dans la presse entre 1826 et 1836.¹ C'est même par le biais de ces récits qu'il fait connaissance avec la littérature hispano-mauresque, ce qui explique pourquoi il consacre la majeure partie de son récit à l'Andalousie. Son voyage en Espagne dure du 11 août à la fin octobre 1845.² Il publiera ses impressions et ses réflexions sous forme de lettres dans la revue *Современник* (*Sovremennik*, *Le Contemporain*), de 1847 à 1851. Puis, en 1857, paraît le volume intitulé *Lettres sur l'Espagne*. Mais c'est la publication du texte dans la presse qui a fait en Russie de Botkine la référence ultime en matière de culture espagnole, grâce à la popularité de cette revue littéraire publiée à St. Pétersbourg et fondée par Pouchkine, qui réunissait les grands écrivains de l'Empire russe de l'époque, tels que Gogol, Tourgueniev ou Tolstoï, et qui proposait également des traductions des écrivains d'Europe de l'Ouest.

Quant à Somerset Maugham, il est presque cosmopolite de naissance, puisqu'il naît à Paris, où son père travaille en tant que diplomate à l'ambassade britannique, et où sa mère entretient de bonnes relations avec Prosper Mérimée et Gustave Doré, deux des principaux

¹ Carl R. Proffer, « Washington Irving in Russia : Pushkin, Gogol, Marlinsky », in *Comparative Literature*, automne 1968, vol. 20, n° 4, Duke University Press on behalf of the University of Oregon, (p. 329-342), p. 330.

² Ce voyage a été précédé par un premier tour d'Europe (Londres, Paris, Italie) en 1835, puis par un voyage à travers l'Italie et un séjour à Paris en 1844. Après son voyage en Espagne en 1845, Botkine continue à se déplacer beaucoup (Paris, Allemagne, Italie, Suisse), mais il ne retourne pas en Espagne. Voir la « Notice sommaire sur la vie de Vassili Botkine », in Vassili Botkine, *Lettres sur l'Espagne*, texte traduit du russe, préfacé, annoté et illustré par Alexandre Zviguilsky, Paris, Centre de recherches hispaniques, Institut d'études hispaniques, coll. « Thèses, Mémoires et Travaux », 1969, p. 9.

médiateurs littéraires et artistiques entre la France et l'Espagne.¹ Maugham est donc francophone, et ses premiers maîtres littéraires sont français : il se passionne pour les nouvelles de Maupassant, qui deviendra son modèle, puis pour Racine, mais aussi pour Stendhal, Balzac et Flaubert. Alors qu'il est encore très jeune, en 1890, des amis l'invitent à séjourner à Séville. C'est son premier voyage à l'étranger, et c'est là qu'il écrit sa nouvelle *Liza of Lambeth* (1897). Il racontera son voyage dans un récit intitulé *The Land of the Blessed Virgin : Sketches and Impressions in Andalusia* (1905).² Il y montre un grand enthousiasme pour les scènes folkloriques et les paysages de la région. Le livre est publié en 1905, huit ans après son séjour, il est apprécié, mais par un public assez restreint, et ne sera republié qu'une fois, en 1920. Maugham reniera d'ailleurs ce texte par trop juvénile, et ne l'inclura plus par la suite dans le catalogue de ses œuvres.

Il n'en demeure pas moins que son voyage et les visites qu'il a faites des musées et des églises lui ont permis de s'initier à des peintres tels que El Greco, Vélasquez, Zurbarán ou Murillo, mais aussi à l'œuvre de Cervantès. Il retournera plusieurs fois en Espagne, en particulier à Séville et à Cordoue, et il s'inspirera de son expérience du pays pour écrire son récit intitulé *Of Human Bondage* (1915) et plus tard *Don Fernando* (1935), dans lequel il fait des commentaires sur son premier voyage en Andalousie et sur les erreurs de jeunesse qu'il a commises dans l'écriture de son récit viatique. Son dernier récit, *Catalina* (1948), montre qu'il n'a rien perdu de son affection pour l'Espagne, son peuple et son art.

Méthode et précédents critiques

La question de la représentation de l'Espagne occupe depuis longtemps les chercheurs, notamment en littérature comparée, où les notions d'image, d'interaction culturelle et de mythe sont centrales. Notre approche comparatiste sera concentrée sur le corpus que nous venons de détailler. Les œuvres que nous étudierons principalement sont issues de différentes aires culturelles, mais s'inscrivent dans une période non pas homogène, mais où se dessine une continuité, que nous essaierons justement de mettre en lumière. Par ailleurs, l'un des axes principaux de notre travail sera le rapport avec le visuel sous toutes ses formes (spectacle de la vie, drame, peinture, photographie, entre autres) qu'entretiennent et que forgent les œuvres de notre corpus.

¹ Richard Cordell, *Somerset Maugham : a Biographical and Critical Study*, London, Heinemann Ltd, 1962, p. 3.

² Nous nous référerons à l'édition suivante : William Somerset Maugham, *Andalusia : Sketches and Impressions*, New York, Alfred A. Knopf, 1920.

Une tendance nette se dessine dans leur manière d'aborder la question de l'Andalousie : la région lance un défi à l'écrivain, partagé entre stéréotypes et renouvellement. Le romantisme produit en effet des clichés, ce qui provoque à la fois une pérennisation thématique et une dévalorisation esthétique. Certains, cependant, retournent le cliché contre lui-même, tel Théophile Gautier qui, proposant implicitement, au-delà de la lecture immédiate, une « lecture distanciée par le soulignement ironique des stéréotypes », « joue avec son lecteur comme le torero avec son adversaire, le faisant passer de l'effroi au sourire, de la connivence ironique à la stupeur. » Accepter les codes et en faire usage, ce n'est pas y adhérer. Ainsi, « Gautier reproduit une esthétique établie, joue de scènes consacrées et d'un ensemble d'emprunts, de références, d'allusions *romantiques*, en un mot, fait de "l'art sur l'art" ». ¹

Ce *second moment* cependant ne saurait dispenser le critique d'être d'autant plus vigilant qu'à la pléthore d'images romantiques se surajoute une stratégie orientaliste qui consiste notamment à mettre l'accent sur le glorieux passé mauresque. Le critique se doit donc de ne pas tomber dans le piège de l'outrance, et de ne négliger ni l'apport mauresque ni la tradition gothique, afin de saisir dans toute sa richesse l'hybridité culturelle de la région.

Les travaux relatifs au corpus des textes de voyage nous seront utiles pour mieux comprendre en quoi ce genre est un véritable laboratoire imaginaire. D'importants travaux nous ont permis de définir le cadre épistémologique de nos recherches, et en particulier ceux d'Elena F. Herr², qui a retracé la genèse de l'Espagne romantique – mais ses recherches s'arrêtent avant les premiers voyages pleinement romantiques, et pleinement littéraires. Léon-François Hoffmann, lui, a su contextualiser la formation de la représentation romantique de l'Espagne en France et montrer comment s'est élaborée une image culturelle du pays.³ Toutefois, il aborde le sujet en choisissant l'angle le plus vaste possible, ce qui l'empêche de se pencher sur la question générique, puisqu'il semble ne vouloir écarter d'emblée aucun texte. On peut d'ailleurs considérer ses recherches comme une émanation lointaine de celles d'Ernest Martinenche⁴, qui a travaillé sur l'Espagne comme *topos* essentiel du romantisme français. Ces différents travaux abordent la représentation de l'Espagne comme un produit

¹ Christine Marcandier, « Littérature et tauromachie, *Militona* de Théophile Gautier », in Fabienne Bercegol et Didier Philippot (dirs.), *La Pensée du paradoxe : approches du romantisme*, p. 660-661. Christine Marcandier cite Michel Crouzet (Michel Crouzet, « Gautier et le problème de "créer" », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, juillet-août 1972, n° 4 : « Théophile Gautier », p. 659-687).

² Elena Fernández Herr, *Les Origines de l'Espagne romantique. Les Récits de voyage : 1755-1823*, Paris, Didier, coll. « Études de littérature étrangère et comparée », 1974.

³ Léon-François Hoffman, *Romantisme Espagne : l'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*, New Jersey, Université de Princeton/Paris, Presses Universitaires de France, 1961.

⁴ Ernest Martinenche, *L'Espagne et le romantisme français*, Paris, Hachette, 1922.

socio-culturel, mais ils ne tiennent peut-être pas suffisamment compte des circonstances biographiques qui entourent la production des textes, des ambitions littéraires des auteurs et des demandes du public. Nous pensons (et c'est l'une des hypothèses que nous allons démontrer) que la production est le reflet des besoins aussi bien privés que collectifs du lectorat ; et que si le genre du récit de voyage s'affirme comme littéraire, c'est que le lecteur veut croire à la fois à ce que le voyage peut avoir d'extraordinaire et à l'honnêteté du voyageur qui rapporte des émanations de l'ailleurs et qui sait séduire, instruire, dépayser, convaincre et divertir : l'écrivain qui voyage doit être à la fois un héros et un ami.

Parmi ceux qui ont contribué à modeler notre approche des représentations textuelles et visuelles de l'Espagne, il nous faut citer également Daniel-Henri Pageaux, qui a notamment mis l'accent sur l'importance du voyage dans les études comparées, et qui a consacré de nombreux travaux à la légende noire de l'Espagne d'une part et d'autre part au pittoresque, à l'exotisme et à l'orientalisme français. Il note en particulier que si la Péninsule Ibérique est une destination privilégiée des Romantiques, c'est parce qu'elle procure « de fortes sensations pour un voyageur désireux de se perdre pour mieux retrouver ses fantasmes. »¹ Daniel-Henri Pageaux a plus particulièrement appliqué ses recherches à la question andalouse², et s'est notamment attaché à montrer comment les écrivains espagnols ont tenté, en réponse aux voyageurs qui, attirés par la couleur locale, ont créé « une Espagne pittoresque, à moitié africaine, souvent réduite à l'Andalousie »³, de démythifier l'image romantique de la région.

Si on se concentre sur les récits de voyage, force est de constater que le romantisme a partie liée avec le tourisme, même s'il souhaiterait rester hors du jeu commercial : comme le soulignent les critiques, qui se plaisent à relier l'esthétique littéraire à l'image touristique, les voyageurs romantiques ont « inventé » l'Andalousie⁴, et « les origines du tourisme espagnol, et de son succès fulgurant, sont à rechercher, dès le XIXe siècle, dans la tradition du voyage en Espagne ».⁵ Et en effet, les récits de voyage, mais aussi les productions iconographiques et

¹ Daniel-Henri Pageaux, *La Littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, coll. « Coursus », série « Littérature », 1994, p. 33-34.

² Daniel-Henri Pageaux, *Le Bûcher d'Hercule : histoire, critique et théorie littéraires*, Paris, Honoré Champion, 1996.

³ Daniel-Henri Pageaux, « Du refus de l'exotisme à la mystification de l'Espagne. Aspects de l'imaginaire espagnol (XIXe-XXe siècle) », in Guy Ducrey et Jean-Marc Moura (dirs.), *Crise fin-de-siècle et tentation de l'exotisme*, Lille, Université Charles-de-Gaulle Lille 3, 2002, p. 159.

⁴ Antonio Miguel Bernal et François Heran, « L'Invention de l'Andalousie au XIXème siècle dans la littérature de voyage », in *Tourisme et développement régional en Andalousie*, Madrid, Casa de Velázquez, 1979, p. 21-40.

⁵ Hervé Poutet, *Images touristiques de l'Espagne : de la propagande politique à la promotion touristique*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 14.

photographiques de la période romantique, ont dessiné une image culturelle de l'Andalousie¹ qui reste aujourd'hui encore d'actualité, puisque les références à ce patrimoine littéraire et artistique sont omniprésentes dans la région (pour ne citer qu'un exemple, Washington Irving a donné son nom à un circuit ainsi qu'à un hôtel, où Virginia Woolf a séjourné). La démarche de David Howarth nous sera enfin méthodologiquement très précieuse, notamment dans la mesure où il a dégagé les particularités génériques des textes écrits à cette époque, lorsque la Grande-Bretagne a *créé* (conjointement et concurremment avec la France) l'Espagne.²

Le cadre et le trajet de nos recherches

Une lecture comparatiste (à la fois hypertextuelle, architextuelle et intermédiaire) de notre corpus s'impose donc, puisque les œuvres que nous y avons incluses se comportent à certains égards en réseau, et que, même si chacune interroge de son point de vue la question nationale, elles contribuent aussi chacune à sa manière à la constitution d'une unité européenne. Le récit de voyage en tant que pratique intertextuelle et interculturelle est un terrain particulièrement propice au travail comparatiste, puisque la littérature comparée se définit comme « une démarche d'investigation littéraire à travers l'étranger », et « qu'elle engage un rapport à l'autre où le critère de l'*étrangeté* influence directement les rapports entre les œuvres et par là même entre les domaines ».³ Les textes de notre corpus sont d'autant plus *comparables* qu'ils prennent source dans les troubles d'une longue époque de crise où l'Europe est en proie aux Révolutions et aux désillusions. Ces œuvres ne peuvent être comprises en dehors du contexte de contradictions et de controverses qui les voit naître : car elles ne sont étrangères ni à la création des identités nationales (dont elles dépendent tout en y contribuant), ni à l'effacement (désiré par Napoléon et réalisé – en littérature comme ailleurs – par l'industrialisation) des frontières, ni aux réactions à et contre l'idéologie impérialiste (dont – entre autres – la *Renaissance Orientale* (Quinet), fondée essentiellement sur un désir de déchristianisation). Le mal du pays ou le mal du siècle (Chateaubriand, Musset) sont des états d'âme occidentaux, qui créent des turbulences dans les esprits et poussent les voyageurs (mais pas exclusivement eux) vers l'Orient européen, cet espace vague, cette idée floue dans laquelle l'homme occidental croit trouver un refuge et une échappatoire.

¹ Voir Luis Méndez Rodríguez, *La Imagen de Andalucía en el Arte Del Siglo XIX*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2008.

² David J. Howarth, *The Invention of Spain : Cultural Relations between Britain and Spain, 1770-1870*, Manchester, Manchester University Press, 2007.

³ Frédérique Toudoire-Surlapierre, *Notre besoin de comparaison*, Paris, Orizons, coll. « Universités », 2013, p. 119.

Du point de vue de la représentation, ces œuvres voient le jour dans une période de transition mimétique (innovations dans le domaine de l'imprimerie, inventions optiques et mécaniques) qui crée des obstacles pour les écrivains, et qui les oblige à reconsidérer les valeurs de transparence, de précision et de vraisemblance. Le voyage devient un terrain privilégié d'expérimentation et de réflexion générique, formelle et poétique, d'autant plus que les écrivains sont forcés de composer avec les inflexibles exigences des éditeurs.

Notre hypothèse littéraire principale peut donc être développée en ces termes : les œuvres de notre corpus sont symptomatiques d'un mouvement de libération du récit de voyage, qui se déprend doublement (mais modérément) de sa vocation mimétique, en mettant en place d'une part une disposition autoréférentielle qui le fait accéder à la dignité de genre métatextuel, et d'autre part en s'autorisant, par le biais du recours à l'hypertexte entre autres, une certaine licence fictionnelle.

Le récit de voyage devient de la sorte métadiscursif, il fonctionne comme un espace à la fois public et intime de libération problématique et de dédoublement de l'auteur, qui est déchiré entre ses devoirs éditoriaux et son désir de liberté, voire de gratuité (dans tous les sens du terme) artistique. Le voyage littéraire est ainsi auto(bio)graphique, dans la mesure où l'auteur parle de lui-même, comme homme, mais aussi comme auteur (sans compter que, dans un cas comme celui d'Andersen, l'habitude de pratiquer l'écriture diaristique influe sur la poétique viatique).

Reste que l'Andalousie n'est pas une destination comme les autres. Nombreux sont les écrivains qui voyagent en Espagne, mais si nous avons choisi de nous arrêter plus particulièrement sur l'Andalousie, c'est parce qu'elle constitue un *lieu-clé du pittoresque*, une *zone de confrontation* entre la *romance* et l'histoire, mais aussi un *espace mythique* (ou du moins *mythifié* et *mythifiable*) et un *lieu de sens*¹ situé aux confins de l'Europe et à la porte de l'Orient.

Il nous a fallu (après avoir étudié un ensemble beaucoup plus vaste de textes relatifs à notre sujet) délimiter et donc limiter notre corpus pour pouvoir nous arrêter plus concrètement sur certains problèmes importants de cette époque poétiquement et mimétiquement mouvementée. Parmi les questions que l'Andalousie pose à l'écrivain-voyageur, celle de

¹ Pascal Dethurens réinvestit l'expression de Pierre Nora « lieu de mémoire ». Voir Pascal Dethurens, « Europe, lieu-fantôme. Le Mythe d'Europe dans l'histoire de l'art », in Stella Ghervas et François Rosset (dirs.), *Lieux d'Europe*, Paris, Fondation de la Maison des sciences de l'homme, 2008, (p. 1-21), p. 2 : « Car, pour l'historien de l'art et de la littérature, le lieu d'Europe ne sera rien d'autre, ne pourra être rien d'autre qu'un outil heuristique, un lieu de sens. »

l'incommunicable nous semble à la fois la plus ample, la plus protéiforme et la plus récurrente : comment l'excès de nouveau et d'étranger peut-il être traduit en mots ?

S'il est entendu que l'Andalousie est construite en partie par les voyageurs, puisque « chaque territoire est le résultat d'une invention humaine »¹, ils ne se comportent pour autant en maîtres ni de la région, ni de leur écriture. Qu'en est-il alors de la question de la métanarrativité (cette « réflexion que le texte fait sur lui-même et sur sa nature », cette « intrusion de la voix de l'auteur qui réfléchit sur ce qu'il est en train de raconter »²), quand les écrivains-voyageurs se retrouvent, dans leur texte même, face à l'imprévu et à l'inconnu ?

De la sorte, les interrogations sur l'agencement des textes seront au centre de nos recherches. La disposition finale doit-elle être cohérente ? Dans *L'Espagne sous Ferdinand VII*, Custine introduit justement dans ses impressions de voyage un discours métagénérique et esthétique :

Qu'y a-t-il de plus contraire à la naïveté du peintre qu'une idée fixe ? Elle mène à l'esprit de système, qui est l'esprit de la littérature. Rien ne nuit davantage à la fidélité du simple voyageur, dont l'esprit doit être un miroir parlant. Or, le miroir ne choisit pas. Je vois donc le voyageur écrivain placé entre deux écueils : ou il risque de se noyer dans un vague qui ternit tout, ou il se perd dans le mensonge qui tue tout : point d'intérêt sans vérité, mais point de style, c'est-à-dire, point de vie sans ordre. Vous voyez que je ne me dissimule pas les difficultés du genre.³

Le voyageur doit trouver l'harmonie sans tomber dans les excès, car il n'y a pas plus de règles précises que de récits exemplaires.

D'autre part, comment dire ce qui est culturellement inassimilable dans une écriture linéaire et continue ? Comment décrire dans sa propre langue des réalités qui appartiennent à une autre culture, comment les exprimer pour soi, mais aussi les expliquer à un public dont on ne sait pas s'il sera national ou mondial ? Faut-il se mettre à la place de l'étranger, adopter sa posture, se déguiser pour tenter de devenir, le temps du texte, l'autre dont on parle ?

Par ailleurs, les arts visuels entrent de multiples façons (par l'*ekphrasis*, l'illustration ou même, dans le cas du daguerréotype puis de la photographie, comme concurrents mimétiques) dans la littérature, ce qui oblige l'écrivain à multiplier les stratégies d'accueil du non verbal dans le verbal. Les récits de voyage illustrés et les albums de voyage photographiques changent d'ailleurs également le rôle du public, qui devient l'objet principal de l'écriture, puisqu'il est l'acteur, le producteur et l'agenceur de cette mode.

¹ Bertrand Westphal, *Le Monde plausible. Espace, lieu, carte*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2011, p. 9.

² Umberto Eco, *De la littérature*, Paris, Grasset, 2002, p. 270.

³ Astolphe de Custine, *L'Espagne sous Ferdinand VII* [1838], tome I, Bruxelles, Wouters et Cie., 1844, p. 35.

C'est ainsi que les questionnements culturels, poétiques et pragmatiques sont indissociables. Chaque récit de voyage n'est-il pas une *hypothèse générique*, c'est-à-dire la concrétisation pratique d'un genre non théorisé, dans l'incertitude duquel l'écrivain en quête de liberté littéraire croit trouver son idéal ? Mais l'écrivain doit aussi faire face à la médiatisation culturelle, qui n'épargne ni le voyage ni son récit, il doit faire face à l'avènement de la photographie et au développement du livre illustré, qui lui donnent, par moments, le sentiment de son inutilité. L'œil de l'écrivain-voyageur doit fonctionner ainsi comme un filtre personnel, et si la photographie ne fait que montrer une vue, le récit de voyage se doit d'être plus qu'une simple reproduction de ce que le voyageur observe. Selon Percy G. Adams, le « travel narrative, the *récit de voyage* is not just a first-person journal kept by a traveller. Nor is it simply a photograph in words of what a traveller observes ». ¹ L'une de nos hypothèses poétiques et génériques est donc la suivante : le récit de voyage serait, en écho à l'idéal romantique de l'union entre les arts, une zone textuelle de discussion pratique aussi bien que théorique entre les genres d'une part et d'autre part entre la littérature et les arts visuels. Dans les faits, toutefois, le feuilleton, la « commercialisation » de la littérature et le fait que le récit de voyage soit « d'abord une commande éditoriale » dont les revues « feront leur fonds de commerce » ², tout cela ne stérilise-t-il pas aussi bien le voyage que l'écrivain ?

Nous commencerons donc par des questions de culture, d'esthétique et de poétique, nous verrons ce que produit la rencontre entre le romantisme et le voyage : pourquoi le voyageur romantique est-il, par la force des choses mais aussi des mots, attiré par l'Andalousie ? Nous verrons ce que devient la littérature quand elle parle depuis les confins orientalisés et archaïsés de l'Europe. Nous aborderons en particulier le voyage en Andalousie du point de vue générique : il nous semble en effet qu'il constitue un sous-genre à part entière, quoiqu'il soit problématique, puisqu'il se caractérise par un métissage générique très complexe et qu'il mêle presque constamment écriture et quête poétique, texte et métatexte, mais aussi *in situ* et fiction.

Nous verrons ensuite comment les écrivains-voyageurs donnent du sens à la géographie, théâtralissent l'espace et mythifient les lieux. Nous les suivrons sur la route du retour symbolique du monde moderne au monde ancien. Qui sont ces personnages que les

¹ Percy G. Adams, *Travel Literature and the Evolution of the Novel*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1983, p. ix. Je traduis : Le récit de voyage n'est pas seulement un journal à la première personne tenu par un voyageur. Il n'est pas non plus simplement une photographie verbale de ce qu'un voyageur observe.

² François Moureau, « Introduction », *Le Théâtre des voyages : une scénographie de l'âge classique*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2005, p. 12.

écrivains-voyageurs rencontrent au long de leur chemin et que représentent-ils ? Le voyage est une sorte de spectacle, chacun y joue son rôle, l'écrivain compris, même s'il réfléchit simultanément sur sa condition d'auteur asservi à un public. Nos recherches seront amplement et abondamment intertextuelles et intermédiaires. Nous tenterons ainsi de montrer comment les récits de voyage romantiques en Andalousie, tout en reprenant les *topoi* de la littérature passée, se répondent les uns aux autres. Par ailleurs, ceux qui voyagent sur cette terre qui, du moins selon le mythe, accueille au temps de l'Al-Andalus une communauté œcuménique et pluriculturelle éprouvent plus que jamais le désir de réaliser l'union des arts. Ils veulent donc accueillir les arts (muets) de l'image dans leur écriture – mais, dans le même temps, ils font face à un indicible d'une autre sorte, celui de l'étranger et de l'inconnu, de telle manière qu'ils se voient forcés de déployer des stratégies à la fois rhétoriques et métadiscursives. Nous nous pencherons en particulier sur les *leitmotifs* qui révèlent les méandres du psychisme de l'écrivain, sur ses obsessions, qui se cachent dans les souterrains de la création (angoisses, page blanche et déserts verbaux) et qui se laissent lire à travers les mythes de l'écriture. Certains, cependant, croient entrevoir leur idéal dans l'arabesque, cette pratique ornementale si proche (aussi bien physiquement qu'idéalement) de l'écriture, et qui semble, parce qu'elle imite l'entrelacement des courbes naturelles, renouer les liens entre les mots et les choses.

Nous étudierons enfin la réception journalistique, littéraire et artistique des œuvres de notre corpus. Ce qui nous intéressera d'abord, c'est la question du retour (est-il heureux ou douloureux, marque-t-il la fin ou au contraire le commencement de l'exil ?) dans son rapport avec la fin du texte (qui, souvent, n'est une fin que par nécessité éditoriale, et suggère une suite possible). Nous verrons par ailleurs quels sont les prolongements littéraires et artistiques des textes que nous avons étudiés, comment ils sont repris et adaptés parfois. Mais nous tenterons aussi de comprendre, en menant un travail relevant de la réception comparée, quels critères président aux jugements critiques portés sur ces œuvres où les problématiques nationales et cosmopolites interagissent sans cesse.

PREMIÈRE PARTIE.
FORMATION D'UN SOUS-GENRE

L'écrivain-voyageur crée une sorte de miniature de l'espace qu'il traverse, un hybride de lectures, de choses vues, d'impressions, de souvenirs et d'obsessions. Il se comporte à la fois en antiquaire désireux de sauvegarder les traces visibles du passé et en archéologue désireux de découvrir les traces invisibles d'un passé toujours plus enfoui, dont il espère qu'il lui permettra, soit de mieux comprendre son propre présent, soit de retrouver, fût-ce lacunairement, l'âge d'or.

La géocritique voit dans le récit de voyage un terrain propice à l'étude des « interactions entre espaces humains et littérature ». ¹ En effet, l'écriture d'un récit de voyage suppose un agencement qui fasse sa place à la fois au monde réel et à l'imagination de l'écrivain, à l'observation et à l'imaginaire, à la vue et à la vision, au voyage lui-même et à la bibliothèque viatique du voyageur. Magicien qui transporte dans un autre monde, l'écrivain-voyageur fonde sa poétique sur un « faire semblant » : il fait comme s'il ramenait le lecteur dans un espace qu'il a lui-même traversé ; l'écriture viatique est donc « une pratique de discontinuité qu'on suppose reproduire le rythme même de la vie de voyage ». ²

L'écrivain voyageur pratique ainsi une écriture référentielle, mais il s'en sert, au moins par moments, comme d'un piège tendu au lecteur. En effet, le romantisme développe l'écriture de soi, et remet en question l'écriture comme représentation. C'est pourquoi l'écriture de l'espace romantique est un acte de création (ou, si l'on veut, de sélection, de critique, de ré-investissement, et ensuite seulement de représentation). Hans Blumenberg va même jusqu'à affirmer qu'il « ne faut décrire l'esthétique romantique ni à travers le concept de l'*imitatio* ni à travers celui de la *correlatio*, mais à travers celui de l'identité. L'artiste romantique crée lui-même le monde. » ³

Quels sont le rôle et la raison de la mode du récit de voyage dans la culture européenne au XIXe siècle ? Et plus particulièrement, quelle est la place du séjour en Andalousie dans cette mode ? Le voyage en Andalousie peut-il être considéré comme un sous-genre à part entière ? Y-a-t-il une poétique propre à l'Andalousie, comment la région est-elle décrite, par quoi les choix d'écriture des voyageurs qui se confrontent aux confins de l'Europe sont-ils motivés ? Ces choix narratifs, rhétoriques et poétiques supposent-ils une redéfinition du cadre générique des récits de voyage ?

¹ Bertrand Westphal, « Pour une approche géocritique des textes », in Bertrand Westphal (dir.), *La Géocritique : mode d'emploi*, Limoges, PULIM, 2000, p. 17.

² Jean-Claude Berchet, « Introduction », *Le Voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIXe siècle*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 11.

³ Hans Blumenberg, *Le Concept de réalité*, Paris, Seuil, 2012, p. 76.

Il convient, avant d'en arriver à ces problèmes littéraires, de comprendre ce qui, dans l'histoire des idées, préside à leur formation. Le débat entre le national et le cosmopolite, entre le global et le local se renforce avec les événements politiques qui suivent la Révolution – et il faut compter par ailleurs avec les idées de la philosophie cosmogonique allemande. L'année 1806 est l'année de la naissance du sentiment national en Allemagne, en réaction aux ambitions et aux entreprises napoléoniennes. Les mouvements nationaux émanent des révoltes, et de la sorte l'Europe se brise, se morcelle, « toute trace d'une spiritualité commune, d'une unité d'invocation et d'obéissance »¹ disparaissant de l'espace européen. Le *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle* affirme que l'Europe ne vaut que dans la mesure où elle a enfanté des pays puissants (« L'Europe n'est quelque chose qu'autant qu'elle se nomme la France, l'Angleterre »), de telle sorte qu'elle apparaît fragmentaire : « Ici le particulier l'emporte sur le général. »² La géopolitique mouvementée de l'Europe au XIXe siècle, la chute des Empires, le sacre de nouveaux rois ou empereurs, la création de nouvelles nations, la division des grands ensembles, l'importance de plus en plus grande accordée, dans les faits politiques, aux différences linguistiques et culturelles, et surtout l'entreprise de colonisation, tout cela rend à la fois inévitables et indispensables la comparaison entre les cultures et la prise en compte des différences et des spécificités locales.

La comparaison entre les littératures, leur classement par nationalités, ces nouvelles approches du fait littéraire inaugurées par Madame de Staël, rappellent que c'est au Moyen Âge que les littératures ont commencé à se distinguer les unes des autres, et que c'est ainsi que s'est ouverte l'ère de la littérature de l'Europe moderne. Robert Curtius considère ainsi que « pour l'histoire littéraire moderne, l'Europe commence seulement vers 1500. »³

La naissance de la littérature comparée en Europe au XIXe siècle marque un tournant dans la prise de conscience critique de ce mouvement de division de la littérature. Il importe de souligner que cette prise de conscience se fait ou se situe dans une Europe aux frontières floues, où les cultures sont appréhendées tantôt dans leur dispersion (littératures nationales), tantôt dans leur diversité (littérature européenne). L'héritage culturel européen est donc remis en question : un auteur et son œuvre doivent-ils être la propriété d'un pays et d'un peuple, ou bien appartiennent-ils à l'Europe ? Mais les Romantiques ne se contentent pas de cette controverse : ils interrogent également les sources non gréco-romaines de l'Europe, et le

¹ Georges Gusdorf, *Le Romantisme I : Le Savoir romantique*, en 2 vol., Paris, Grande Bibliothèque Payot, 1993, p. 286.

² « Europe », *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle*, en 17 vol., tome 7, Paris, 1866-1877, p. 1124.

³ Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, traduit de l'allemand par Jean Bédoux, Paris, Presses Universitaires de France, 1956, p. 41.

voyage en Andalousie offre justement matière à réflexion sur ce sujet. À la fois historiens, écrivains et artistes, les voyageurs cherchent les traces de ces influences et de ces pouvoirs oubliés, afin de les sauvegarder et de transmettre le savoir qu'ils en déduisent.

La destruction des édifices historiques et sacrés qui accompagne presque inévitablement les bouleversements politiques et les campagnes militaires apprend aux écrivains à porter un nouveau regard sur les ruines. Les ruines ont quelque chose d'éternel, elles sont le visage présent du passé, et c'est ainsi qu'elles relient les époques. « Les Français apprirent à porter avec regret leur regard sur le passé ; les voies de l'avenir furent préparées, et des espérances presque éteintes se ranimèrent »¹, écrit ainsi Chateaubriand dans la « Préface » du *Génie du Christianisme*.

¹ François-René de Chateaubriand, « Préface », *Le Génie du Christianisme* [1802], in *Œuvres Complètes de Chateaubriand*, tome II, Paris, Furne, Jouvot et Cie, 1828, p. ii.

CHAPITRE I :
RECHERCHES HISTORIQUES ET ESQUISSES LITTÉRAIRES

Le besoin éthique et esthétique de sauvegarder suppose un certain désir de repenser l'histoire. Charles Davillier montre, par exemple, comment le mythe pèse sur l'histoire (« Dès le temps d'Isabelle la Catholique, le zèle exagéré de quelques moines commença à effacer et à détruire beaucoup d'inscriptions arabes »¹). Gustave Doré, qui l'accompagne, équilibre de son côté ce discours, en pointant du doigt les excès de cette volonté de sauvegarder, qui conduit parfois au vandalisme : il montre ainsi un antiquaire anglais occupé à détacher les *azujelos* de l'Alhambra. Davillier, d'ailleurs, raconte cette scène, et comment Doré l'a attrapée au vol : « Doré, qui dessinait en ce moment une frise mauresque, interrompit son croquis pour consigner sur son album cette scène de vandalisme, que nous vîmes plusieurs fois se renouveler. »² Pour l'écrivain et l'artiste romantiques, il n'y a pas de vertu sans respect absolu de l'art et de l'écriture : l'ennemi est celui, quel qu'il soit, qui les met en péril. Les conflits, donc, sont esthétiques autant (sinon plus) que politiques. Ce qui était caché est maintenant l'objet du désir de tous, et chacun veut s'en approprier une partie. L'artiste romantique déplore que les trésors de l'architecture et de l'art soient dépouillés, il veut donc avant tout réconcilier le monde avec les valeurs artistiques et patrimoniales.

Mais il faut prendre en compte également le fait que l'écrivain qui part en voyage ressent une certaine insatisfaction à l'égard de sa propre écriture ; il éprouve la nécessité de proposer de nouvelles façons d'animer l'écriture, il veut renouveler sa langue et l'ouvrir à ce qui lui est étranger. La rencontre avec une culture peu familière est ce qui fait exister la littérature, car c'est la puissance de l'interaction qui la dynamise.

Les obstacles et le trouble suscité par la rencontre d'une autre culture sont fondateurs. Les trous, les lacunes et les vides demandent à être comblés, de même que les épreuves demandent à être surmontées. Mais, quoiqu'il en soit, et même si le texte témoigne, dans sa substance, de cette genèse problématique, il faut présenter au lecteur le résultat de cette déconstruction sous la forme non de notes lacunaires, mais bien de pages écrites, c'est-à-dire construites. L'écriture de voyage donne certes lieu à une libération du savoir, qui rappelle à l'écrivain que la littérature, qui erre çà et là, est, elle aussi, vagabonde. Mais elle est aussi un exercice de style, un entraînement narratif, un essai de dépassement de l'ordre existant, et d'agencement d'un ordre nouveau, plus en conformité avec le mouvement viatique.

¹ Charles Davillier, *L'Espagne*, p. 161.

² *Ibidem*.

Le romantisme naît de la « réaction vive contre la dissociation et le séparatisme qu'impose la rationalité par rapport à un monde »¹ – d'où la modification du rapport de l'écrivain à son œuvre, d'où également la primordialité du *je* : « le sujet est compris comme un absolu, source et point d'origine de la connaissance du monde. »² Le voyage romantique est initiatique, il est « constitué par une série d'images archétypiques essentielles, puisqu'elles intéressent le statut de l'homme, en ce monde et au-delà de la vie. Le voyage apporte une réponse mystique [...] à la question que l'homme se pose toujours sur son statut d'être humain, sa place dans le cosmos, et son destin. »³ L'épigraphe du *Childe Harold's Pilgrimage* (1812-1818) dit que l'univers est comme un livre, dont la première page est constituée de ce qu'on a vu dans sa patrie. Le cosmique n'est donc pas sans rapports avec le politique, comme le souligne l'éditeur français du poème :

C'est d'abord la guerre de Napoléon en Espagne qui provoque les malédictions du pèlerin, cette guerre si contraire à l'esprit du siècle, si injustifiable, à quelque point de vue qu'on la juge, première cause des revers de la France, abîme qui devait arrêter la marche des idées de 1789. Passant de l'Andalousie aux rivages helléniques, Childe Harold ouvre la question d'Orient.⁴

Byron déplore que Napoléon doive laisser sur le sol espagnol une « trace indélébile », et il écrit que « souvent le Mal triomphe et le Bien est vaincu. »⁵ L'armée napoléonienne laisse derrière elle des traces de feu, « tout dit que l'ennemi parcourt l'Andalousie. »⁶

L'ensemble du poème témoigne des aspirations contradictoires de Byron, qui est déchiré entre son amour pour sa patrie et son désir de cosmopolitisme. Les mélodies de l'exotisme envahissent le jeune siècle, en réponse au *spleen* naissant. La réconciliation avec la patrie n'est possible qu'après que l'écrivain a vu d'autres pays, et que le rêve a été, au moins partiellement, infirmé par la réalité. Mais tous n'ont pas la chance de revenir chez eux : le destin empêchera ainsi Byron de retourner en Angleterre, et il meurt à Missolonghi. L'influence de Byron sur ceux qui voyageront après sa mort en 1824 est cruciale. C'est avec lui que se répand chez les écrivains français la tendance au *spleen*, le penchant pour la fugue et pour l'*eccentricity* dans le voyage. Il va de soi, cependant, que Byron n'a pas à lui seul décidé des destinées du voyage en Europe : car Chateaubriand lui aussi consacre beaucoup de

¹ Didier Souiller (dir.) avec la collaboration de Wladimir Troubetsky, *Littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 92-94.

² *Ibid.*, p. 41.

³ Simone Vierende, « Le Voyage initiatique », in *Romantisme*, 1972, n°4 : « Voyager doit être un travail sérieux », (p. 37-44), p. 38.

⁴ George Gordon Byron, *Childe Harold : poème*, Paris, Amyot, 1869, p. 19 : « Malgré mainte insinuation contraire, j'affirme toujours que "le chevalier vagabond" est un enfant de l'imagination », lit-on dans la préface au *Childe Harold*.

⁵ *Ibid.*, Chant I, XLV, p. 88.

⁶ *Ibid.*, Chant I, XLIX, p. 90.

temps à la Méditerranée, et notamment au côté oriental de la « barrière liquide ». Il clôt la boucle de son voyage à Grenade, soit dans le lieu qui résume sans doute le mieux l'ambivalence de la Méditerranée.

1.1. Un voyage vers le passé

Chateaubriand a rappelé à l'Europe le passé mauresque de Grenade et de l'Andalousie entière. Arrivé en Andalousie en mars 1807 en provenance d'Algésiras, il visite très rapidement la Mosquée de Cordoue et se montre impatient de voir les beautés de Grenade – même si son impatience a une autre cause encore : il espère en effet retrouver à Grenade Natalie de Noailles, qui travaille à partir de 1806 à l'illustration du *Voyage* de son frère Alexandre de Laborde. D'après Jean-Claude Berchet, « non seulement Natalie de Noailles se trouvait bien en Andalousie, mais, fidèle au rendez-vous qu'elle lui avait donné, elle avait eu soin de laisser un message au consulat de France pour indiquer la marche à suivre ».¹

Mais de ce séjour final en Andalousie, il ne dira presque rien – si ce n'est quelques phrases à la fin de l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, et peut-être ces mots (dont l'authenticité est douteuse, mais qui construisent son mythe aussi bien que celui de la ville) laissés sur les murs de l'Alhambra, et qui font allusion à Natalie de Noailles : « J'ai traversé les mers pour la voir et je ne l'ai plus retrouvée. »²

Chateaubriand joue sur la complicité entre le voyage et la poésie, entre l'Histoire et la fiction. Il attire l'attention du public sur les « ruines légères » de l'Andalousie. Roland Mortier précise que l'originalité de Chateaubriand se manifeste « dans sa volonté de fonder une véritable esthétique des ruines ».³ Chateaubriand écrit par exemple dans sa correspondance qu'il a « vu en Espagne les ruines de Grenade qui sont un véritable enchantement. »⁴ Et dans *Les Aventures du dernier Abencérage* (1821), il donne au destin du palais de l'Alhambra abîmé par le temps et l'histoire une valeur archétypale : « ces palais n'ont jamais été aussi beaux dans leur jeunesse, qu'ils le sont aujourd'hui dans leur ruine. »⁵

¹ Jean-Claude Berchet, *Chateaubriand*, Paris, Gallimard, nrf, 2012, p. 469.

² Cette scène fait partie du mythe de Chateaubriand. Il est difficile de savoir s'il a retrouvé ou non Natalie de Noailles. Voir par exemple l'article de Marcel Duchemin, « *Veritas filia temporis*. Chateaubriand à l'Alhambra en 1807 », in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, juin 1952, n°2, p. 54-56.

³ Roland Mortier, *La Poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, p. 171.

⁴ François-René de Chateaubriand « Lettre à Mme Pastoret, le 11 mai 1807 », cité dans Jean-Claude Berchet, *Chateaubriand*, p. 471.

⁵ François-René de Chateaubriand, *Les Aventures du dernier Abencérage*, in *Œuvres romanesques et voyages*, tome II, p. 1378. Dans ce texte, Chateaubriand élabore également une analogie entre le mélange de sentiments

1.1.1. Révéler le *spiritus loci*

Par ailleurs, le discours subjectif (que Chateaubriand pratique aussi bien dans ses ouvrages que dans les textes qu'il donne à la presse) crée une confusion entre la réalité et le songe, et esquisse ainsi un *espace de probabilité*. L'Alhambra « semble être l'habitation des génies : c'est un de ces édifices des *Mille et Une Nuits*, que l'on croit voir moins en réalité qu'en songe »¹ – c'est du moins ce qu'écrit Chateaubriand dans un article consacré au *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* de Laborde. L'Andalousie de Chateaubriand est à la fois exotique et romantique (« des orangers et des grenadiers sauvages se mêlent à des ruines légères »), mais bien sûr également orientale, puisque « rien n'égale la finesse et la variété des arabesques de l'Alhambra » et que « les murs, chargés de ces ornements, ressemblent à ces étoffes de l'Orient que brodent, dans l'ennui du harem, des femmes esclaves. » La délicatesse des ornements et les arabesques pareilles à un feuillage poétisent la description, le mouvement et la liberté de l'entrelacement sont les conditions *sine qua non* pour que les « lieux magiques »² envoûtent les lecteurs qui les arpentent. Le lieu respire l'histoire, et l'auteur fait usage de sa pensée intuitive – celle qui lui permet d'enregistrer des impressions – pour en sentir la présence et la réécrire. Si l'Alhambra est un « singulier édifice »³, c'est que justement le voluptueux, le religieux et le guerrier s'y mêlent.

Chateaubriand, qui se veut le transcritteur du *genius loci* et le *ré-écrivain* de l'histoire, emprunte notamment à Sané⁴, préfacier de la traduction de *l'Histoire chevaleresque des*

« doux et amers » (tendresse et amertume) de l'Abencérage et l'architecture hybride de la Mosquée-église de Cordoue, par exemple : « L'architecture légère des Arabes s'était mariée à l'architecture gothique, et, sans rien perdre de son élégance, elle avait pris une gravité plus convenable aux méditations. » (p. 1389) Le rapport entre les ruines et la méditation, entre le passé et le présent a été articulé par Constantin-François Volney dans *Les Ruines, ou Méditation sur les révolutions des empires* (à Paris, Chez Desenne, Volland, Plassan, 1791, p. 5) : « L'aspect d'une grande cité déserte, la mémoire des temps passés, la comparaison de l'état présent, tout éleva mon cœur à de hautes pensées. Je m'assis sur le tronc d'une colonne ; et là, le coude appuyé sur le genou ; la tête soutenue sur la main, tantôt portant mes regards sur le désert, tantôt les fixant sur les ruines, je m'abandonnai à une rêverie profonde. » Victor Hugo lui aussi souligne la puissance qu'ont les ruines de rendre le passé et le présent interchangeables, et il note ainsi dans *Le Rhin* : « les ruines font vivre les contes, et les contes le leur rendent. » (Victor Hugo, « Lettre XX », *Le Rhin*, Paris, Hetzel, tome II, p. 32.) C'est sur le fondement de cette interaction entre le passé et le présent, et entre l'histoire et le conte, que se constitue le récit de voyage romantique de cette période, et c'est ainsi aussi que s'accomplissent la poétisation du lieu et la mythification de l'espace.

¹ François-René de Chateaubriand, « Voyage pittoresque et historique de l'Espagne ; par M. de Laborde. (1) (Ire et Iie Livraisons.) », in *Mercure de France*, 4 juillet 1807. Cette première description de Grenade de Chateaubriand a été reprise dans *Les Aventures du dernier Abencérage*, in *Œuvres romanesques et voyages*, tome II, p. 1376.

² *Ibidem* (également pour les citations précédentes).

³ *Ibidem*.

⁴ Ginès Pérez de Hita, *Histoire chevaleresque des Maures de Grenade, traduite de l'espagnol, précédée de quelques réflexions sur les Musulmans d'Espagne, avec des notes historiques et littéraires*, par A. M. Sané, tome I, Paris, chez Cérioux et H. Nicolle, 1809, p. xxxix. Sané écrit : « le *Paradis de Grenade*, comme ils

Maures de Grenade de Pérez de Hita, l'expression *Paradis de Grenade*. Cette formule révèle la présence, dans la mémoire de l'époque, d'un passé dont la transmission a été assurée par les romances. Prenant pour fonds les ouvrages mi-romanesques, mi-historiques récemment écrits (ou traduits), tels que *Gonzalve de Cordoue ou Grenade Reconquise* (1791), Chateaubriand évoque en termes littéraires les idées courantes de l'époque. L'auteur de *Gonzalve de Cordoue*, Florian, précise que, si les Maures d'Espagne sont célèbres, « leur histoire est peu connue. »¹ Or, ce qui est peu connu est propice à la mythification. La culture occidentale associe le nom des Maures à « la galanterie, [à] la politesse » et aux « beaux-arts ». L'auteur écrit que, certes, les littératures arabe et espagnole ont construit leur image à partir des événements guerriers. Toutefois, au milieu « de ces tristes récits, on trouve quelquefois des traits de bonté, de justice, de grandeur d'âme », autant d'éléments qui ont le pouvoir de frapper l'imagination des lecteurs, qui « conservent une impression d'originalité que leur donne le génie oriental ».² Favorables aux thèmes sentimentaux et romantiques, ces sujets, qui font écho aux récits historiques et poétiques relatifs aux mœurs et à la culture des anciens habitants de l'Andalousie, font l'objet d'une forme de fictionnalisation.

L'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*³, issu d'une chronique journalistique, est considéré comme le texte « fondateur du voyage romantique » parce qu'il répond au critère principal du genre, qui est « l'authenticité du voyage comme préalable au récit qui en fait son objet narratif privilégié. »⁴ C'est surtout la préface et la fin de ce récit qui peuvent nous intéresser, dans la mesure où on voit s'y former une pratique nouvelle du voyage. Le voyage devient synonyme de quête de la couleur locale, ce qui rapproche la figure de l'écrivain-voyageur de celle du peintre. Dans l'« Avertissement » qui précède les *Aventures du dernier Abencérage*, on lit : « C'est sur les lieux mêmes que j'ai pris, pour ainsi dire, les vues de Grenade, de l'Alhambra, et de cette mosquée transformée en église, qui n'est autre chose que la cathédrale de Cordoue. »⁵ Si Chateaubriand tient tant à « prendre [d]es vues », c'est qu'il s'attache à sauvegarder les lieux qu'il visite, à fixer leur mémoire, adoptant de la sorte une posture proto-photographique.

l'appellent encore dans leurs éternels regrets, était une ruche dont les abeilles diligentes ne se reposaient jamais. »

¹ Florian, *Gonzalve de Cordoue, précédé d'un Précis historique sur les Maures, ou Grenade Reconquise*, tome I, Paris, L'Imprimerie Didot l'Aîné, 1791, p. 1-2.

² *Ibidem*.

³ L'*Itinéraire* est très populaire, ce dont témoignent les innombrables rééditions (Paris – 1811, 1822, 1827, 1829, 1830, 1835 etc.) L'ouvrage a été traduit en anglais et en espagnol à partir des années 1820.

⁴ Alain Guyot et Roland Le Huenen (éds.), *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem de Chateaubriand : l'invention du voyage*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2006, p. 9.

⁵ François-René de Chateaubriand, *Les Aventures du dernier Abencérage*, in *Œuvres romanesques et voyages*, tome II, p. 1360.

Les images, ce sont d'ailleurs aussi les clichés. Le romantisme s'empare de la légende du dernier regard du Maure pour en faire un mythe, et c'est ainsi qu'à Grenade s'attache une nostalgie éternelle : « Là s'élevait une tour où veillait la sentinelle du temps de la guerre des Maures et des Chrétiens ; ici se montrait une ruine dont l'architecture annonçait une origine moresque ; autre sujet de douleur pour l'Abencérage ! »¹ L'histoire est une pierre à laquelle la sensibilité de l'auteur redonne de l'âme, et ainsi se fictionnalise l'Andalousie à la fois réelle et romanesque de Chateaubriand et de ses successeurs. Donner, à partir d'une *romance*, un sens légendaire à un monument ou à un paysage, c'est créer le génie du lieu, ou au moins révéler son esprit – le *spiritus loci*, qui, évocateur du passé mythique, devient indissociable du présent. Le voyage réel fait naître du monde sensible la fiction, et les ruines introduisent de la sorte le voyageur dans un passé à la fois historique et insituable.

Mais les images suscitent également des impressions et des réflexions, et le voyage devient donc un terrain propice à l'hypertexte et au métatexte. La préface de l'*Itinéraire* fait justement allusion à la mutation du rapport de l'écrivain à l'imitation de la nature, rapport qui s'est transformé avec l'invention de médiums visuels tels que le diorama et le panorama.

On a vu à Paris les *Panorama* de Jérusalem et d'Athènes ; l'illusion était complète ; je reconnus au premier coup d'œil les monuments et les lieux que j'avais indiqués. Jamais voyageur ne fut mis à si rude épreuve ; je ne pouvais pas m'attendre qu'on transportât Jérusalem et Athènes à Paris, pour me convaincre de mensonge ou de vérité. La confrontation avec les témoins m'a été favorable : mon exactitude s'est trouvée telle, que des fragments de l'*Itinéraire* ont servi de programme et d'explication populaires aux tableaux de Panorama.²

Le panorama, qui génère une nouvelle esthétique romantique, devient accessible à tous. C'est un médium référentiel, qui crée une illusion de fidélité, et qui propose une sorte d'hypothèse moderne : on peut communiquer avec le lecteur par l'image. Le panorama cherche « à restituer le monde dans sa complétude, sa complexité et son intensité »³ et force l'écrivain à s'interroger sur la crédibilité de son récit de voyage, qui doit répondre à trois exigences : référentialité de l'écriture, qualité esthétique, et sincérité du témoignage sur les impressions et les sensations personnelles de l'auteur. Le panorama surinvestit la valeur d'exactitude, mais le devoir de l'écrivain est aussi d'évoquer l'esprit des ruines, de transcrire ses pensées, ses sentiments et ses rêveries.

Si l'illusion que réussit à installer le panorama vient de « la transposition du corps à travers l'expérience visuelle », ce nouveau médium propose également « une sorte de voyage

¹ *Ibid.*, p. 1364.

² François-René de Chateaubriand, « Préface de l'*Itinéraire* pour l'édition des *Œuvres complètes* », in *Œuvres romanesques et voyages*, tome II, p. 696.

³ Philippe Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie : enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002, p. 51.

du regard »¹, qui se tourne vers les lieux géographiquement éloignés. L'*Itinéraire* se transforme en un archétype du récit viatique, car il met en valeur la figure de l'écrivain qui, grâce à son voyage, découvre un nouvel espace d'écriture qui lui permet de combiner les impressions personnelles et la mémoire historique. Le texte provoque un dépaysement dans l'espace et dans le temps, ce qui influencera les générations successives des voyageurs romantiques.

Le voyage romantique doit donc être un moyen d'accès à une autre culture. Mais il suppose aussi une quête étiologique, et c'est ainsi que par le biais du mythe s'efface la frontière entre la vie et la littérature. À travers la dialectique entre l'idéal et l'universalité, qui fait écho à des préoccupations du Moyen Âge, le romantisme tend à construire « l'édifice spirituel européen »², et à saisir l'expérience humaine comme totalité. L'interaction des éléments contradictoires, des fragments étrangers les uns aux autres qui construisent le savoir global de l'Europe, produit une poétique expérimentale. Le penchant du romantisme pour le passé est une invitation à repenser dans un esprit de relativité les origines à la fois nationales, européennes et extra-européennes de l'art.

Il ne faut pas négliger non plus le fait que l'amélioration du système des communications (imprimerie, disponibilité de l'information, modération de la censure) fait entrer dans la culture des voix multiples. Les Romantiques sont loin de déplorer le fait que la littérature européenne privilégie le partage des connaissances et l'échange entre les cultures : au contraire, ils en profitent pour élargir leur palette linguistique (car ils se comportent souvent en peintres verbaux) en empruntant, et même en adoptant des mots étrangers – nous y reviendrons.

1.1.2. *Plus ultra* : une zone de fracture culturelle et générique

Ces stratégies d'emprunt et de transfert ne suffisent pas pour autant à réduire la fracture à la fois politique, esthétique et temporelle entre Orient et Occident. La dimension temporelle de l'expérience de l'autre que font les voyageurs est cruciale : en effet, si le présent appartient à l'Occident, l'Orient, dans l'imaginaire européen, se conjugue au passé.

¹ Silvia Bordini, « Sans frontières. La Peinture des Panoramas entre vision et participation », in Donata Pesenti Campagnoni et Paolo Tortonese (dirs.), *Les Arts de l'hallucination*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, (p. 73-86), p. 82-83.

² Charles Le Blanc, Laurent Margantin et Olivier Schefer, « Introduction », *La Forme poétique du monde. Anthologie du romantisme allemand*, Paris, José Corti, coll. « Domaine romantique », 2003, p. 11.

Les écrivains comme leurs lecteurs redécouvrent la poésie antique (païenne ou préchrétienne), ils sont sensibles aux légendes, aux fables invraisemblables et même à la superstition.

Le sud de l'Espagne n'est pas considéré comme un territoire « européen » : que ce soit dans ses vestiges culturels visibles (les ruines) ou invisibles (la littérature orale), les éléments non chrétiens y sont trop nombreux. Cette zone de fracture culturelle est aussi le lieu d'une rupture générique. On passe de la littérature de voyage à la littérature (souvent de fiction) sur le voyage, voire à la littérature en voyage. Si le récit de voyage peut être défini comme un « genre sans loi »¹ (Roland Le Huenen), ou plus exactement comme un « montage de genres »² (Adrien Pasquali), l'écriture en voyage est une manière particulière de raconter la route et de décrire les lieux parcourus.

Il y a donc des constantes motiviques et narratologiques, malgré le flou générique. Le genre, en effet, est défini en négatif par sa situation à l'égard des autres genres qui, historiquement, sont proches de lui. Il ressemble à d'autres genres, ou en diffère. Le récit de voyage peut s'apparenter à l'essai, dans la mesure où il n'est pas « clairement perçu », et où « la conscience le reconnaît par élimination »³, car il n'entre pas dans le cadre de la tripartition classique des genres. Mais la manière d'agencer le récit du voyage peut en faire aussi bien une sorte de *romance* (dans le sens anglais du terme, qui suppose une écriture romanesque) ou de *novel* (c'est-à-dire d'histoire originale).

Il faut, pour classer les textes viatiques, tenir compte également du positionnement de l'auteur dans le débat entre littérature écrite et littérature orale. On peut en effet distinguer deux types d'écriture viatique : l'une est littéraire, elle consiste pour l'écrivain à composer son récit de voyage à partir de ses lectures, à pratiquer une sorte de réécriture viatique ; l'autre repose sur la transmission et la transcription d'une tradition orale dans laquelle l'écrivain puise par le biais du (pseudo-)dialogue avec les autochtones. Ce sont deux stratégies distinctes, mais souvent associées, pour légitimer la parole du voyageur : l'une fait appel à des autorités de la culture regardante, l'autre à l'autorité de la culture regardée. On verra d'ailleurs que la mise à l'écrit de l'oral est problématique, et qu'elle comprend toujours une part d'illusion. Toujours est-il que l'oralité, la vivacité de la parole et la spontanéité de la poésie sont autant d'aspects de l'idéal romantique de la naïveté et de la simplicité des formes. Les écrivains-voyageurs voient dans l'Andalousie le dernier refuge de la nature, mais aussi le lieu

¹ Roland Le Huenen, « Qu'est-ce qu'un récit de voyage ? », in *Littérales*, n° 7 : « Les Modèles du récit de voyage », Paris X-Nanterre, 1990, p. 14.

² Adrien Pasquali, *Le Tour des horizons : critique et récits de voyage*, avec un avant-propos de Claude Reichler, Paris, Klincksieck, 1994, p. 127.

³ Dominique Combe, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992, p. 16.

d'un possible retour d'une part à la littérature des temps anciens – quand la transmission des savoirs n'appartenait pas à un auteur précis mais au peuple, qui était médiateur et conteur à la fois – et d'autre part à l'âge mythique et glorieux où les religions vivaient dans l'union. L'espace andalou des marges est aussi « l'espace des marches de l'Europe » où se dessine une « géographie du spontané », « qui trace les frontières d'une poésie étrangère à la civilisation. »¹ Dans les récits épiques des premières décennies du siècle, le romantisme masque les questionnements métaphysiques aussi bien que nationaux en les transportant sur la scène de l'ailleurs. La géographie de l'Andalousie est ainsi stratifiée, puisque s'y superposent les données scientifiques et les éléments mythiques hérités de l'Al-Andalus légendaire et de cet Orient où « tout est grand, riche, fécond, comme dans le moyen-âge, cette autre mer de poésie ».²

La *romance* est par excellence le lieu verbal de cette stratification. Le terme *romance* (qui est aussi un hispanisme, et qui désigne originellement un genre poétique mi-oral mi-écrit) est passé dans la langue anglaise et ensuite en français, en allemand et en italien, prenant un sens nouveau au fil de ces réappropriations : il renvoie à des récits imaginaires aussi bien qu'imaginatifs qui se fondent sur les *romances* du Moyen Âge.³ La *romance* est devenue une fiction narrative en prose qui raconte des incidents éloignés (temporellement et géographiquement) de la vie ordinaire. Les motifs essentiels de la *romance* sont la chevalerie, la galanterie et la religion. On s'intéresse à la légende de la Conquête de l'Andalousie par les Maures, qui rappelle à l'Europe la chute de la ville de Troie, où la passion et l'amour interdit ont également joué un rôle déterminant. La trahison de *count Julian* par Roderick, le roi des Goths, entraîne l'écroulement de l'Empire féodal et facilite l'invasion mauresque de l'Espagne en 711. Le viol de Florinda provoque une catastrophe – c'est du moins ce qui appert du récit de Walter Scott, qui décrit la conquête dans *The Vision of Don Roderick* (1811), dont le schéma narratif a été repris par Robert Southey dans *Roderick, the Last of the Goths* (1814). Accédant aux dimensions du mythe, la chute de l'Empire wisigoth est d'emblée comparée, dans les récits de voyage, à la chute de Troie, et le viol de Florinda à l'enlèvement d'Hélène. Voici ce qu'en dit Davillier, qui prend cependant une certaine distance métatextuelle vis-à-vis de cette analogie : « C'est tout un poème que ce long siège de

¹ Claude Millet, *Le Légendaire au XIXe siècle : poésie, mythe, vérité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 18.

² Victor Hugo, « Les Orientales », in *Œuvres complètes. Poésie*, tome III, p. xiv.

³ Webster's dictionary, 1913 : <http://www.webster-dictionary.org/definition/romance>

Grenade, que les chroniqueurs espagnols ont comparé au siège de Troie ; il faut dire aussi que peu de villes étaient entourées d'un prestige aussi grand. »¹

Walter Scott puise dans les *romances* espagnoles la matière fictive dont il a besoin pour accentuer le côté dramatique des événements. Quant à Robert Southey, il puise dans la mythologie biblique pour retracer l'épisode : « a cloud of locusts »² est la métaphore qu'il choisit pour évoquer l'invasion. Le contexte politique et culturel déteint sur les représentations de la relation Maure/Chrétien et donc du rapport entre Orient et Occident. Pourtant, là où il y a des maurophobes, il y a des maurophiles, ces deux excès relevant tous deux d'un imaginaire impérialiste. La légende de la *Reconquista*, qui reprend le même schéma que celle de l'invasion maure (la passion mène à la trahison, et donc à la chute du pouvoir en place), met en exergue Boabdil, le dernier roi de Grenade, qui a cédé son Royaume à la monarchie catholique en 1492 : Chateaubriand publie *Les Aventures du dernier Abencérage*, Lord Pochester *The Moor* (1825) et Herman *The Abencérage*. Le Moyen Âge et l'âge d'or de l'Al-Andalus apparaissent en quelque sorte, du point de vue de l'Europe, comme des parties de l'histoire interdite d'un refoulement vers l'extérieur³, d'un renversement dans le contraire. L'interrogation du passé par la littérature n'est donc pas un pas en arrière, au contraire la *romance* et le drame apparaissent comme des reflets problématiques du monde moderne.

Quant à l'autre genre proche du récit du voyage, c'est la *novel*. *The novel* a pour sujet, contrairement à la *romance*, ce qui est présent et nouveau, sans compter qu'elle se construit dans un espace social familial et qu'elle trace une limite nette entre ce qui est européen et ce qui ne l'est pas. Dans *Culture and Imperialism*, Edward W. Saïd écrit que « the novel, as a cultural artefact of bourgeois-society, and imperialism are unthinkable without each other ».⁴ Le voyage est un motif récurrent dans la *novel* comme dans la *romance*, et réciproquement, les récits de voyage reprennent fréquemment les motifs ou les schémas narratifs de ces deux genres.

L'Andalousie romantique est donc d'abord *orientalisée* et *gothicifiée*. Cependant, le mythe de la glorieuse ère mauresque de l'Andalousie et de la décadence de l'Espagne gothique mis à part, les Romantiques se souviennent du mythe, bien plus éloigné temporellement mais aussi plus proche esthétiquement de l'Occident, de l'âge d'or de la

¹ Charles Davillier, *L'Espagne*, p. 168.

² Robert Southey, *Roderick : The Last of the Goths*, in 2 vol, vol. 1, Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, 1816, p. 1-2.

³ Sigmund Freud, *Métapsychologie*, traduit de l'allemand par Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, nrf, 1940, p. 25.

⁴ Edward W. Saïd, *Culture and Imperialism* [1993], London, Vintage Books, 1994, p. 70-71. Je traduis : Le roman, en tant qu'il est un artefact propre à la société bourgeoise, et l'impérialisme ne peuvent être pensés séparément.

Bétique, située presque sur le même territoire que l'Andalousie actuelle. Faisant l'objet de mythifications, décrites comme un prodige de la nature, les rives de la Bétique étaient en effet abondantes en trésors.

Dans sa *Géographie*, écrite vers 24 av. J.-C., Strabon décrit ainsi la partie méridionale de la Péninsule Ibérique comme « riche et fertile »¹ et prodigue en bienfaits : la douceur du climat, l'abondance de la flore, la disposition géographique qui permettait le commerce entre les mers Intérieure et Extérieure, les eaux non salées où abondaient les minerais, les rivières saturées de paillettes d'or – autant de sources inépuisables de profusion et de fable.

Nulle part, jusqu'à ce jour, on n'a trouvé l'or, l'argent, le cuivre, et le fer à l'état natif dans de telles conditions d'abondance et de pureté. Pour ce qui est de l'or, on ne l'y extrait pas seulement des mines, mais aussi du lit des rivières au moyen de la drague. Il y a en effet une espèce de sable aurifère que charrient les torrents et les fleuves, mais qui se trouve également dans maints endroits dépourvus d'eau : seulement, dans ces endroits, l'or échappe à la vue, tandis qu'aux lieux arrosés d'eau vive on voit de prime abord reluire la paillette d'or. Au surplus, dans ce cas-là, on n'a qu'à faire apporter de l'eau et à en inonder ces terrains secs et arides, pour qu'aussitôt l'or reluise aux yeux.²

C'est ce tropisme qui consiste à assimiler l'Andalousie à un *locus amœnus* qui fera surface dans l'imaginaire romantique. Pour représenter ce lieu idéal, Strabon lui-même fait déjà appel à des autorités hypertextuelles, puisqu'il reprend des textes antérieurement écrits par d'autres géographes, et qu'il se réfère aussi aux poètes. La demeure des Âmes pieuses et le champ Élyséen ont été placés par Homère au sud de la Péninsule, où d'après la prédiction de Protée, Ménélas devait habiter un jour. Et justement, les « fictions d'Homère »³ permettent à Strabon de mettre en rapport les deux discours opposés, mais non contradictoires, que sont la géographie et la poésie. Il mêle les deux disciplines : l'incorporation de la fiction lyrique dans le récit du géographe permet de mieux imaginer le monde, sans compter que la fable peut servir à élaborer des hypothèses scientifiques. Le géographe use de tournures poétiques et de formules rhétoriques pour transcrire ses impressions, contribuant ainsi à la mythification de l'Andalousie. Dans les marges du continent et de la littérature, la question se pose de la légitimité du récit de voyage et de ses limites génériques.

L'écrivain-voyageur est topographe et artiste, géographe et poète, et par l'association des discours il crée une œuvre d'art. De la sorte, les deux pôles renouvellent leur regard et leur épistémologie pour mieux représenter le monde. Si Strabon ouvre le débat sur la séparation entre les récits de voyage et les récits fabuleux, « qui mentent pour tromper et dont

¹ Strabon, « Livre III, Chapitre I : L'Ibérie, la Côte Atlantique », *Géographie*, traduction française par Amédée Tardieu, tome I, Paris, Hachette, 1867, p. 2.

² *Ibid.*, p. 8.

³ *Ibid.*, p. 12-13.

l'illustre devancier est l'Ulysse d'Homère »¹, il avance également l'idée que le récit de voyage est suspect « non seulement parce que les voyageurs ont tendance à mentir ou à se tromper, mais aussi parce que le lecteur n'a pas les moyens de juger du degré de la véracité du témoignage ».²

De la même manière, l'Andalousie sera, pour les Romantiques, le lieu où se termine la réalité – qui est *réalité* parce qu'elle est saisissable – et où commence l'inconnu – aux confins de la terre familière, là même où naît la fable. Il est donc difficile de parler de l'Andalousie, même pour ceux qui y ont été : car il faut savoir rendre compte du visible comme de l'invisible. Dumas l'écrira dans *De Paris à Cadix*, les voyageurs anciens, tels que Strabon, Pomponius Méla, Plin ou Ptolémée, n'ont pas tous forcément visité Séville, mais ont parlé d'elle sans l'avoir vue, et « ce ne sont probablement pas ceux qui ont dit le plus de bêtises ».³ Aux yeux de Dumas, parler d'un pays sans l'avoir visité, cela vaut peut-être mieux encore que de ne pas savoir transcrire et transmettre ce qu'on a vu ou pressenti.

La Bétique, qui, du fait de sa position géographique, s'ouvre sur un monde encore inconnu, et le mont Argyrûs, avec ses mines d'argent et le fond pailleté d'or de ses rivières, sont ainsi à la source du merveilleux et du légendaire locaux. Pourtant, les *topoi* de la prodigieuse Andalousie des Romantiques reposent avant tout sur l'imaginaire de l'Al-Andalus et du glorieux règne du califat de Cordoue, quand ont été transmis à l'Occident les savoirs orientaux en matière d'hydraulique et d'alchimie. Il y a donc deux âges d'or, l'un gréco-romain, l'autre oriental. Ibn Batoutah est représentatif de ceux qui manient l'imaginaire du second : dans ses *Voyages*, il décrit l'Andalousie comme le paradis, sa nature et ses villes sont bénies, comme Malaga, qui « réunit les avantages de la terre ferme à ceux de la mer [et qui] renferme en grande abondance les denrées alimentaires et les fruits. »⁴

Fénelon, de son côté, se tourne vers le mythe de la Bétique idyllique dans les fictives et éducatives *Aventures de Télémaque* (1699). Il pose la question de la vraisemblance et de la réception : « La Bétique est un pays dont on raconte tant de merveilles qu'à peine peut-on les croire. Daignez m'apprendre si tout ce qu'on en dit est vrai. »⁵ Il est dit dans le dialogue entre

¹ Joëlle Soler, « Lecture nomade et frontières de la fiction », in Philippe Antoine et Marie-Christine Gomez-Géraud (dirs.), *Roman et récit de voyage*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Imago Mundi », 2001, (p. 11-23), p. 13.

² *Ibid.*, p. 15.

³ Alexandre Dumas, *Impressions de voyage : de Paris à Cadix*, vol. 2, p. 223.

⁴ Ibn Batoutah, *Voyages*, texte arabe, accompagné d'une traduction par C. Defrémery et le Dr B. R. Sanguinetti, tome 4, Société Asiatique, Paris, À l'Imprimerie Impériale, 1858, p. 353-354. Son trajet a été le suivant : Gibraltar-Ronda-Marbella-Malaga-Velez-Malaga-Alhama-Granada-Alhambra-Velez-Malaga-Ronda-Gibraltar.

⁵ François de Salignac de La Mothe-Fénelon, « Livre huitième », *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, nouvelle édition, d'après l'édition de Charles Le Brun, De Didot à Paris, Philadelphia, J. B. Lippincott & Co, 1864, p. 143.

Télémaque et Adoam que là-bas le fleuve Bétis « coule dans un pays fertile, et sous un ciel doux, qui est toujours serein ». Séparant la terre de Tharsis de la grande Afrique et la réalité de la fiction, la Bétique « semble avoir conservé les délices de l'âge d'or ».¹ Si les Romantiques privilégieront (sans que ce soit systématique) l'imaginaire oriental, les continuités sont plus importantes que les ruptures, et il n'y a pas de concurrence entre ces deux âges d'or : au contraire, on semble assister à deux mythifications parallèles d'une même splendeur référentielle.

1.1.3. Un voyage studieux : partir pour retrouver l'histoire

L'horizon d'attente d'un genre est modelé par son passé. Le récit de voyage du début du XIXe siècle est-il vraiment considéré comme non fictionnel, comme purement référentiel ? Si on ne prend en compte que la littérature de voyage et si on exclut les récits des géographes, il est flagrant que la fiction tient une grande place dans l'histoire du genre. Cela est d'autant plus vrai dans le cas du sous-genre du voyage en Andalousie, où l'imaginaire mythique est si prégnant. On peut donc avancer l'hypothèse selon laquelle au début du XIXe siècle le lecteur ne croit pas vraiment au caractère non fictionnel du genre. Au contraire, le public réclame des textes *in situ*, car il veut pouvoir être certain que le voyageur a bien fait son voyage. Le développement des techniques de fixation des images et des moyens de déplacement – soit de la photographie et du réseau ferroviaire – n'est évidemment pas étranger à ces exigences nouvelles.

L'expérience du voyage *in situ* de Washington Irving est significative. Il a réinvesti et repensé l'imaginaire oriental au cours de son séjour en Andalousie, en réveillant le passé mi-historique, mi-légitime des lieux. Nous étudierons conjointement le trajet décrit dans « The Journey », le *travel sketch* qui ouvre *The Alhambra*, et le long voyage qui le précède, tel qu'il est raconté dans le journal et dans la correspondance d'Irving. En effet, si, dans « The Journey », Irving raconte son trajet jusqu'à l'Alhambra, on retrouve dans le texte des échos de son premier voyage, de telle sorte qu'il s'installe un sentiment de déjà-vu. Nous tenterons de montrer comment les genres s'influencent mutuellement lorsque l'écrivain travaille sur plusieurs types d'ouvrages différents (biographie, récit de voyage, romance et histoire), et comment par ailleurs Irving fait place dans ses œuvres à une écriture fragmentée héritée des formes journalistiques et des pratiques de l'écriture intime.

¹ *Ibidem.*

Les carnets de voyage (comme les esquisses des artistes) portent la trace de sensations imprévues, permettant de préserver « la fraîcheur et l'authenticité de l'impression première et de prévenir les défaillances de la mémoire ». ¹ Et justement, si les lecteurs américains, qui, en proie à l'effroi de perdre leurs racines, éprouvent un fort besoin de permanence, apprécient Irving, c'est qu'il a trouvé avec ses *sketches* « a way of commemorating, or giving permanence to, the responses that the beauties and wonders of the Old World had elicited from them. » ² Dans son journal et dans ses lettres, Irving raconte son premier voyage, qu'il a fait en diligence entre Madrid et Cordoue dans les tous premiers jours de mars 1828, accompagné de deux amis travaillant à l'ambassade de Russie. Arrivés à Cordoue le 4 mars, les voyageurs sont ensuite escortés jusqu'à Grenade, car ils sont sous la menace d'une attaque de brigands (les escortes, d'ailleurs, étaient composées de bandits repentants).

Irving décrit dans l'ensemble son trajet comme difficile et fatigant, il se plaint des auberges, trouve que les plaines de La Manche sont inintéressantes et se lamente sur le froid imprévu. L'unique intérêt de la région est qu'elle a été le théâtre des exploits de *Don Quichotte*. Mais les voyageurs finissent par entrer en Andalousie, la ville de La Carolina marque le passage à un autre monde et à un autre climat, et l'horizon qui s'ouvre alors est comparé aux paysages du peintre proto-romantique Salvator Rosa.

L'intertexte pictural (nous verrons par la suite quels sont les enjeux de ces références, qui constituent un code propre à l'économie du genre viatique) n'est pas ici un moyen de combler le manque d'épaisseur du récit (puisqu'il ne s'agit que d'une lettre personnelle), mais bien plutôt d'agencer une représentation de l'espace à la fois référentielle et non immédiate (puisqu'elle passe par l'art pour arriver jusqu'aux beautés naturelles). Le recours à l'art pictural est révélateur des problématiques de la représentation propres à la littérature de l'époque : pour rendre l'espace, il faut maîtriser l'art des couleurs et des lignes. Il reste toutefois un sens moins communicable que tous les autres, celui des odeurs.

As the day dawned we entered the stern and savage defiles of the Despenaperros, which equals the wild landscapes of Salvator Rosa. For some time we continued winding along the brinks of precipices, overhung with cragged and fantastic rocks ; and after a succession of such rude and sterile scenes we swept down to Carolina, and found ourselves in another climate. The orange trees, the aloes and myrtle began to make their appearance ; we felt the warm temperature of the sweet south, and began to breathe the balmy air of Andalusia. ³

¹ Philippe Antoine, *Quand le voyage devient promenade : écritures du voyage au temps du romantisme*, Paris, Presses Paris Sorbonne, 2011, p. 73.

² Jeffrey Rubin-Dorsky, « Washington Irving and the Genesis of the Fictional Sketch », in *Early American Literature*, hiver 1986/1987, n° 3, vol. 21, University of North Carolina Press, (p. 226-247), p. 229, je traduis : comme un moyen de commémorer les – ou de donner de la permanence aux – réponses que les beautés et les merveilles de l'Ancien Monde avaient suscitées de leur part.

³ Washington Irving, Lettre à Mademoiselle Antoinette Bolviller, envoyée de Grenade le 15 mars 1828, *The Life and Letters of Washington Irving*, in 3 vol., vol. II, p. 233. Je traduis : Alors que le jour tombait, nous pénétrâmes

L'évocation du paysage dans ce passage est de facture classique, Irving y reprend certains lieux communs relatifs non seulement à l'Andalousie, mais aussi plus généralement à la Méditerranée européenne. Le sublime, le sauvage, le charmant et le terrifiant se mêlent dans cette nature romantique où la végétation plaisante cohabite avec la majesté minérale, qu'elle contribue à animer.

L'Andalousie, cependant, se distingue par son passé mauresque : le fleuve Guadalquivir marque l'entrée dans ce « land of promise ».¹ Puis vient Grenade, « the city of the romantic history », où les vestiges de l'histoire fascinent le voyageur, qui n'a rien de vu de tel ni en Italie, ni en Angleterre, ni surtout aux États-Unis. Irving n'hésite pas à s'abandonner à une rhétorique métatextuelle de l'incomparable : le paysage grenadin est radieux et pétri de poésie (le voyageur admire « the magic glow which poetry and romance have shed over this enchanting place »²), et devant l'Alhambra, on ne peut éprouver que de l'admiration pour « the genius and the poetical spirit of those who first devised this earthly paradise. »³ Le thème du paradis perdu est récurrent, on le voit, mais l'écrivain romantique n'est pas que poète, il doit lutter avec la réalité quotidienne, et notamment avec les obligations mondaines d'une part et les normes littéraires d'autre part. C'est pourquoi aussi l'Andalousie l'émerveille tant : après un long séjour à Madrid passé à fréquenter de lassantes soirées bourgeoises, la nature de l'Andalousie lui est un refuge.

We have hitherto had a most laborious, fatiguing, but wild, romantic, and delightful tour. I can hardly imagine that I am travelling in one of the old and civilized countries of Europe. Nothing in the savage parts of my own country and among its native savages could be more original and wild than some of our mountain scramblings among the mountains of the Alpujarras.⁴

On voit d'ailleurs que la nature sauvage ne lui est pas étrangère (puisqu'il est américain et qu'il a vu enfant le Hudson). Les ruines et les reliques, en revanche, ne lui sont pas familières, et elles ont à ses yeux un grand intérêt non seulement littéraire et culturel, mais également étimologique : à chacune d'elles on peut rattacher une histoire, un récit ou une légende. À partir

dans les sévères et farouches défilés du Despeñaperros, qui sont dignes des sauvages paysages de Salvator Rosa. Nous continuâmes pendant quelque temps à serpenter au-dessus des précipices, dominés par des rocs escarpés et fantastiques ; et, après une succession de telles vues rudes et stériles, nous descendîmes jusqu'à La Carolina, et nous trouvâmes dans un tout autre climat. L'oranger, l'aloès et le myrte commencèrent à faire leur apparition, nous sentîmes la chaude température du doux sud et commençâmes à respirer l'air bienfaisant de l'Andalousie.

¹ *Ibid.*, p. 234, je traduis : terre promise.

² *Ibidem*, je traduis : la ville de l'histoire romantique ; la lueur magique que la poésie et la romance ont répandue sur ce lieu enchanteur.

³ *Ibid.*, p. 235, je traduis : le génie et l'esprit poétique de ceux qui ont, les premiers, conçu ce paradis terrestre.

⁴ Lettre « To Mademoiselle Bolviller, Madrid », ainsi datée : « Malaga, April 2, 1828 », *ibid.*, p. 243. Je traduis : Notre voyage a été jusqu'à présent épuisant et très laborieux, mais sauvage, romantique et merveilleux. Je peine à imaginer que je voyage dans une de ces vieilles régions civilisées d'Europe. Rien, ni dans les zones sauvages de mon propre pays, ni chez ses sauvages natifs, ne peut être plus sauvage et original que certaines de nos ascensions dans les Alpujarras.

de ces traces, on peut faire renaître le passé, et c'est ainsi qu'Irving procédait déjà quand il écrivait *The Sleepy Hollow* et ses autres *sketches* européens. On remarquera également que la *situation* géographique de ces histoires est incertaine, de telle sorte que la frontière entre l'ici et l'ailleurs devient poreuse : la légende du cheval acéphale, par exemple, voyage à travers toute l'Europe (comme en témoigne, chez Irving, la parenté entre *The Sleepy Hollow* et *El Belludo*). Ces déplacements géographiques de la fiction sont également visibles dans le réinvestissement des références littéraires. Pour traverser les Alpujarras, il faut neuf jours de voyage, c'est pour Irving une forte expérience émotionnelle, une sorte de purgatoire qui lui rappelle les sentiments qu'il a éprouvés alors qu'il lisait Dante.

Irving, en effet, est de ces voyageurs (qui deviendront de plus en plus nombreux au fil des années romantiques) qui préfèrent à la beauté régulière la sauvage et mélancolique grandeur des montagnes austères.¹ Tout ce qui est sublime l'attire. La Méditerranée commence pour Irving là où l'horizon de l'Andalousie « lends its sublimity to the prospect ».² Il est d'ailleurs déçu de ne pas retrouver, comme il se l'était imaginé, la Méditerranée juste derrière les montagnes.

Après la côte sud et Malaga, il séjourne à Ronda, avec sa sauvage Serrania, et continue sa route pour voir Gibraltar. Une fois arrivé à Cadix, ville dont il juge qu'elle est, avec ses maisons blanches comme neige, « one of the most beautiful [he has] ever seen », même si la prospérité y a cédé la place à la « poverty, ruin, and the wretchedness »³, Irving va prendre le bateau et remonter le Guadalquivir jusqu'à Séville, où il trouve que les maisons sont merveilleusement décorées et que les rues sont délicieuses avec leurs citrons, leurs oranges et leurs fleurs. Il prolonge son séjour à Séville, où il reste jusqu'à la fin de l'été pour faire des recherches dans les archives de *Las Indias*. Puis, le 1^{er} septembre, il déménage près de Cadix, non loin du Port de St. Maria, où il continue sa révision de l'*Histoire de Christophe Colomb* et son travail sur le manuscrit de la *Conquête de Grenade*.

La réaction des critiques au récit sur Colomb est très positive en Angleterre, et les éditeurs souhaitent voir Irving écrire un ouvrage populaire de petit format sur un sujet semblable. Mais Irving ne se privera pas une nouvelle fois des plaisirs de la fiction. C'est pourquoi, quand il décide d'écrire ce qui sera les *Tales of the Alhambra*, il commence par l'histoire de l'« Enchanted Soldier » (janvier 1829). Il puise d'abord, c'est vrai, dans la

¹ Lettre « To Prince Dolgorouki », ainsi datée : « Malaga, March 29, 1828 », *ibid.*, p. 240.

² Lettre « To Mademoiselle Bolviller, Madrid », ainsi datée : « Malaga, April 2, 1828 », *ibid.*, p. 246, je traduis : confère de la sublimité à la perspective qui s'ouvre.

³ Lettre « To Alexander H. Everett », ainsi datée : « Séville, April 15, 1828 », *ibid.*, p. 251, je traduis : une des plus belles que j'aie jamais vues ; pauvreté, ruine et misère.

matière qu'il a réunie pour ses recherches sur *The Conquest of Granada*. Mais il constate que le résultat est médiocre, et il décide de laisser son imagination colorer l'Histoire. Le souci de la réception n'est pas étranger à ce choix, puisqu'Irving comprend bien que les longs volumes purement historiques ne sauraient plaire au lecteur, qui, même s'il est curieux, demande à être divertit. Il ne faut pas toutefois réduire le travail d'Irving à une stratégie commerciale : il s'agit avant tout pour lui de laisser s'épanouir ses possibilités créatrices. Il le dit à propos du travail qu'il a mené sur sa *A History of the Life and Voyages of Christopher Columbus* : pouvoir travailler son style est pour l'âme de l'écrivain le comble de la félicité ; mais les conventions et les exigences éditoriales ne sont pas loin parfois de réduire à néant l'imagination et la rêverie.

There is an independent delight in study and in the creative exercise of the pen ; we live in a world of dreams, but publication lets in the noisy rabble of the world, and there is an end to our dreaming.¹

Le voyage est un exercice d'écriture et une boîte au trésor² pour l'écrivain en quête de sujets. Le lecteur, qui est potentiellement un futur voyageur, cherchera à son tour des trésors à découvrir. Il va de soi qu'il faut voir dans l'image du trésor une syllepse : ces merveilles cachées sont tout ensemble matérielles et spirituelles.

Irving est en particulier profondément impressionné par la Semaine Sainte à Séville, et il s'inspirera des scènes locales, traditionnelles et populaires auxquelles il assiste. Ainsi se mêlent, dans le voyage, l'Histoire, la culture populaire et la fiction. En mai 1829, le voyageur retourne à Grenade. Il part de Séville le 1^{er} mai en compagnie du prince russe Dolgorouki, et le trajet – qu'il raconte dans « Journey », le récit inaugural de *The Alhambra* – dure un peu moins d'une semaine. Cette fois, Irving décide de rester vivre dans l'Alhambra. Le prince part faire le tour de l'Andalousie, et le laisse dans sa solitude créatrice, mais aussi dans une grande mélancolie. Lors de son séjour à l'Alhambra, Irving prend le temps de retravailler ses manuscrits historiques sur la vie de Colomb, ce qui l'amène à se poser de nombreuses questions sur les origines d'une culture ou d'un pays, mais aussi sur la fiabilité de l'écriture historique, qui semble rarement impartiale, et qui paraît toujours biaisée politiquement – autant d'interrogations qui se reflètent dans les *sketches*.³

¹ Lettre adressée à Brevoort, Madrid, April 4, 1828, *ibid.*, p. 211, je traduis : Il y a une joie particulière dans l'étude et dans l'usage créatif de la plume ; nous vivons dans un monde de rêves, mais la publication y fait rentrer la popalace bruyante, et voilà le rêve fini.

² Washington Irving, « Legend of the Two Discreet Statues », *The Alhambra*, p. 146 : « there is still some hidden treasure remaining there well worthy the attention of the enterprising traveller. ». Je traduis : il reste encore des trésors cachés, tout à fait dignes de l'attention du voyageur entreprenant.

³ *The Life and Letters of Washington Irving*, vol. II, New York, G. P. Putman, 1862, p. 386-387. Irving écrit le 23 mai 1829 à son ami Henry Brevoort : « During my sojourn in the Alhambra, I shall have leisure and quiet to

1.2. Entre contes et esquisses

Washington Irving, donc, interroge les ruines, il fréquente les fantômes qui peuplent le palais – avant de devenir spectre lui-même, puisqu’aujourd’hui, cet hôtel situé en face de l’Alhambra dont nous parlions plus haut, cet hôtel nommé d’après l’écrivain, est depuis longtemps en ruine, ce qui a donné naissance à de nouvelles légendes locales sur le fantôme d’Irving, dont l’âme hanterait ces lieux qu’il regretterait d’avoir quittés. Quoiqu’il en soit de ces légendes futures, c’est dans l’ambiance intérieure de la ville-palais de l’Alhambra qu’Irving travaille aux esquisses de son récit, qu’il agencera à son retour aux États-Unis. Pendant son séjour à l’Alhambra, il change régulièrement de chambre et donc aussi de vue, ce qui a contribué à dynamiser ses histoires.

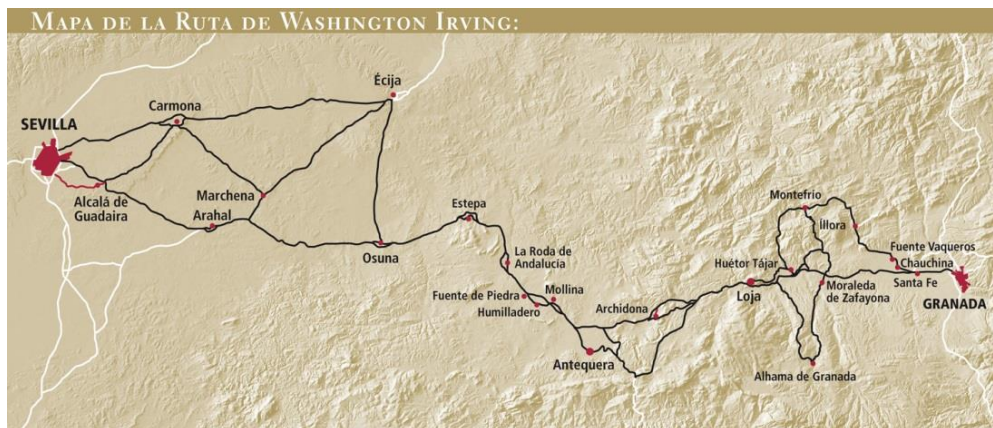
1.2.1. *Sketch* viatique, *sketch* panoramique

Dans « The Journey », Irving prend pour modèle les *sketches* de son propre *Sketch Book* anglais, qui s’ouvre sur « The Voyage ». La route andalouse qu’Irving a suivie en mai 1829 est longue d’environ 250km, et le trajet dure environ six jours. Dans « The Journey », Irving décrit sa *ramble expedition* sans oublier sa première traversée de l’Atlantique. Il superpose la distance océanique qui sépare son domicile, New York, de Londres à la plaine désertique de la Castille et de La Manche, qui est si nue et immense qu’elle évoque chez l’auteur le même sentiment du sublime que la « solemn grandeur of the ocean ».¹ L’océan et le désert sont initiatiques, l’auteur se tient dans un entre-deux, il a depuis longtemps quitté son pays mais n’a pas encore achevé de se construire et c’est le choc du sublime qui va réveiller son imagination.

Ce parcours est aujourd’hui devenu la *Ruta de Washington Irving*. Il mérite pleinement d’être qualifié de trajet-mythe, puisqu’il est fondateur : ce voyage d’écriture (et non seulement d’écrivain, puisque l’important est qu’Irving écrit, au moins en partie, sur les lieux mêmes, et s’inspire de ses découvertes historiques pour ses fictions) dans la région a donné lieu à une mode, et ce trajet sera d’abord répété puis élargi, avant de devenir un véritable stéréotype spatial.

look over my manuscripts and to get them in order, so as to present some other work to the public before long. I shall also note down the corrections to be made in the *History of Columbus*. » Je traduis : Durant mon séjour à l’Alhambra, j’aurai le loisir et la tranquillité nécessaires pour relire mes manuscrits et les mettre en ordre, de telle sorte que je pourrai présenter quelque autre œuvre au public sous peu. Je pourrai aussi travailler aux corrections à apporter à l’*Histoire de Colomb*.

¹ Washington Irving, « The Journey », *The Alhambra*, p. 15. Je traduis : la grandeur solennelle de l’océan.



Cette carte a été élaborée dans le cadre du programme du « Conseil de l'Europe des Routes Culturelles » en 1997.¹ La *Ruta de Washington Irving* fait partie du legs de l'Al-Andalus. Elle est la seule à être d'origine littéraire, les autres rappellent des événements historiques (route des Califes, route des Nasrides et d'autres). Il y a en tout huit routes destinées à promouvoir le patrimoine andalou et à attirer l'attention sur les monuments de la période hispano-mauresque. Le trajet de Washington Irving de Séville à Grenade est décrit dans son *sketch* « The Journey » (*The Alhambra*, 1832).

Mais quel est le sens du mot *voyage* dans l'esprit américain (pour ne pas dire dans l'esprit irvingien) ? L'écriture du voyage peut être une entreprise de possession d'un espace étranger, d'un ailleurs et d'un autrui – comme elle peut être une entreprise de libération. Connaître la place et la position de l'écrivain-voyageur à l'égard de l'agencement politique et idéologique dans lequel il se trouve engagé est indispensable pour interpréter son récit. Ainsi, la *situation* d'Irving l'amène à lire le *Journal* de Colomb comme un document relatif à la stratégie impérialiste européenne, ou plus exactement comme un acte discursif décisif pour cette entreprise. Irving applique les leçons qu'il tire de ses lectures aux États-Unis : il voudrait qu'ils soient aussi indépendants dans les faits discursifs que dans les faits politiques.

Les stratégies discursives de prise de possession incluent des agencements rhétoriques et poétiques fondés sur un principe de répétition. Le stéréotype et le cliché sont les ressorts essentiels de ces agencements intertextuels (et même ensuite intermédiaires, puisque la photographie sera douée d'un pouvoir de fixation très fort). Le récit de voyage peut contribuer à la formation ou à la déformation des stéréotypes, puisqu'il dessine volontiers des types et des caractères nationaux, et fait entrer dans la langue du discours des exotismes, qui rendent l'étranger familier en remplaçant son *étrangeté* réelle par une *étrangéité* rhétorique.

Il importe donc, pour l'écrivain-voyageur américain, d'inverser le processus impérialiste, en commençant par faire la route inverse de celle de Colomb. Le voyage est une entreprise de prise de conscience de soi-même, mais il marque aussi une rupture culturelle

¹ En ligne : <http://www.legadoandalusi.es/fundacion/principal/rutas/ruta-washington-irving> [dernière consultation le 24 avril 2015].

catégorique. Selon Leslie Fiedler, le voyage n'est pas simplement géographique, il est aussi une « excursion mentale dans le domaine de l'inconnu », il mène au « lieu où l'homme peut se trouver confronté à une culture radicalement *autre*. »¹

Pour Deleuze et Guattari, « chaque grand auteur américain fait une cartographie, même par son style ; [...] il fait une carte qui se connecte directement avec les mouvements sociaux réels qui traversent l'Amérique. »² Irving, lui, propose une cartographie de Grenade et de ses environs. Il adopte un point de vue « à vol d'oiseau », auquel il trouve une traduction littéraire, puisque le récit s'ouvre sur un *sketch* panoramique où il décrit ce qu'il voit et où il annonce ses intentions littéraires. Il ne faut pas se laisser tromper par les termes : il ne s'agit pas seulement pour lui de faire de la « littérature panoramique »³ dans le sens que Walter Benjamin donne au terme (une littérature qui prendrait pour premier plan l'étude sociale et pour arrière-plan le paysage). Les *sketches* de l'Alhambra révèlent beaucoup plus littéralement un regard de « géographe » et d'« astronome » : dans le « Panorama from the Tower of Comares », Irving invite le lecteur à suivre la description panoramique de la ville. Il donne d'abord une vue d'ensemble, sous la forme d'un *croquis* général en quelques grands traits, puis, anticipant sur la description, il annonce le caractère panoramique de son tableau. « What a morning to mount to the summit of the Tower of Comares, and take a bird's-eye view of Granada and its environs ! »⁴

Le paysage est divisé en quatre points cardinaux ; on peut lire ceci comme une image de la quadripartition de la littérature américaine. Leslie Fiedler, en effet, souligne que le « southern » est une variante américaine du gothique, et qu'il exige une maison hantée, tandis

¹ Leslie Fiedler, *Le Retour du Peau-Rouge*, [*The Return of the Vanishing American*, 1968], traduit de l'américain par Georges Renard, Paris, Seuil, 1971, p. 167.

² Dans *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux* (Paris, Minuit, coll. « Critique », 1980), p. 29, Deleuze et Guattari renvoient à la lecture de l'ouvrage de Leslie Fiedler, *Le Retour du Peau-rouge*, qui propose une analyse de la géographie et de son rôle dans la littérature américaine. Résumant cet ouvrage, ils écrivent que les directions s'inversent selon qu'on adopte le point de vue de l'Est ou de l'Ouest américains. Par exemple, à l'Est (d'où vient Irving), la littérature est à la recherche d'un code proprement américain, ce qui suppose paradoxalement un recodage des structures. Quant à la ligne de l'Ouest, c'est une ligne de fuite « où se conjuguent le voyage, l'hallucination, la folie, l'Indien, l'expérimentation perceptive et mentale, la mouvance des frontières, le rhizome ».

³ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle*, in *L'Homme, le langage et la culture. Essais*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Denoël-Gonthier, coll. « Bibliothèque Médiations », (p. 117-136), p. 121-122. Walter Benjamin parle de la littérature qui s'est développée parallèlement aux panoramas visuels, donnant l'exemple des *Français peints par eux-mêmes* ou du *Diable à Paris*. Cette littérature est également liée à l'avènement du feuilleton, qui instaure un travail collectif des écrivains. Ces ouvrages « sont faits d'une série d'esquisses, dont le revêtement anecdotique correspond aux figures plastiques situées au premier plan des panoramas, leur fonds informatif étant l'équivalent des arrière-plans peints. Même du point de vue social cette littérature est panoramique. »

⁴ Washington Irving, « Panorama from the Tower of Comares », *The Alhambra*, p. 5, je traduis : Quelle matinée pour monter au sommet de la Tour de Comares, et pour prendre une vue d'ensemble de Grenade et de ses environs !

que l'« eastern » parle de la rencontre de l'Américain avec le monde européen, d'où l'importance du thème de la « vieille culture ».¹

La particularité d'Irving est qu'il combine l'œil du découvreur et l'imagination du poète. Comme un *Sirius* migrateur, Irving parcourt ensuite l'espace, interrogeant la place de l'écrivain dans la culture (et en particulier dans la culture qui lui est familière), et posant des questions culturelles et poétiques par le biais de métaphores ornithologiques : les oiseaux introduisent dans le récit de voyage une perspective aérienne qui devient par moment autoréflexive. Si le narrateur s'identifie plus particulièrement au Phénix (dont les renaissances rappellent celles des histoires dans le recueil), le bestiaire à plume lui permet plus généralement de réveiller le surnaturel dans les contes. Figures de l'élévation, du dépassement par l'envol vertical, les oiseaux transforment le regard du témoin sur un « autre monde » (au sens culturel comme générique du terme) en rêverie sur l'élan de l'imagination poétique et en questionnement sur le destin d'un Américain en voyage en Europe. Il va ainsi de soi que, dans l'esquisse « The Truant » (l'école buissonnière), la fuite du « pigeon vagabond », que la fantaisie a pris de partir découvrir le vaste monde, est une image du trajet d'Irving. Pour s'envoler loin, l'oiseau doit prendre la décision de quitter celui qui l'attend, et à qui il est attaché. Il doit choisir la liberté, afin de découvrir le « great world ».

For the first time in his life the astonished bird had to try the full vigor of his wings. He swept down into the valley, and then rising upwards with a surge, soared almost to the clouds. Never before had he risen to such a height, or experienced such delight in flying ; and, like a young spendthrift just come to his estate, he seemed giddy with excess of liberty, and with the boundless field of action suddenly opened to him.²

Pareil au pigeon (qui est désigné successivement comme le « wandering pigeon », « the fugitive », le « truant bird » ou encore un « feathered sharpers »³), Irving se réjouit de sentir ses ailes créatrices se déployer dans l'espace du voyage et de l'écriture comme évasion. Radieux, l'écrivain s'envole, même si, parfois, le labeur forcé et la dépendance à l'égard de son éditeur lui pèsent :

I feel like a sailor who has once more to put to sea, and is reluctant to quit the quiet security of the shore. If I can only keep the public in good humor with me [he concludes], until

¹ Leslie Fiedler, *Le Retour du Peau-Rouge*, p. 19.

² Washington Irving, « The Truant », *The Alhambra*, p. 114. Je traduis : Pour la première fois de sa vie, l'oiseau étonné devait faire l'expérience de la pleine vigueur de ses ailes. Il plongea vers la vallée, puis remonta pour toucher presque aux nuages. Jamais auparavant il n'avait atteint une telle hauteur, ni ressenti un tel plaisir à voler ; et, comme un jeune prodigue qui vient de rentrer en possession d'une fortune, il semblait étourdi par l'excès de sa liberté, et par le champ d'action illimité qui venait de s'ouvrir soudainement devant lui.

³ *Ibidem*, je traduis : pigeon voyageur ; le fugitif ; l'oiseau vagabond ; l'escroc à plumes.

I have thrown off two or three things more, I shall be able to secure a comfortable little independence [...].¹

1.2.2. Voyage vers le conte

Le voyage devient donc aussi un motif poétiquement efficace chez Irving, puisqu'il est au centre d'une sorte de stratégie d'introduction des (et aux) *sketches* par la route. La traversée de l'océan atlantique (dans le *Sketch book*) ou celle de la plaine de Castille et de La Manche (dans *The Alhambra*) ne donnent pas lieu à de véritables récits de voyage, mais « the travel motif as the premise for Crayon's journey » permet d'encadrer (aussi bien textuellement que géographiquement) les récits à venir. De la sorte, on peut dire avec Jeffrey Rubin-Dorsky qu'il s'agit là du cadre du récit (« In appropriating the format of a series of travel sketches, Irving provided a ready framework on which to depict his / Crayon's various explorations »²) – mais, ajouterons-nous, d'un cadre qu'Irving réinvestit de telle façon (puisque, hormis dans le récit initial, il substitue la fiction au récit référentiel) qu'il en fait un récit-cadre. Irving pratique le « récit à enchâssement » que Todorov définit comme le « récit d'un récit », où chaque nouveau personnage poursuit l'histoire précédente tout en la renouvelant.³ Mais d'abord, Irving utilise son voyage pour amener imperceptiblement le lecteur jusqu'au domaine du merveilleux – c'est-à-dire à la fois jusqu'à l'Alhambra et jusqu'au conte. C'est en écrivant *The Alhambra* qu'il a découvert la structure emboîtée du récit à tiroirs, et le fait que les « sketches followed by stories had a cumulative effect ».⁴ Il commence donc par dessiner une vue d'ensemble du décor réel de ses fictions, afin de rapprocher le lecteur de la scène des événements, et de le mettre dans une disposition émotionnelle adéquate (il faut préparer « the appropriate emotional response and the

¹ Lettre à son frère Peter, datée du 4 septembre 1823, *The Life and Letters of Washington Irving*, vol. II, New York, G. P. Putman, 1862, p. 165. Je traduis : Je me sens comme un marin qui doit une fois de plus prendre la mer, et qui est réticent à quitter la sécurité et la tranquillité de la rive. Si je parviens à conserver les faveurs du public jusqu'à ce que j'aie donné deux ou trois choses de plus, je serai en mesure de m'assurer une confortable petite indépendance.

² Jeffrey Rubin-Dorsky, « The Value of Storytelling : "Rip Van Winkle" and "The Legend of Sleepy Hollow" in the Context of "The Sketch Book" », in *Modern Philology*, mai 1985, vol. 82, n° 4, The University of Chicago Press, (p. 393-406), p. 394. Je traduis : le motif du déplacement comme prémices du voyage de Crayon ; En s'appropriant le format d'une série de croquis de voyage, Irving a mis en place le cadre dans lequel représenter les diverses explorations qu'il/que Crayon a menées.

³ Tzvetan Todorov, « Les Hommes-récits : les *Mille et Une Nuits* », *Poétique de la prose (choix), suivi de Nouvelles Recherches sur le récit* [1971], Paris, Seuil, 1978, p. 33-46.

⁴ Michèle Merzoug, dans « Merveilleux et fantastique dans les contes de Washington Irving », thèse de doctorat, Université de Bordeaux III, 1979-1980, p. 122-123, cite Patrick Francis Allen, *Washington Irving and the Creative Process*, Indiana University, 1974, p. 130. Je traduis : les croquis suivis par les histoires avaient un effet cumulatif.

necessary background »¹). Le *sketch* prépare le conte, en le cadrant, ce qui construit un récit non linéaire (c'est-à-dire horizontal), mais à la fois architectonique et architectural (c'est-à-dire vertical). Pour André Jolles, qui se réfère au postulat romantique de Jacob Grimm, il faut une « préparation » pour que le conte puisse s'immiscer dans l'univers : « l'existence de l'«anti-conte» »² est donc nécessaire. Du *sketch* dépend « la capacité d'accueil du conte », et surtout, il est indispensable par le « pouvoir qu'il a de contrôler les discours qui s'y émettent. »³ L'architecture et le décor intérieur du palais notamment sont abondamment décrits, ce qui permet de familiariser le lecteur avec l'endroit dans lequel l'auteur-narrateur a séjourné.

I forbear for the present, however, to describe the other delightful apartments of the palace. My object is merely to give the reader a general introduction into an abode where, if so disposed, he may linger and loiter with me day by day until we gradually become familiar with all its localities.⁴

Le choix même de cacher puis de révéler le nom de l'auteur témoigne du caractère hybride des *Tales*, à mi-chemin entre le conte et l'Histoire, entre la transmission collective et le travail individuel. Certes, le paratexte a aussi une fonction beaucoup plus pragmatique, puisque le sous-titre attire l'attention des lecteurs sur le succès des précédents ouvrages de l'auteur (« by Geoffrey Crayon, author of « The Sketch Book », « Bracebridge Hall », « Tales of a Traveller » & co. »). Si Irving se cache encore un temps derrière le pseudonyme de Geoffrey Crayon, c'est parce que ce rapprochement avec la figure du voyageur ordinaire a garanti le succès de son *Sketch Book*. Mais, si le fait que ses nouvelles fantastiques aient été jusque-là écrites dans l'anonymat ou le pseudonymat témoigne d'un refus de l'histoire en faveur du folklore, Irving se comporte dans les *Tales* aussi bien en historien qu'en mythologue. Cela n'empêche pas d'ailleurs que, dès le commencement des *Tales*, le voyage s'annonce comme une quête du populaire. Le voyage d'Irving est romantique parce qu'il est dangereux, voué à l'imprévu et que l'écrivain se mêle à la société locale. Le peuple existe, il a une vie propre, et le romantisme des années 1820-1830 s'attache à le prouver. L'originalité du séjour en Andalousie est que la population que le voyageur y rencontre est encore majoritairement rurale (alors qu'en Angleterre et en France, à cause de l'industrialisation, la population rurale

¹ *Ibidem*, je traduis : la réponse émotionnelle appropriée et l'arrière-plan adéquat.

² André Jolles, *Formes simples*, [*Einfache Formen*, 1930], traduit de l'allemand par Antoine Marie Buguet, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 183-185 et p. 191.

³ Jamel Eddine Bencheikh, *Les Mille et Une Nuits ou la parole prisonnière*, Paris, Gallimard, *nrf*, coll. « Bibliothèque des Idées », 1988, p. 84 et p. 87.

⁴ Washington Irving, « Palace of the Alhambra », *The Alhambra*, p. 22, je traduis : Toutefois, je renonce pour le moment à décrire les autres merveilleux appartements du palais. Mon propos est simplement de proposer au lecteur une présentation générale de cette demeure où, s'il en est d'accord, il pourra s'attarder et flâner avec moi jour après jour, jusqu'à ce que nous nous soyons familiarisés avec tous ces lieux.

migre vers les grandes villes). Irving profite de cette spécificité et décide de mettre en valeur ces mœurs traditionnelles et cette culture populaire.

Irving ne veut pas être un simple auteur de guides de voyage, ni un simple touriste venu de New York, il veut participer à la transmission du savoir oral et le faire entrer dans la littérature écrite.

I am not writing a regular narrative, and do not pretend to give the varied events of several days rambling, over hill and dale, and moor and mountain. We travelled in true contrabandista style, taking everything rough and smooth as we found it, and mingling with all classes and conditions in a kind of vagabond companionship. It is the true way to travel in Spain.¹

Le commentaire dévoile sur le mode négatif les intentions de l'auteur, ce qui donne des points de repère génériques au lecteur, puisqu'Irving présente son texte comme une sorte de contre-exemple du genre, et dessine ainsi en creux les conditions de réception de son récit. Mais surtout, il établit une relation analogique entre le voyage et son écriture, appliquant un terme artistique comme « style » au déplacement, et non au récit. Et par ricochet métanarratif, le lecteur est invité à appliquer l'expression « contrabandista style » au texte, de telle sorte que cette fois c'est un élément du voyage réel (la présence de contrebandiers et de bandits sur la route) qui est mobilisé pour qualifier la littérature. Il y a donc une identification autoréflexive entre l'auteur et les hors-la-loi qu'il évoque. Mais cette identification n'est pas seulement analogique : elle révèle également une empathie éthique. Irving est fasciné par ceux qui exercent des professions « artisanales » et vagabondes. Il se tourne donc vers les mœurs et traditions locales non seulement dans l'idée de fictionnaliser son récit, mais également parce qu'il se réjouit de voir subsister un mode de vie indépendant du mouvement d'industrialisation.

Irving annonce que son projet n'est pas d'écrire un récit de voyage, mais de tracer son voyage sur une toile, ou plus exactement encore d'en faire un véritable tissu composé d'une série de contes. Irving ne veut pas ressembler aux touristes anglais, qui aiment avant tout le confort et les trajets culturellement balisés et ordonnés (musées, vues-clichés sur les villes). C'est par contraste avec ces pratiques timides qu'il s'affirme et qu'il défend son projet littéraire national : différencier la littérature américaine de l'anglaise. Il se réjouit que son voyage soit *irrégulier*, dans tous les sens du terme : non seulement il s'abandonne aux hasards

¹ Washington Irving, *The Alhambra*, by Geoffrey Crayon, Author of « *The Sketch Book* », « *Bracebridge Hall* », « *Tales of a Traveller* » etc., in 2 vol., vol. 1, London, Henry Colburn and Richard Bentley, 1832, p. 20. Ce fragment est absent dans l'édition complétée. Je traduis : Je n'écris pas un simple récit, et je ne prétends pas retracer les divers événements qui ont jalonné une excursion de plusieurs jours par monts et par vaux, à travers la lande et la montagne. Nous avons voyagé à la manière des *contrabandistas*, prenant les choses telles que nous les trouvions, rugueuses ou lisses, et nous mêlant à des gens de toutes classes et toutes conditions, dans une sorte de compagnonnage vagabond. C'est là la véritable façon de voyager en Espagne.

de la route, mais il transgresse aussi les lois sociales – et littéraires. L'ouvrage, dès l'abord, retient l'attention du lecteur en l'intriguant par cette nouvelle façon de pratiquer le voyage et l'écriture qui caractérise le voyage en Andalousie. Les dangers de la route sont féconds. Les transports en Andalousie sont comme une miniature de l'économie et de la culture de la région, puisqu'ils sont en grande partie organisés par les contrebandiers. C'est pour cela aussi que la route est propice aux rencontres spontanées et donc à l'inspiration : les hasards viatiques sont des stimuli narratifs, et ils composent une route méandreuse dont on peut considérer qu'elle devient une image du récit qui la retrace et dont la fragmentarité est réciproquement en adéquation avec la discontinuité des « éclats d'une vie faite d'instantanés toujours singuliers. »¹

1.2.3. Chercher les effets

Le récit d'Irving est irrégulier à plusieurs titres. « The Journey », ainsi, entre de plain-pied dans l'esthétique de l'esquisse, qui propose à l'écrivain comme à l'artiste de chercher des effets (« searching after effects »), ce qui est justement le propos essentiel des *picturesque travels* tels que les a théorisés William Gilpin.² L'esquisse est la trace visible d'une sensation, et il faut donc qu'elle soit traversée par un mouvement clairement orienté pour qu'elle soit narrative. C'est pourquoi le *sketch* « The Journey », qui précède les esquisses et les contes de l'Alhambra, est composé lui-même d'une succession de mini-tableaux, qui retracent la traversée de l'Andalousie, et que le narrateur fait se succéder au rythme de son pas et selon les lois de son regard.

En définissant l'esthétique du pittoresque, Gilpin met en lumière l'importance du détail, qui est ce que l'objet a de particulier, ce qui lui est propre. De la sorte, rendre le paysage pittoresque, c'est articuler entre eux des détails qui frappent directement l'œil. Gilpin met l'accent sur la valeur de *variété* dans la représentation du paysage, sur la nécessité de partir en quête d'images inattendues, de soigner les ombres et les lumières et surtout de rechercher les contrastes et les couleurs vives.³ Rien ne doit être lisse ou régulier, mais l'ensemble doit produire un effet immédiat. On retrouve dans l'essai de Gilpin, dès le début, la distinction que Burke fait entre le beau, qui est *smooth*, et le pittoresque, qui est *rough*.

¹ Sébastien Hubier, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, p. 30.

² William Gilpin, *Three Essays : On Picturesque Beauty ; On Picturesque Travel ; and On Sketching Landscape : to which is Added a Poem, On Landscape Painting*, second edition, London, R. Blamire, 1794, p. 41. Je traduis : chercher les effets.

³ *Ibid.*, p. 20-21.

Et précisément, dans la préface de la seconde édition revue et complétée de son recueil, Irving annonce que les traits (*draughts*) de ses contes et esquisses sont bruts (*rough*), car ils ont été tracés sur place et n'ont pas été vraiment raffinés ensuite (même s'ils ont été forcément agencés). Pour faire sentir le paysage, pour lui donner de la force, Irving recourt à une rhétorique romantique et pittoresque où les contrastes tiennent une grande place : « At length you see the mules slowly winding along the cragged defile, sometimes descending precipitous cliffs, so as to present themselves in full relief against the sky, sometimes toiling up the deep arid chasms below you. »¹ Les images défilent en une série d'arabesques ou de zigzags, comme si l'écriture elle-même était un pèlerinage vagabond. Au long de la route, le voyageur aperçoit sur une colline un village pittoresque (« some village on a steep hill, or rugged crag, with mouldering battlements and ruined watch-tower »²), et dit ressentir un « feeling of sublimity »³, car il a le sentiment d'être en face de quelque chose qui le dépasse.

Le discours romantique du sublime et l'écriture du voyage moderne (imprégnée d'art pictural) se développent parallèlement à l'esthétique artistique du pittoresque et à sa théorisation. L'esthétique pittoresque comme l'esthétique du sublime émanent des postulats de Burke, pour qui le sentiment du sublime est inséparable de la douleur et de la terreur, qui deviennent un *délice* (*Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*). Kant prolonge son travail tout en le contredisant. Pour lui, c'est l'origine du sentiment qui différencie les types de sublime : il y a un sentiment mathématique (qui relève de l'imagination, et qu'on éprouve devant ce qui est simple et immense) et un autre dynamique (celui-là est physique, et on l'éprouve devant le sauvage et l'irrégulier). La difficulté d'exprimer l'émotion qu'il ressent face à un monument comme les pyramides (c'est l'exemple que choisit Kant) oblige l'homme à la fois à assumer l'indicible et à dépasser les limites de son imagination.⁴ Gilpin, lui, pense également à la satisfaction visuelle du spectateur (ou du lecteur), et il invite les écrivains et les artistes-voyageurs à rapporter des images agréables à regarder mais marquantes⁵, proposant ainsi de prolonger le sentiment du

¹ Washington Irving, « Journey », *The Alhambra*, p. 5, je traduis : Vous voyez finalement les mules serpenter lentement dans les défilés escarpés, descendant parfois des pentes si raides qu'elles se détachent sur le ciel, parfois gravissant les flancs arides des ravins au-dessous de vous.

² *Ibid.*, p. 5, je traduis : sur une colline abrupte ou un roc décharné, un village avec sa tour de guet et ses remparts en ruine.

³ *Ibid.*, p. 4, je traduis : le sentiment du sublime.

⁴ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, traduit et introduit par Alexis Philonenko, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1993, p. 135.

⁵ Voir à ce sujet l'article d'Ann Bermingham, « System, Order, and Abstraction. The Politics of English Landscape Drawing around 1795 », in W. J. T. Mitchell (éd.), *Landscape and Power* [1994], Chicago, The University of Chicago Press, 2002, p. 77-101.

sublime en le transmettant. Son idée est de provoquer un plaisir totalisant : aux normes du beau paysage, il faut rajouter de l'irrégulier, afin que le paysage devienne pittoresque.

Selon Gilpin, l'enjeu du pittoresque est dans le lien qui s'établit entre, d'un côté, ce qui relève de la composition et des formes, et, de l'autre côté, l'atmosphère du pays et ses habitants, qu'il faut montrer tels qu'ils sont. C'est justement ce que fait Irving, et c'est ainsi que sa manière de décrire le *topos* andalou devient à la fois scripturale et picturale, comme en témoigne le lexique qu'il choisit (« Rough draughts of some of the following tales and essays » ; « The papers thus roughly *sketched out* »¹). De la sorte, contrairement aux *Tours*, qui se veulent éducatifs, le voyage pittoresque cherche le beau dans l'incultivé sinon dans l'*inculturel* (entendez dans ce qui se situe hors des cadres artistiques, hors de la culture balisée), ce qui oriente le regard du voyageur vers les ruines, mais aussi vers le monde rural et la splendeur de la nature. C'est d'ailleurs le fait qu'Irving se soit éloigné des sentiers battus des *Tours* qui lui a garanti le succès auprès de « a New World audience hungry for unique views of the Old. »²

Irving, donc, s'attache à colorer scrupuleusement les particularités locales, métamorphosant l'écriture en esquisse picturale, et créant par cette combinaison intermédiaire une nouvelle poétique du voyage. La mode du nouveau genre des *travel sketches*, qui est devenu « a descriptive label for a brief piece of writing that sought to present mainly the author's dominant impressions of his travels, including his responses to mandatory sights »³, entre en Europe grâce aux voyages combinés des artistes et des écrivains. L'échange entre les arts est alors très intense : de son premier tour européen, Irving rapporte ainsi des croquis et des dessins.

Le propos du voyage pittoresque, tel que le voit Gilpin dans ses *Three Essays : On Picturesque Beauty ; On Picturesque Travel ; and On Sketching Landscape : to which is Added a Poem, On Landscape Painting*, serait de rendre visibles des aspects inconnus du monde, et donc de contribuer à la valorisation des patrimoines nationaux d'Europe. L'écriture de l'esquisse doit par conséquent être référentiellement fiable. Irving assure qu'il a fait de son mieux pour dépeindre scrupuleusement la nature et pour enregistrer les mœurs locales (« thus endeavoured to render it more complete and more worthy of the indulgent reception with

¹ Washington Irving, « Preface to the Revised Edition », *The Alhambra*, p. vii, je traduis : Les brouillons de certains de ces contes et essais ; Les papiers ainsi esquissés avec une certaine rugosité.

² Jeffrey Rubin-Dorsky, « Washington Irving and the Genesis of the Fictional Sketch », p. 227-228. Je traduis : un public du Nouveau Monde avide de vue uniques sur le Vieux Monde.

³ *Ibid.*, p. 230. Je traduis : une étiquette descriptive qui désigne un bref morceau d'écriture qui cherche à présenter principalement les impressions dominantes de l'auteur lors de ses voyages, y compris ses réponses aux sites obligatoires.

which it has been favored. »¹) Pour fournir au lecteur des sujets dignes de sa curiosité, il faut prendre le temps d'observer les reliques de l'ancienne architecture, les tours ruinées, les arcs gothiques, les restes des châteaux et des abbayes, qui sont « the richest legacies of art ».² Et si les restes de l'architecture sont figés dans le temps et l'espace, il est aussi important de se tourner vers ce qui donne du mouvement – vers les êtres vivants, dont les expressions peuvent être sources de pittoresque et de variété, donnant à voir des caractères inhabituels du paysage. Enregistrer ces aspects du monde dans des *sketches* devient alors sinon un devoir, du moins une nécessité mémorielle pour l'écrivain ou l'artiste.³ (« It was my endeavor scrupulously to depict », « to record the regal and chivalrous traditions ».⁴)

L'écrivain-voyageur en quête de pittoresque peut aussi inventer des scènes, qui seront des *imaginary sketches*.⁵ Ses tableaux doivent correspondre au goût du public, ils doivent être agréables à regarder, et pour ce faire, ils peuvent être embellis. C'est ce que Gilpin appelle des *adorned sketches*.⁶ L'utilisation du terme « pittoresque » évolue d'ailleurs, et si au début du XIXe siècle il s'agissait de décrire ce qui méritait d'être vu, dans les années 1820-1830 le mot acquiert un sens plus riche : sont alors dignes d'être qualifiés de « pittoresque » les sites ayant une épaisseur historique, les lieux auxquels on peut rattacher une histoire, dans les deux sens du terme, les événements passés tardant rarement à susciter une légende – et là encore la polysémie du mot est précieuse, puisque la légende n'est pas un simple récit merveilleux, et qu'elle est véritablement le texte qui commente et enrichit les images d'un pays. Ce glissement de sens du terme *pittoresque* accompagne et résume le passage du simple voyage *pittoresque* au voyage *romantique*⁷ qui aime à choisir des décors lourds de connotations historiques et d'échos artistiques. Il s'établit alors un rapport intéressant entre le voyage pittoresque – qui est en soi un spectacle et une construction du décor, précisément parce que le rendu théâtral de la description éloigne le texte de l'objet qu'il décrit – et l'esthétique du

¹ Washington Irving, « Preface to the Revised Edition », *The Alhambra*, p. vii-viii, je traduis : j'ai donc cherché à la rendre plus complète et plus digne de la réception indulgente dont la faveur lui a été faite.

² William Gilpin, *Three Essays : On Picturesque Beauty ; On Picturesque Travel ; and On Sketching Landscape : to which is Added a Poem, On Landscape Painting*, p. 46. Je traduis : le plus riche héritage de l'art.

³ *Ibid.*, p. 61 : « The art of *sketching* is to the picturesque traveller, what the art of writing is to the scholar. Each is equally necessary to *fix* and *communicate* its respective ideas. » Je traduis : l'art de l'esquisse est au voyageur pittoresque ce que l'art d'écrire est à l'érudit. L'un est aussi nécessaire que l'autre à la communication des idées respectives de chacun.

⁴ Washington Irving, « Preface to the Revised Edition », *The Alhambra*, p. vii, je traduis : Je m'efforçais de dépeindre scrupuleusement ; pour consigner les traditions royales et chevaleresques.

⁵ William Gilpin, *Three Essays : On Picturesque Beauty ; On Picturesque Travel ; and On Sketching Landscape : to which is Added a Poem, On Landscape Painting*, p. 61. Je traduis : des esquisses imaginaires.

⁶ *Ibid.*, p. 66. Je traduis : des esquisses ornées.

⁷ Voir à ce sujet Wil Munsters, *La Poétique du pittoresque en France de 1700 à 1830*, Genève, Droz, 1991, p. 79. (L'auteur note que, dans le *Voyage en Espagne* de Gautier, le mot « pittoresque » est employé de manière très fréquente et dans des sens variés, p. 204.)

romantisme, qui libère le style et ouvre la porte aux créations et aux créatures de l'imagination, et qui est aussi une sorte de mise en scène des doutes et des obstacles que le voyageur rencontre sur ses voies intérieures aussi bien que sur les routes qu'il parcourt. Le voyageur romantique veut donc que son texte fasse au lecteur le même effet que le paysage lui a fait à lui-même : le paysage romantique fonctionne par contamination. René-Louis de Girardin distingue d'ailleurs le paysage romantique de la *situation pittoresque* (qui joue sur l'effet de perspective) et de la *situation poétique* (qui met en avant la valeur de beauté).¹

Il faut noter aussi que pour Irving, les esquisses référentielles servent à présenter ou à rappeler au lecteur un *topos* qu'il connaît déjà. Elles sont donc brèves et ne peuvent donner que les traits essentiels des lieux. Les écrivains-voyageurs les ont en effet déjà décrits, mais ce qui leur manque, c'est de les avoir associés à des légendes. (« it has been so often, however, and so minutely described by travellers, that I shall not undertake to give a comprehensive and elaborate account of it, but merely occasional *sketches* of parts with the incidents and associations connected with them. »²) L'auteur insiste sur le fait que son propos n'est pas historique (contrairement à celui d'Alexandre de Laborde ou de Swinburne, qui s'occupent abondamment de l'histoire des lieux). Ce qu'il veut faire, c'est créer un réseau d'associations entre les lieux, les légendes et son imaginaire personnel et national (sa *fancy*). En tant que genre narratif, le *sketch* (du moins tel qu'il a été développé par Irving) fait donc bien plus que raconter l'histoire des lieux – il capture leur atmosphère.

1.2.4. Miscellanées

Reste la question de l'agencement du recueil. Les *sketches* d'Irving sont reliés selon le principe de la vignette, qui mêle des histoires hétéroclites et crée une ambiance de lecture particulière. La fantaisie entre en jeu par le biais du mélange entre les légendes traditionnelles et l'écriture du voyage. Les dernières lignes de « The Journey » préparent les lecteurs à un récit vraisemblable mais pétri de fiction, qui est le fruit de l'imagination de l'auteur et de ses rêveries nées sur les lieux mêmes, comme en témoigne cette analogie, d'ailleurs nettement

¹ Voir à ce sujet un article très précis de Wilhelm Graeber, « Nature and Landscape between Exoticism and National Areas of Imagination », in Gerard Gillespie, Manfred Engel et Bernard Dieterle (éds.), *Romantic Prose Fiction. A Comparative History of Literatures in European Languages*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 2008, (p. 90-106), p. 90.

² Washington Irving, « Palace of the Alhambra », *The Alhambra*, p. 18. Je traduis : toutefois, cela a déjà été si souvent et si minutieusement décrit par les voyageurs que je ne vais pas entreprendre d'en donner un compte rendu complet élaboré, mais simplement d'en esquisser occasionnellement quelques détails, avec les incidents qui leur sont associés.

orientaliste : « To the traveller imbued with a feeling for the historical and poetical, so inseparably intertwined in the annals of romantic Spain, the Alhambra is as much an object of devotion as is the Caaba to all true Moslems. »¹ Le projet du récit irvingien consiste donc à unir dans un seul geste littéraire l'histoire et la poésie, ou pour mieux dire à revisiter l'histoire par la rêverie. Le lecteur éprouvera ainsi « un double plaisir, celui de la narration où il s'associe aux joies et aux peines des voyageurs, et celui de la connaissance où il découvre de nouveaux horizons ».² Mais ce double plaisir provoqué par l'impression qu'a le lecteur de suivre le narrateur dans des lieux à la fois réels et imaginaires (puisque l'auteur le fait voyager dans un temps archaïque et dans un espace de l'altérité) prend chez Irving une forme curieuse, dont témoignent les formes génériques de son écriture et sa pratique récurrente de l'épanorthose (il modifie souvent son jugement sur ses personnages). Haskell Springer parle à ce propos d'une « technique of self-contradiction »³ – l'histoire proprement dite et les commentaires sur les contes exercent des pressions dans des directions opposées, de telle sorte qu'ensemble, ils finissent par affirmer la réalité d'événements apparemment irréels, tout en alertant le lecteur sur le caractère essentiellement fictionnel de ce monde.⁴

L'agencement des esquisses joue également sur une « rhétorique du spontané »⁵ qui consiste à introduire les histoires anciennes comme si elles étaient contemporaines, en improvisant. La spécificité d'Irving est de brouiller « la distinction entre l'esquisse et le livre » en contribuant « à l'établissement du fragment comme genre indépendant »⁶, et de la sorte, il réinvestit, par le biais des histoires hispano-mauresques et des contes européens et pseudo-orientaux, qui mettent en valeur les formes brèves, la question, fondamentale dans l'esthétique romantique aussi bien que dans l'histoire des genres issus de l'écriture journalistique (*sketch*, feuilleton, *short story*), du rapport du fragment à la totalité.

L'évolution du titre des *sketches* d'Irving est par ailleurs caractéristique d'une certaine mutation générique dans la conception du livre. Le premier titre *The Alhambra* place le texte et le lecteur dans un cadre de référence précis : le palais est un lieu réel et un élément concret,

¹ *Ibid.*, p. 17, je traduis : Pour le voyageur épris des sentiments historique et poétique, si inséparablement liés dans les annales de l'Espagne romantique, l'Alhambra est un objet de dévotion, comme l'est la Kaaba pour tous les fidèles musulmans.

² Jean-Louis Laveille, *Le Thème du Voyage dans Les Mille et Une Nuits. Du Maghreb à la Chine*, Paris, L'Harmattan, coll. « Littératures », 1998, p. 116.

³ Jeffrey Rubin-Dorsky, « The Value of Storytelling : “Rip Van Winkle” and “The Legend of Sleepy Hollow” in the Context of “The Sketch Book” », p. 398, cite Haskell Springer, « Creative Contradictions in Irving », je traduis : technique d'auto-contradiction.

⁴ *Ibidem.*

⁵ Philippe Antoine, *Quand le voyage devient promenade : écritures du voyage au temps du romantisme*, p. 61-68.

⁶ Wendelin A. Guentner, « Rhétorique et énergie : l'esquisse », in *Romantisme*, 1984, vol. 14, n° 46, (p. 27-36), p. 33.

mais aussi un objet qui est « chargé du pouvoir de la forme ».¹ Le titre de la version rééditée comprend un sous-titre explicatif qui donne des indications sur le genre du texte et l'agencement du recueil. *Tales of the Alhambra : a Series of Tales and Sketches of the Moors and Spaniards*, ce titre fait référence aux choix à la fois stylistiques et poétiques de l'auteur : le terme *series* prévient le lecteur que les histoires ne seront pas toujours liées entre elles, et le terme *sketches* (croquis ou esquisse en français) met en place une analogie avec le pictural, il promet des descriptions prises sur le vif et des histoires brossées à gros traits, incitant ainsi à une lecture discontinue.

Le caractère hétéroclite du livre se révèle aussi dans les aléas du titre selon l'édition et le pays de publication. Des titres tels que *The Tales of Alhambra*, *The Alhambra*, *The Alhambra : or the New Sketch Book*, *Les Contes de l'Alhambra* et *Les Histoires de l'Alhambra* orientent différemment le lecteur, les attentes et l'acte de la lecture changent. Quant aux titres des *sketches*, ils indiquent que les histoires qui les suivent ont des origines variées. Elles peuvent raconter soit une expérience réelle du voyageur (qui est aussi le narrateur et l'auteur), comme dans « The Journey » ou « The Balcony », soit une histoire relative à la fondation des édifices (« Alhama, The Founder of the Alhambra »), soit encore des fragments d'histoire fondés sur des faits tantôt réels (« Mementos of Boabdil »), tantôt imaginaires – « Legend of the Arabian Astrologer ». Irving donne à l'ensemble un caractère varié, il propose une sorte de recueil de miscellanées, il mélange les genres selon la loi de l'arabesque – en entrelaçant le conte et le *sketch*, la fantaisie et le réel. La variété à la fois thématique, narrative et esthétique du recueil est théorisée dans le *Sketch Book*, et permet à Irving d'assumer sa responsabilité auprès des éditeurs, qui l'ont chargé de relever le défi de satisfaire un public très large (dans sa correspondance, il mentionne le rôle parfois pesant de l'éditeur : « I was making many alterations and additions, with the press close at my heels »²).

Irving se réclame d'ailleurs de cette combinaison de discours divergents subsumés sous la fable comme d'un projet (avec ce que ce terme suppose d'incomplétude). Il voit en effet dans l'écriture de l'esquisse une manière d'art inabouti, il recherche la perfection de l'inachevé, et c'est pourquoi il fait de son récit un recueil chaotique, dont les particules sont génériquement hétérogènes.

¹ André Jolles, *Formes simples*, p. 194.

² *The Life and Letters of Washington Irving*, in 4 vol., vol. 4, London, Bentley, 1864, p. 69 (lettre adressée à Mr. Sarah Storrow (Sunnyside, le 6 mai 1851)). Je traduis : j'apportais beaucoup de modifications et d'ajouts, tandis qu'on me pressait.

1.3. Les sources du récit viatique

Mais Irving compose aussi, par la force des choses, avec la condition de l'écriture viatique à l'époque. Le récit de voyage éprouve alors, écrit Jean-Claude Berchet, « le besoin de remettre en question, pour la justifier, sa finalité. »¹ La classification générique des voyages est problématique. Chaque récit de voyage semble inventer ses propres lois, qui peuvent être exposées dans le paratexte. La préface peut ainsi annoncer si le texte qui suit relève de la littérature, de l'histoire ou de la géographie, et elle permet aussi de définir quels genres le récit de voyage va côtoyer. Souvent, elle fonctionne comme un pacte fictionnel qui met en valeur le côté mensonger de tout *Voyage*. Il ne faut d'ailleurs pas toujours lui faire confiance : elle peut donner des indications sur le caractère authentique ou imaginaire du voyage, mais elle peut aussi jouer sur l'ambiguïté ou créer un syncrétisme entre l'un et l'autre.

1.3.1. Préfaces

Le « mentir vrai » est plus facile *de loin*. Au premier rang de ceux qui l'ont pratiqué, on trouve Madame d'Aulnoy, qui mélange volontiers le conte de fée et le voyage. Dans la préface de sa *Relation du voyage d'Espagne*, elle assure le lecteur, qui ne sait pas où commence l'écriture référentielle et où se termine la fiction masquée, de la véracité de son récit.

Bien qu'il ne suffise pas d'écrire des choses vraies, mais qu'il faille encore qu'elles soient vraisemblables pour les faire croire ; & que cette raison m'ait donné quelque envie d'ôter de ma Relation les Histoires qui y sont ; [je] n'ai écrit que ce que j'ai vu ; ou ce que j'ai appris par des personnes d'une probité incontestable. [...] ce que l'on trouvera dans cette Relation, est très exact & très conforme à la vérité.²

À la fois défense contre l'accusation d'être un auteur de *littérature mensonge* et réponse au besoin d'exactitude du public, la préface fonctionne comme une forme d'excuse préalable auprès des lecteurs ; elle est exigée, en particulier dans le cas d'Irving, par les éditeurs, car le succès du livre dépend avant tout du plaisir de la lecture, qui est synonyme de profit pour celui qui le publie.³

¹ Jean-Claude Berchet a écrit un article fondamental à ce sujet : « La Préface des récits de voyage au XIXe siècle », in György Tverdota, *Écrire le voyage*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, p. 14-15.

² Marie-Catherine d'Aulnoy, « Au lecteur », *Relation du voyage d'Espagne* [1691], tome I, La Haye, Van Bulderen, 1705, sans page. Ce récit a connu un énorme succès, il a été traduit en anglais, allemand, néerlandais et espagnol ; il y a différents titres en anglais : *The Lady's Travels into Spain* (1691), *The Ingenious and Diverting Letters of the Lady* (1692), *Travels through Spain* (1740), *A Brief Account of Spain* (1740).

³ Voir à ce sujet le chapitre 3 « Truth-Lie Dichotomy » de l'ouvrage de Percy G. Adams, *Travel Literature and the Evolution of the Novel*, p. 99-100.

Le récit de voyage de Madame d'Aulnoy était « le plus célèbre des récits de voyage en Espagne au XVIIIe siècle »¹ ; il a connu une grande popularité en Angleterre et a été réédité de nombreuses fois. Son authenticité – ou plutôt celle du voyage qu'il décrit – est toutefois douteuse (M. Foulché-Delbosc écrit tout simplement que Madame d'Aulnoy « ne serait jamais allée en Espagne »²). Pourtant, si, plus tard, le public montrera plus d'intérêt encore pour les *Travels into Spain* que pour les *Mille et Une Nuits* récemment publiées par Galland ou pour les œuvres de Madame de Lafayette³, c'est parce qu'il pense trouver dans ce récit le témoignage d'un voyage réel et d'une authentique expérience humaine, même s'il prend aussi du plaisir à tout ce qui relève du conte ou de la légende.

Les demandes du public du début du XIXe siècle ne sont évidemment pas exactement les mêmes. Deux points sont importants. D'abord, le lecteur n'attend pas d'un récit de voyage qu'il soit « académique » ou « encyclopédique ». D'autre part, il ne fait pas confiance à l'auteur, il ne croit pas facilement à la réalité de son voyage. Washington Irving tient compte de cet horizon d'attente pour plaire au public, et c'est pourquoi il pratique le mélange des genres, et dédouble l'écriture *in situ* : non seulement le récit du voyage est authentifié, mais les légendes elles-mêmes semblent authentiques (sinon réelles), puisqu'elles naissent sur les lieux même. De la sorte, Irving élève, par la vertu de sa *fancy*, le récit de voyage au rang de littérature des merveilles. Il nous faut à présent analyser le discours préfaciel des *Tales of the Alhambra*, où « se constitue ce nouveau pacte de lecture »⁴ qui orientera à la fois la rédaction et la réception du livre. Irving dédie la première version de *The Alhambra* (1832) à son ami peintre écossais David Wilkie. Il est utile de comparer les trois préfaces successives de l'œuvre pour en suivre l'évolution générique et comprendre quels étaient alors les horizons d'attente anglais et américain.

¹ Jeanne Roche-Mazon (éd.), *Autour des contes de fées*, Paris, Didier, coll. « études de littérature étrangère et comparée », 1968, p. 4.

² Voir *ibidem*.

³ Melvin D. Palmer, « Madame d'Aulnoy in England », in *Comparative Literature*, été 1975, vol. 27, n° 3, (p. 237-253), p. 238.

⁴ Jean-Claude Berchet, « La Préface des récits de voyage au XIXe siècle », p. 14-15.

| | | |
|---|--|--|
| <p><i>The Alhambra</i>, Philadelphia, 1832.</p> <p>Dans cette préface destinée au lectorat américain, le langage est plus direct et personnel. L'auteur insiste sur le fait que lui et son ami peintre ont souvent remarqué le mélange du « Saracenic with the Gothic »¹, ce qui lui a donné l'idée d'écrire sur les particularités locales, en insistant notamment sur les plus représentatives. L'auteur ne différencie pas les genres et les registres opposés, les <i>Sketches</i> et les contes sont extraits de la vie même, ils sont saisis sur le vif, ou alors sont fondés sur les traditions locales, dont la plupart ont presque disparu.</p> | <p><i>The Alhambra</i>, London, 1832.</p> <p>D'abord, l'auteur cherche à attirer l'attention des lecteurs anglais qui ont déjà lu ses ouvrages précédents. Le dédicataire, David Wilkie, est le même, mais la dédicace est écrite sur un autre ton.</p> <p>Le livre est écrit en hommage à leur amitié et à leurs promenades, c'est ensemble qu'ils ont été frappés par les particularités des anciennes villes, notamment de Séville, et qu'ils ont remarqué la « strong mixture of the Saracenic with the Gothic, remaining from the time of the Moors ».²</p> <p>Les villes paraissent parfois pareilles à ce qu'elles étaient dans les temps anciens, de même que les scènes et les incidents qu'on observe dans les rues rappellent certains passages de <i>Mille et Une Nuits</i> – et c'est ainsi que David Wilkie a encouragé Irving à écrire quelque chose qui puisse illustrer ces particularités, « something in the Haroun Alrasched style that should have a dash of that Arabian spice which pervades everything in Spain. »³</p> <p>Irving rappelle donc à Wilkie que c'est lui qui l'a encouragé et que la motivation de son entreprise était avant tout esthétique. C'est pourquoi il a donné lors de son séjour à l'Alhambra quelques « “Arabesque” sketches from the life, and tales founded on popular traditions »⁴ qui ont pour la plupart disparu.</p> | <p>« Preface to the Revised Edition » [1851], <i>The Alhambra</i>, New York.</p> <p>La préface de la version complétée répond, comme l'ensemble du texte, aux demandes des éditeurs. Elle doit apporter des réponses aux questions que peuvent se poser les lecteurs, à celle-ci par exemple : où l'auteur a-t-il écrit les <i>sketches</i> ? Irving commente également la version précédente de son livre, qui était plus chaotique et fragmentaire. Il précise que les brouillons de la majorité des <i>sketches</i> ont été rédigés à l'Alhambra, et que d'autres l'ont été plus tard, mais à partir des notes prises sur le lieu même. Toutefois, avant que les <i>sketches</i> soient publiés, il les a arrangés et préparés, puisque beaucoup de ses textes étaient incomplets.</p> <p>En ce qui concerne l'ambition mimétique de son projet, l'auteur indique également qu'il a été très attentif à rendre fidèlement la couleur locale et à maintenir la vraisemblance, de telle sorte que « the whole might present a faithful and living picture of that microcosm, that singular little world into which I had been fortuitously thrown ; and about which the external world had a very imperfect idea ».⁵</p> <p>Irving a voulu peindre le « half Spanish, half Oriental character » du lieu, « its mixture of the heroic, the poetic, and the grotesque »⁶ ; il a voulu faire revivre la grâce et la beauté de ses murs, dont les traces menaçaient de s'évanouir très rapidement. Il n'oublie pas non plus de rendre hommage aux traditions chevaleresques de ceux qui ont autrefois régné et de ceux qui ont forgé les légendes pleines de superstitions et de fantaisie.</p> <p>En explicitant le propos de cette réédition, Irving prépare donc l'horizon d'attente, et tente de répondre aux exigences des éditeurs comme aux critiques de la presse en corrigeant les défauts de la version précédente.</p> |
|---|--|--|

Les préfaces de *The Alhambra* orientent le lecteur, qui risque d'être surpris par ce texte hétéroclite jouant sur le dialogue intermédial. L'écrivain observe la nature et la montre,

¹ Je traduis : du sarrasin avec le gothique.

² Je traduis : puissant mélange de sarrasin et de gothique, qui date du temps des Maures.

³ Je traduis : quelque chose pour illustrer ces particularités, quelque chose à la manière de Haroun al-Rachid et qui puisse rappeler les arômes d'Arabie dont l'air de l'Espagne est imprégné.

⁴ Je traduis : des esquisses arabesques de la vie, et des contes fondés sur les traditions populaires.

⁵ Je traduis : l'ensemble peut présenter une image fidèle et vivante de ce microcosme, de ce petit monde singulier dans lequel j'avais été jeté par hasard ; et duquel le monde extérieur se faisait une idée très approximative.

⁶ Je traduis : caractère mi-espagnol, mi-oriental ; son mélange d'héroïque, de poétique et de grotesque.

comme fait à côté de lui le peintre : car c'est après ses voyages avec David Wilkie qu'Irving commence, dans son écriture de l'esquisse, à maîtriser l'art des couleurs, mettant en scène des fragments de son séjour et rêvant aux légendes d'un passé mi-réel mi-imaginaire. L'hybridité est partout dans les *Tales* : ils sont mi-référentiels, mi-fictionnels ; mi-écrits, mi-oraux ; et qui plus est, le passé et le présent s'y mêlent ou s'y font concurrence. Irving fait alterner les esquisses qui parlent de la vie présente et de ses impressions réelles et les histoires à tonalité fabuleuse issues pour la plupart des traditions orales, qui sont racontées au narrateur par des Andalous ou dont il retrouve les traces dans les archives. Les *Tales* sont ainsi semblables par leur structure aux *Mille et Une Nuits*, ils ressemblent à une sorte d'éventail intertextuel. Irving, d'ailleurs, ne reprend pas seulement l'agencement des pseudo-contes orientaux. Il y apprend aussi, à certains égards, l'art de narrer : afin que l'attention du lecteur ne se relâche pas, il dévoile les secrets à mesure que se déroule le temps de la lecture.

1.3.2. Réécriture et tradition orale

Le livre d'esquisses et le récit de voyage réinvestissent les textes anciens pour les commenter ou même les compléter. Il s'agit là, selon Christine Montalbetti, d'un processus non pas de transformation, mais de sélection. Le travail du voyageur est donc « de l'ordre d'une pratique littérale du monde »¹, il écrit dans un geste de *recollection* : non seulement il donne la parole à ceux qu'il rencontre ou qui l'accompagnent, comme son guide Mateo, mais il va puiser également dans les livres oubliés. Face aux ruines et aux antiquités, le voyageur réactive sa mémoire, ses souvenirs, ses lectures, ce qui stimule son écriture. Mais il reste le problème de la transposition à l'écrit non seulement des impressions qu'il éprouve devant ce qui lui est étranger, mais également des narrations issues de la tradition orale.

La parole est vivante, et c'est de cette *animation* qu'Irving essaie de s'approcher dans son écriture. Claude Hagège a créé le terme d'*orature* pour désigner ce qui est littéraire tout en restant oral : car pour lui, « le style oral est un véritable genre littéraire. »² L'orature se veut, dans le système global de la littérature, un terme symétrique à celui d'écriture. Pourtant, la tradition orale ne laisse pas de traces matérielles et néglige la figure de l'auteur : la

¹ Christine Montalbetti, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « écriture », 1997, p. 198.

² Claude Hagège, *L'Homme de paroles. Contribution linguistique aux sciences humaines*, p. 110.

communication orale, « seule naturelle, [et] seule chargée de tout le sens d'origine »¹, est anonyme et donc (au moins en apparence) collective.

« Qui fait un voyage a quelque chose à raconter »² – dit un proverbe allemand que cite Walter Benjamin. Chateaubriand ne dit pas autre chose à propos du voyage d'Alexandre de Laborde : « que n'a-t-on pas à conter, lorsqu'on vient du pays des Arabes ! »³ On voit d'ailleurs qu'ici l'oralité est mise au service de la stratégie d'orientalisation de l'Andalousie : l'histoire mauresque de la région promet et permet de nouveaux effets narratifs, on peut faire rentrer dans le genre viatique des échos des contes pseudo-arabes.

Pour autant, Irving n'oublie pas l'Histoire, qu'il considère comme le lieu de la permanence des faits. Retranscrire à l'écrit la tradition orale, c'est la sauver de la perte qui la guette si la chaîne de transmission se brisait. Quant à l'Histoire, elle empêche l'effacement des traces. Si Washington Irving donne une biographie de Christophe Colomb, c'est qu'il a le sentiment d'accomplir là un travail de mémoire et de commémoration. L'historien lutte contre l'oubli, le déploiement de l'histoire qu'il raconte garantit la transmission du savoir, les événements qu'il note ne passent ni ne s'effacent. Le narrateur irvingien est un témoin oculaire mais également lectoriel, qui a une fonction sociale de mémoire. Il est d'abord un lecteur d'archives ; c'est pourquoi Irving éprouve la nécessité de localiser les contes, de les entourer de repères historiques. Ainsi, si dans la première version de l'*Alhambra* il évite les dates précises (« Centuries had elapsed »⁴), dans la seconde version il reconnaît leur nécessité et renforce l'élément temporel (« Four centuries had elapsed »⁵). Certes, le discours historique risque de rebuter le public, mais les formes brèves du récit facilitent la lecture, et maintiennent constamment l'effet d'émerveillement ou de fantastique : car on peut considérer que le passage de l'insitué au situé a pour corrélat un passage du merveilleux au fantastique.

L'Histoire comme la tradition orale apparaissent propices à l'émerveillement. La littérature orale est généralement sans auteur : et justement, la littérature romantique aime à laisser le récit anonyme, comme s'il s'agissait d'un manuscrit retrouvé ou d'histoires entendues – ce qui, bien souvent, fait d'ailleurs, à cause du flou générique que cela suppose,

¹ *Ibid.*, p. 108. Voir le chapitre 4 : « Écriture et oralité ».

² Walter Benjamin, « Le Narrateur. Réflexion sur l'œuvre de Nicolas Leskov » [paru dans *Orient und Okzident*, 1936], in *Œuvres II : Poésie et Révolution*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Denoël, 1971, p. 141.

³ François-René de Chateaubriand, « Voyage pittoresque et historique de l'Espagne ; par M. de Laborde. », in *Mercur de France*, 4 juillet 1807.

⁴ Washington Irving, « The Mysterious Chambers », *The Alhambra* [1ère édition, 1832], p. 117, je traduis : Des siècles s'étaient écoulés.

⁵ Washington Irving, « The Mysterious Chambers », *The Alhambra* [2ème édition, 1851], p. 97, je traduis : Quatre siècles s'étaient écoulés.

basculer le livre dans le fantastique et le merveilleux. Mais le discours historique ou le discours de témoignage ne sont pas ennemis d'une lecture envoûtée. Au contraire, en *situant* le merveilleux, ils le rendent fantastique, et le font donc rentrer, quoique sur le mode polémique, dans le domaine de la raison et de l'acceptable (mais non bien sûr de l'accepté).

C'est d'ailleurs parce qu'Irving a travaillé sur les archives andalouses que les histoires qu'il met dans la bouche des habitants de la région sont si convaincantes. Car les locaux sont des sources inépuisables d'histoires. Il y a son cicérone, Mateo, mais aussi les habitants, les domestiques et les passants : Maria Antonia Sabonea, qui est à la fois la plus pauvre et la plus talentueuse de la ville, est ainsi une figure archétypale, dans la mesure où son extrême modestie sociale est représentative de l'humilité du *narrateur* oral, qui ne devient jamais *auteur*. « Her great merit is a gift for story-telling, having, I verily believe, as many stories at her command, as the inexhaustible Scheherazade of the thousand and one nights »¹, écrit Irving, pour qui l'art de conter propre au peuple espagnol s'explique par son héritage mauresque : « The common people of Spain have an Oriental passion for story-telling, and are fond of the marvelous. »² Cela n'empêche d'ailleurs pas Irving d'admirer le fait que les histoires qu'on entend en Andalousie, comme le patrimoine architectural, soient métissées : elles ont « generally something of an Oriental tinge, and are marked with that mixture of the Arabic and the Gothic »³, ce qui pour lui caractérise toute chose en Espagne, notamment dans les provinces du Sud.

Le séjour d'Irving ravive de la sorte une des énigmes éternelles de la littérature : celle de l'ambiguïté entre réalité et fiction. Le récit de voyage en particulier institue une alchimie des contraires : l'Histoire et la fable, la littérature populaire et la littérature « haute », le référentiel et le fictionnel. Cherchant à élaborer la meilleure technique d'un genre affadi par un excès de *factuel* – puisque « l'absence d'effet semblait garantir au lecteur le sérieux des informations rapportées » et que, par conséquent, jusqu'au début du XIXe siècle, « le récit de voyage savant s'enorgueillit [...] de la sécheresse de ses énoncés et de son absence de style »⁴ –, les Romantiques explorent le potentiel métaphorique des mots et conjuguent l'ordre des choses et les lois de l'art littéraire.

¹ Washington Irving, « Inhabitants of the Alhambra », *ibid.*, p. 71, je traduis : Son grand mérite est dans son don pour l'art de conter ; elle tient prêtes, j'en suis convaincu, autant d'histoires que l'infatigable Schéhérazade des *Mille et Une Nuits*.

² Washington Irving, « Local Traditions », *ibid.*, p. 59, je traduis : Le peuple ordinaire de l'Espagne a une passion orientale pour l'art de conter, et il est fêru de merveilleux.

³ *Ibid.*, p. 60, je traduis : elles ont en général une sorte de cachet oriental et sont marquées par ce mélange d'arabe et de gothique.

⁴ Sylvain Venayre (dir.), *Écrire le voyage : de Montaigne à Le Clézio*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2014, p. 14.

Les récits sur lesquels nous travaillons ont chacun une trame référentielle, puisqu'ils évoquent de véritables voyages, mais ils relèvent tout de même tous, à des degrés divers, de la fiction – car le récit de voyage romantique se sert de sa référentialité pour créer de nouveaux espaces géographiques. Deux catégories métagénériques dominent dans cette écriture viatique fictionnelle : la narration fragmentaire (la nouvelle ou la *short story* sont brèves et souvent leur fin est escamotée) et l'histoire porteuse d'une morale ou d'un propos mythifiant (comme le conte ou la légende, fondés sur l'Histoire et la *romance*). Malgré la règle collective que suppose le mythe, la liberté formelle ainsi que le droit d'introduire des éléments inattendus caractérisent les récits irvingiens qui naissent en Andalousie, cette « region of *fancy* and fable, where everything is liable to take an imaginary tint ».¹ Son imagination fait naître des êtres et des scènes qui, fantomatiques, viennent se réfugier dans l'ombre des monuments mauresques. (« It needs but a slight exertion of the *fancy* to picture some pensive beauty of the harem, loitering in these secluded haunts of Oriental luxury. »²) Au sein de cette culture dont l'immatérialité est si propice à la fiction, Irving, nous l'avons dit, puise la matière de sa littérature dans le populaire.

1.3.3. La *fancy*

Irving parle beaucoup de la *fancy*, qu'il distingue de l'imagination : la première consiste à superposer le monde réel et le monde fictionnel, tandis que la seconde suppose un acte de création. Il est par ailleurs possible que Washington Irving ait lu le texte de Walter Scott intitulé « On the Supernatural in Fictitious Composition : and particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffmann ». Dans cet article, Scott décrit ainsi la poétique et l'imaginaire d'Hoffmann : ce qui le caractérise, c'est un « *Fantastic mode of writing, – in which the most wild and unbounded license is given to an irregular fancy* ».³ Irving reprend souvent le mot *fancy* pour évoquer la façon dont il réinvestit l'Histoire, ce qui n'est guère étonnant dans la mesure où (comme beaucoup d'autres d'ailleurs) il a été fortement inspiré

¹ Washington Irving, « The Jesuits' Library », *The Alhambra*, p. 89, je traduis : L'Andalousie est une région de fantaisie et de fable, où tout est susceptible de se colorer d'une teinte imaginaire.

² Washington Irving, « The Court of Lions », *ibid.*, p. 129, je traduis : Il ne faut qu'un léger effort de la fantaisie pour imaginer une beauté pensive du harem flânant dans ces repaires isolés du luxe oriental.

³ Walter Scott, « On the Supernatural in Fictitious Composition : and particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffmann », in *Foreign Quarterly Review*, 1828, (p. 60-98), p. 72. *La Revue de Paris* en publie en 1829 une version abrégée et adaptée plutôt que traduite (Walter Scott, « Du Merveilleux dans le roman », rubrique « Littérature étrangère », Paris, 1829, tome I, p. 25-33.) Je traduis : un mode d'écriture fantastique, dans lequel la licence la plus sauvage et la moins réfrénée est donnée à une fantaisie irrégulière.

par les Romantiques allemands – mais sans doute faut-il voir là également un trait d’auto-ironie, et une allusion sur le mode « half-smiling »¹ à son inventivité parfois *dérégulée*.

Imaginant des scènes amoureuses dans ce lieu réel qui devient un *locus amœnus*, Irving ne cache pas au lecteur qu’il s’agit là d’un mélange de songes et d’impressions, dont certaines sont suscitées par ses déambulations nocturnes qui peuvent durer jusqu’à l’aube.

Such is a faint picture of the moonlight nights I have passed loitering about courts and halls and balconies of this most suggestive pile, « feeding my fancy with sugared suppositions », and enjoying that mixture of reverie and sensation which steal away existence in a southern climate ; so that it has been almost morning before I have retired to bed, and been lulled to sleep by the falling waters of the fountain of Lindaraxa.²

La *fancy* irvingienne est une sorte de rêverie déclenchée par des objets réels, notamment par des inscriptions sur les murs ornés d’arabesques. La séparation entre la *fancy* et l’imagination fait d’ailleurs l’objet d’un débat à l’époque romantique. Coleridge distingue les deux termes : pour lui, l’imagination tient du génie, tandis que la *fancy* fait naître des images d’un objet, apportant de la sorte de la matière à l’imagination, qui en déduit une œuvre d’art. Il est important aussi de souligner que Coleridge est persuadé qu’un excès de *fancy* conduit au délire (« *delirium* »³) si l’écrivain ne sait pas s’arrêter à temps et ne contrôle pas son esprit – et on remarque qu’Irving en effet passe brusquement de l’élégiaque au fantastique dans ses *Tales of the Alhambra*. Kant le premier a souligné que le problème principal de la *fancy* est dans la perte de contrôle qu’elle suppose pour l’écrivain (« But fancy is not under our control and “plays... with us” »⁴) – tandis que Platner voit lui dans la *fancy* une opération mécanique, mais pourtant utile, notamment pour les écrivains comiques (« Fancy tends, with its comparisons and comic incongruities – with its delight in difference thrown together in a heterogeneous way – to be the mainspring of wit and humour »⁵). L’influence de la *fancy* sur les objets et leur représentation serait donc moins profonde que celle de l’imagination,

¹ Washington Irving, « The Mysterious Chambers », *The Alhambra*, p. 100, je traduis : souriant à demi.

² Washington Irving, « The Alhambra by the Moonlight », *ibid.*, p. 104, je traduis : Voilà à quoi ressemblaient les nuits de lune que j’ai passées à flâner dans les cours, dans les salles et sur les balcons à l’aspect si suggestif, « nourrissant mon imagination de suppositions délicieuses », et prenant plaisir à ce mélange délicieux de rêverie et de sensations qui vous soustraient à l’existence dans un climat méridional, de telle sorte qu’il faisait presque jour au moment de me mettre au lit, bercé par les eaux de la fontaine de Lindaraxa.

³ James Engell et W. Jackson Bate (éds.), « Editors’ Introduction », *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge, Biographia Literaria or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, Bollingen Series LXXV, Princeton, Princeton University Press, 1983, p. ciii. « It is the element of “choice” that distinguishes fancy from the extreme it would otherwise become, “delirium”. » (note de l’éditeur). Je traduis : C’est l’élément « choix » qui distingue la fantaisie de cet état extrême en lequel elle se transformerait sinon : le délire.

⁴ *Ibid.*, p. cii. L’éditeur cite l’ouvrage *Anthropolgie in pragmatischer Hinsicht*. Je traduis : Mais nous ne pouvons contrôler la *fancy* ; elle joue... avec nous.

⁵ *Ibid.*, p. ciii. Je traduis : La *fancy* tend, avec ses comparaisons et ses incongruités comiques – avec le plaisir qu’elle montre à rapprocher des éléments hétérogènes – à être la pièce maîtresse du *wit* et de l’humour.

capable de métamorphoser les objets grâce à son pouvoir de vie (elle est « a vital (*lebhaft*), living power. »¹)

Toujours est-il que, si du point de vue générique il importe de souligner l'alternance entre *sketches* et *tales*, il faut aussi prendre en compte les influences complémentaires, et non concurrentes, des recherches historiques et des rêveries. Dans *The Sketch Book* et *The Tales of Alhambra*, la combinaison de regards cardinalement opposés, combinaison qui résulte d'un questionnement sur l'harmonie entre le savoir et la perception immédiate, est une formule – efficace, puisque les deux livres ont connu un franc succès – qui relève du *myth making*. Le récit de voyage est un terrain de dialogue entre le *logos* et le *muthos*, entre le rationnel, l'extérieur et le circonstanciel d'une part et le subjectif, l'intérieur et le communautaire d'autre part.

1.3.4. Deux authenticités contradictoires

Conformément à ce que veut l'éthique du romantisme, dans les *Tales*, ce qui est réel, c'est ce qui vient du peuple. La parole fiable est la parole *authentic*, car le peuple sait tout de la vie locale et du passé vivant de la région. La valeur désignée par l'adjectif *authentic* suppose que le producteur du récit est d'abord un bon récepteur. C'est pourquoi Irving écoute attentivement son guide, Mateo Ximenes, qui lui raconte les légendes locales, et qu'il qualifie d'« observant and authentic personnage ».² Et Mateo lui-même en connaît tant parce qu'étant enfant, il a pris l'habitude d'être l'auditeur attentif de son grand-père. Le voyageur, donc, doit être attentif à ce que lui disent les locaux, dont le savoir sur l'Alhambra est plus important que ce qu'on trouve dans les livres. Pour Irving, le fait de conter suppose ainsi un rapport particulier à la fois à l'identité et au temps, la narration étant une activité éternelle et intemporelle.

Mais que penser alors de la fiction produite par l'écrivain, qui est le résultat d'un travail de récolte et d'interprétation des faits ? Irving pratique une poétique contradictoire : il entre l'histoire (l'écriture des archives) sur le conte (qui ressemble à certains égards à une sorte d'anti-littérature qui prend pour source la communication orale), car les fictions populaires manquent de « scanty groundwork of fact ».³ Les traditions orales étant sujettes à des variations, il faut les encadrer par des « historic authorities »⁴, c'est-à-dire par des discours

¹ *Ibid.*, p. ci. Je traduis : c'est un pouvoir vital et vivant.

² Washington Irving, « Important Negotiations. The Author Succeeds to the Throne of Boabdil », *The Alhambra*, p. 65, je traduis : observateur et personnage authentique.

³ Washington Irving, « Local Traditions », *ibid.*, p. 164, je traduis : les fictions populaires se fondent sur de maigres données.

⁴ Washington Irving, « The House of the Weathercock », *ibid.*, p. 168, je traduis : autorités historiques.

fixes ayant un ou des auteurs connus. Ce travail d'hybridation est d'autant plus important que, d'une part, les histoires populaires, comme les fictions qu'Irving en déduit, naissent des souvenirs de l'Histoire ; et que, d'autre part, ce sont malgré tout les traditions orales qui sont d'après Irving les sources les plus fiables de la mémoire historique. C'est pourquoi il faut renforcer le discours mémoriel populaire dans ce qu'il a d'*authentic* par un vrai travail critique d'historien. (« I have examined all the authentic chronicles and letters written by Spanish authors, contemporary with Boabdil. »¹) En effet, l'histoire racontée par les chroniques des auteurs espagnols catholiques est mensongère. La remise en question des textes d'une part et la métamorphose de l'histoire orale en histoire écrite d'autre part sont des moyens pour l'auteur de faire accepter son opinion individuelle, qui risquerait sans ces précautions d'être mal jugée. Mais ce sont là également des stratégies pour échapper à l'écueil de l'indicible et pour « dépasser ensemble les deux séries des impossibles auxquelles se heurtait l'écriture référentielle du Voyage. »²

Boabdil Slandered, tel est le titre du *sketch* d'Irving qui illustre le passage de l'Histoire au mythe, à un mythe qui a noirci le nom du dernier roi maure de Grenade. En tant que croyance générale à un ou à des faits fictifs mais perçus comme réels, le mythe est communautaire. Les vaincus comme les vainqueurs créent des mythes, mais ceux des vainqueurs sont beaucoup plus crédibles aux yeux du voyageur étranger au conflit, et c'est contre cette illusion qu'Irving lutte. Il montre aussi comment l'Histoire prend des formes discursives et narratives variées lorsqu'elle se mythifie : les accusations mensongères à l'encontre de Boabdil « have passed into ballads, dramas, and romances, until they have taken too thorough possession of the public mind to be eradicated ». ³ Il note que les légendes et les traditions locales, vraisemblables ou fabuleuses, mauresques ou espagnoles, qui restent associées à l'Alhambra sont nombreuses. Et de fait, pour ne citer que les textes les plus influents, il y a eu d'abord les *Guerres civiles de Grenade* de Ginès Pérez de Hita (dont Irving indique qu'il le lisait sur les « banks of Hudson », et qu'il désigne comme celui qui a traduit les chroniques mauresques en espagnol), sur lesquelles Florian s'est fondé pour composer son *Gonzalve de Cordoue*, dont Chateaubriand à son tour s'est inspiré pour écrire ses *Abencérages*. Mais si ce dernier vit le mythe du côté des puissants, Irving, lui, pense au

¹ Washington Irving, « The Court of Lions », *ibid.*, p. 134, je traduis : J'ai examiné toutes les lettres et chroniques authentiques écrites par des auteurs espagnols contemporains de Boabdil.

² Christine Montalbetti, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, p. 210.

³ Washington Irving, « The Court of Lions », *The Alhambra*, p. 134, je traduis : [les accusations] ont passé dans les ballades, les drames et les romances, et elles ont pris à ce point possession de l'esprit public qu'il est impossible de les en éradiquer.

peuple. Il constate que ce mythe qui a occulté la vraie histoire s'est répandu très largement parmi les habitants de Grenade, qui y ajoutent foi.

Il est curieux de constater que le mythe de Boabdil n'est pas constitué d'une seule fiction, mais d'une « mass of fiction, mingled with a few disfigured truths, which give it an air of veracity. It bears internal evidence of its falsity ».¹ Cette perversion de l'histoire incite l'écrivain à réfléchir sur sa propre fiction. Accordant une immense importance aux figures historiques du passé, Irving considère que les noms des morts distingués qui appartiennent à l'histoire ne doivent pas être moins fameux que ceux des illustres vivants. Pour que le lieu soit mythifié, il faut que les traces du passé soient devenues des lieux de mémoire, et pour ce faire, il faut justement que les hommes du passé soient d'abord *littérisés*.

Car Irving ne se rend nullement coupable de plagiat en puisant dans les contes et les histoires populaires. Par la découverte ou la redécouverte des contes orientaux comme occidentaux, la littérature occidentale s'est transformée, le rôle de la source du récit change, et la question de l'universalité des thèmes ou des sujets est reconsidérée. Irving est loin d'être le seul à en parler : la question auctoriale est au cœur des interrogations des auteurs romantiques, ils sont partagés entre le désir de jouir de leurs droits d'auteurs et le sentiment qu'ils éprouvent de l'universalité des œuvres.² Irving rejoint pourtant plus directement Walter Scott qu'un Victor Hugo ou qu'un Charles Nodier dans ses réflexions sur l'interprétation de l'histoire et la réactualisation du mythe. Walter Scott, justement, s'interroge au sujet de l'universalité des savoirs populaires dans son article déjà cité, traduit sous le titre « Du Merveilleux dans le roman ». Ce phénomène pourrait, d'après lui, étayer la thèse selon laquelle il existe une source commune des contes, qui daterait du temps où les nations formaient une sorte de grande famille. Pour Walter Scott, la littérature traditionnelle et populaire est une source cruciale de documents pour l'histoire des nations : « Que devons-nous penser en voyant les nourrices du Jutland et de la Finlande racontant à leurs enfants les mêmes traditions que celles qu'on trouve en Espagne et en Italie ? »³ Si les contes perses, arabes et autres sont tous désignés comme orientaux, pourquoi n'y aurait-il pas une unité

¹ *Ibid.*, p. 135, je traduis : Le mythe de Boabdil est composé d'une masse de fictions auxquelles sont mêlées quelques vérités défigurées, qui lui donnent un air de véracité. Il contient des preuves internes de son caractère mensonger.

² La « Préface » de Charles Nodier pour *Trilby* en donne un parfait exemple : « Le sujet de notre nouvelle est tiré d'une préface ou d'une note des romans de sir Walter Scott, je ne sais pas lequel. Comme toutes les traditions populaires, celle-ci a fait le tour du monde et se trouve partout. C'est le *Diable amoureux* de toutes les mythologies. » Charles Nodier, *Smarra, Trilby et autres contes*, édition de Jean-Luc Steinmetz, Paris, Garnier, Flammarion, 1980, p. 143.

³ Walter Scott, « Du Merveilleux dans le roman », in *La Revue de Paris*, p. 30-31.

occidentale, pourquoi faudrait-il diviser les contes occidentaux par nations ? On voit ici que le geste orientaliste produit, par symétrie, un geste *occidentaliste*.

Le problème de l'harmonie entre la tradition orale et l'histoire écrite, ainsi que celui du plagiat et de l'originalité, renvoient chez Irving à l'opposition entre œuvre collective et œuvre individuelle. L'*Alhambra* est ainsi, comme le palais dont il reprend le nom, l'archétype d'une construction commune. La trame narrative des contes du recueil est structurée par l'introduction de deux agents-conteurs ou narrateurs, l'auteur lui-même et son guide Mateo Ximenes, à travers la voix duquel Irving fait entendre les histoires aux lecteurs. L'entreprise d'Irving est « une tentative de reproduction », de conversion de l'oral à l'écrit et de « traduction de la parole ». Le conte devient ainsi « un miroir de l'écriture et de la lecture ».¹ L'auteur met en abyme la posture auctoriale en reproduisant par écrit la communication orale et gestuelle des Andaloux :

The old man was on his way to his native place, Archidona, which was in full view on its steep and rugged mountain. He pointed to the ruins of its castle. « That castle, » he said, « was inhabited by a Moorish king at the time of the wars of Granada. [...] »²

Mais le passage de l'oral à l'écrit est problématique (ne serait-ce que parce que cela fige le récit). C'est pourquoi Irving ne se contente pas du rôle de transcripteur, et laisse parler sa *fancy*. Il prend pour fondement la tradition orale, mais il propose ensuite une interprétation des légendes, qu'il détourne et sublime dans un geste romantique et sur un ton tantôt élégiaque (laissant libre cours à la nostalgie), tantôt picaresque (privilegiant le motif de l'errance). Le romantisme transforme donc la signature collective (absente) en signature individuelle, puisque l'œuvre commune appartient à l'auteur qui l'a transformée en récit à la fois merveilleux, fantastique, historique, mythique, viatique et autobiographique.

Nous avons par ailleurs indiqué plus haut l'analogie génétique entre l'Alhambra-palais et l'*Alhambra*-recueil. Il semble possible de voir dans la mobilité de l'instance narrative un symptôme des angoisses politiques d'Irving, qui s'interroge sur l'avenir de l'Amérique et veut lui éviter de reproduire les errements de l'Europe. Le déplacement (narratorial) est en effet « consubstantiel aux différents processus de reterritorialisation. »³

¹ Voir Sophie Rabau, « Le Conteur, son auditeur et le texte. À propos de *Ceci n'est pas un conte* de Diderot », in Jean Bessière (éd.), *Littérature et théorie. Intentionnalité, décontextualisation, communication*, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion-Varia », 1998, (p. 141-153), p. 144.

² Washington Irving, « The Journey », *The Alhambra*, p. 35, je traduis : Le vieil homme cheminait vers son village natal, Archidona, qui s'offrait aux regards au sommet d'une montagne abrupte et hérissée. Il désigna du doigt les ruines de ce château. « Ce château », dit-il, « était jadis habité par un roi maure, du temps des guerres de Grenade. »

³ Arnaud Huftier et Scott Sprenger, « “The Feeling of a Nation” : Washington Irving et les sens du déplacement », in *Otrante. Arts et littérature fantastique*, printemps 2014, n° 35 : « Washington Irving au temps des nations », Paris, Éditions Kimé, 2014, (p. 7-59), p. 15 et p. 17.

L'analogie fonctionne ainsi dans les deux sens : l'agencement narratorial est révélateur des inquiétudes politiques de l'auteur, et réciproquement le thème de la passation (parfois violente) de pouvoir fait signe vers la *translatio imperii* narrative. L'originalité des monuments andalous, rappelle souvent Irving, vient de ceci qu'ils changent plusieurs fois de mains : toute prise de possession semble éphémère, et cela reflète bien sûr la structure des *Tales*, où la fin n'est jamais une vraie clôture – mais aussi, si l'on passe du plan textuel au plan métatextuel, le fonctionnement du récit de voyage en Andalousie comme sous-genre : le premier voyageur introduit ou provoque le récit d'un second, d'un troisième et ainsi de suite. Par le biais de l'intertexte, le dernier voyageur puise dans l'expérience des précédents, élaborant son récit sur les impressions de ses prédécesseurs aussi bien que sur les siennes propres. Certaines expressions passent d'un voyageur à l'autre – avant d'être finalement contestées, il est vrai, et d'être désignées comme de purs clichés verbaux. L'Abbé de Vayrac raconte par exemple comment le Darro, qui coule au cœur de Grenade, se jette dans le Genil, qui « baigne ses murailles, & roule avec son sable des paillettes d'or & d'argent, qui lui ont fait donner le nom de *Rio de Or*, c'est-à-dire, Rivière d'Or. »¹ Swinburne, de son côté, évoque « la fusion de l'or, qui roule dans les flots du Dauro [*sic*] et de l'argent qui oscille dans le Genil ». ² Quant à Chateaubriand, il célèbre Grenade et ses deux rivières « le Xénil et le Douro, dont l'une roule des paillettes d'or, et l'autre des sables d'argent ». ³ Mais Andersen, lui, ne joue pas le jeu du cliché, et parle de « l'air insignifiant » de « ces deux fleuves qui, au monde de l'histoire et de la poésie, portent de grands noms ». ⁴

L'imaginaire construit par les textes fondateurs de l'hispanisme littéraire franchit ainsi les frontières. Il est particulièrement prégnant en Russie : l'encyclopédie russe, par exemple, renvoie les futurs voyageurs à l'ouvrage de Swinburne. Quant aux œuvres canoniques du romantisme telles que les *Brigands* de Schiller et *The Monk* de Lewis, elles inspirent (entre autres) Nikolai Karamzine, qui compose une élégie mi-gothique, mi-exotique intitulée *Sierra Morena* (1793). Plus tard, Vassilii Botkine s'inspirera des œuvres de Chateaubriand, d'Irving et de Gautier dans ses *Lettres sur l'Espagne*, qui serviront de véritable guide mythologique et

¹ Abbé de Vayrac, *État présent de l'Espagne, où l'on voit une géographie historique du pays, l'établissement de la monarchie, ses révolutions, sa décadence, son rétablissement & ses Accroissements*. [...], tome I, à Amsterdam, Chez Steenhouwer & Uytwerf, 1719, p. 173.

² Henry Swinburne, *Voyage de Henri Swinburne en Espagne, en 1775 et 1776*, Paris, Didot l'aîné, 1787, p. 141.

³ François-René de Chateaubriand, *Les Aventures du dernier Abencérage*, in *Œuvres romanesques et voyages*, tome II, p. 1365.

⁴ Hans Christian Andersen, *En Espagne*, p. 1188.

littéraire de l'Andalousie en Russie. Ainsi se construit « la fiction de l'écriture comme parcours jusque dans ses opérations intertextuelles ».¹

Mais, pour en revenir à Irving, l'analogie entre le palais et le texte peut fonctionner dans un autre sens encore. L'agencement du recueil d'Irving, fondé sur l'alternance du *sketch* et du *tale*, reflète une dynamique qui consiste à attacher le lieu à son mythe, dynamique particulière à l'Andalousie, où les édifices historiques sont inséparables des événements dont ils ont été témoins, où les monuments renvoient toujours à leur propre genèse.

De ce qui précède, nous pouvons tirer (provisoirement) les conclusions suivantes :

Du point de vue de la théorie et de l'histoire de l'écriture viatique, il apparaît que le récit de voyage est en état de renouvellement perpétuel, c'est un « genre “métoyen” et nomade par excellence »², « métoyen » dans la mesure où il oscille entre histoire et fiction, « nomade » dans la mesure où il réinvente sans cesse ses propres lois. C'est par le « jeu d'annonces, de signaux manifestes ou latents – de références implicites, de caractéristiques déjà familières »³ que le récit de voyage s'affirme, renouvelant sans cesse les textes anciens et transgressant les frontières formelles et génériques. Si le discours de la littérature de voyage est à l'origine didactique (malgré une ambiguïté constitutive), c'est avec le romantisme qu'il s'oriente d'avantage vers le merveilleux et le romanesque. La métamorphose de sa fonction s'effectue par le dépassement des règles et des rôles narratifs. Reflet d'une société en mutation et d'une culture en fermentation, le récit de voyage est créateur d'une réalité imaginaire, qui « s'organise en une autobiographie où la ville réelle se mêle à la vie imaginée. »⁴ Le récit de voyage en Andalousie se construit sur un terrain imaginaire typiquement romantique : le goût des ruines et la passion à la fois politique et poétique pour l'Orient attirent l'attention des voyageurs, ou des candidats-voyageurs, sur les vestiges hispano-mauresques. Le voyage andalou est ainsi au cœur de complexes renégociations politiques et culturelles, et les voyageurs prennent parti dans la lutte entre uniformisation et protection des particularités locales. On remarque d'ailleurs une sorte de contraste entre partis-pris politiques et choix esthétiques et épistémologiques : même fragmentaires, les récits de voyage en Andalousie ont l'ambition de donner une vision d'ensemble, une vision

¹ Christine Montalbetti, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, p. 120.

² Sylvie Requémora-Gros, « La Circulation des genres dans l'écriture viatique : la “littérature” des voyages ou le nomadisme générique, le cas de Marc Lescarbot », in *Œuvres & Critiques*, XXXVI, 1, 2011, (p. 67-74), p. 67.

³ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception* [Constance, 1972], avec une préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, nrf, 1978, p. 50.

⁴ Pierre Brunel, « Préface », *Métamorphoses du récit de voyage*, actes du colloque de la Sorbonne et du Sénat (2 mars 1985), recueillis par François Moureau, Paris, Honoré Champion, 1986, p. 10.

panoramique de la vie locale. Qui plus est, malgré un souci d'authenticité évident, le regard orientaliste reste très prégnant, et déforme les images de la région. Ce qui est le plus authentique, c'est donc ce qui contribue à construire le monde de l'auteur et de son œuvre.

En ce qui concerne, plus précisément, les pratiques génériques, on remarque chez Irving (nous verrons plus loin si cela se vérifie chez d'autres) que le récit de voyage se trouve au croisement des genres et des discours. Le *sketch* et le conte, l'histoire et la tradition orale, le récit référentiel et la fiction se mêlent, ou du moins s'allient. Robert Escarpit affirme d'ailleurs non seulement que la hiérarchie entre le populaire et le savant est réversible, mais aussi que tous les genres sont de ce point de vue ambivalents : se fondant sur l'ouvrage de Charles Nisard intitulé *Histoire des livres populaires ou de la littérature de colportage* (1854), il montre que la littérature populaire est fréquemment d'origine savante et inversement. Le cas des romans picaresques et « exotiques » (*Le Diable boîteux*, *Gil Blas*, *Robinson Crusoë*, *Les Voyages de Gulliver*, *Paul et Virginie* et les *Nouvelles* de Florian, entre autres)¹, ces deux genres où l'ailleurs joue un si grand rôle, est particulièrement problématique. Mais il est, selon nous, un cas plus complexe encore : celui du récit de voyage en Andalousie, où l'ailleurs est tout ou presque (du moins du point de vue géographique), et où les voies textuelles sont aussi sinueuses que les routes que le voyageur parcourt et que les arabesques qu'il contemple sur les murs de l'Alhambra.

¹ Robert Escarpit, « Y a-t-il des degrés dans la littérature ? », in *Littérature savante et littérature populaire. Bandes, conteurs, écrivains*, actes du 6^{ème} congrès national de la SFDLC, Rennes, 23-25 mai 1963, Paris, Didier, 1965, p. 1-10.

CHAPITRE II :
SOUVENIRS ET IMPRESSIONS

2.1. La réalité du voyage

Cette approche esthétique, autour notamment des trajets de Washington Irving, nous a permis de voir comment se met en place la tradition du voyage en Andalousie, et à quoi elle est associée. Nous voudrions à présent observer les continuités et les différences qui apparaissent entre les voyages successifs de Théophile Gautier, Alexandre Dumas, Hans Christian Andersen et Edmondo De Amicis. Sans pour autant lire ces voyages comme de simples parcours individuels, nous voudrions éviter d'aborder la construction culturelle et mythique de l'Andalousie comme un processus strictement collectif. Nous allons donc nous attacher dans ce chapitre à contextualiser les trajets de nos voyageurs, à les mettre en perspective dans le contexte littéraire et éditorial de l'époque. Nous nous intéresserons également aux impressions individuelles des voyageurs, telles qu'elles nous parviennent notamment dans leurs témoignages diaristiques et épistolaires.

Nous tenterons aussi de comprendre quelle est la spécificité de l'écriture des récits de voyage qui ont d'abord paru dans la presse sous forme d'articles ou de feuilletons avant d'être publiés en volume entier. Il nous semble que c'est sur la forme que le contexte éditorial influe d'abord.

À partir des années 1830, la presse française engage de grands écrivains à son service (mais aussi des artistes, tel Gustave Doré, qui accompagne Charles Davillier en Espagne, et répond ainsi à la commande de la Librairie Hachette : ses croquis de voyage alimentent la revue *Le Tour du Monde* pendant dix ans). Comment la collaboration avec un « journal à deux sous » comme *La Presse* peut-elle transformer la vie et l'écriture d'un auteur ? Comment le voyageur romantique se préserve-t-il du monde de la presse et que disent son journal et sa correspondance de ses impressions de l'étranger ? Que transparaît-il dans l'écriture du voyage du bouleversement aussi bien personnel que culturel que constitue l'allégeance prêtée à la presse ? Comment les écrivains mettent-ils en scène ce changement de statut, et surtout, quels effets a-t-il sur leurs choix poétiques ou stylistiques ? Quels sont les modalités narratives et les moyens d'expression employés pour décrire le voyage dans la presse ? Comment l'écriture sérielle, qui fonctionne sur les principes de la répétition et du stéréotype, et l'écriture descriptive et visuelle se conjuguent-elles ? Et par ailleurs, quels sont les effets d'une telle collaboration sur la presse ? Le genre viatique confère-t-il une valeur esthétique au feuilleton ? Telles sont les questions qui nous occuperont.

Il semble évident que les écrivains ne sont pas très à l'aise dans leurs nouveaux habits de voyageurs-journalistes. L'ironie et l'humour entrent alors en jeu dans le récit de voyage :

ils sont pour les écrivains un moyen de tourner la presse en dérision, mais aussi d'exprimer sinon de conjurer le *mal (littéraire) de la modernité* – l'universalisation de la littérature et du voyage. Le feuilleton est « à la fois principe d'émancipation, de critique sociale et “opium du peuple” »¹, écrit Marc Angenot. Gautier, en particulier, se trouve, comme l'a montré Paul Bénichou, engagé dans une situation de désenchantement littéraire, situation qui émane de ce qu'on peut appeler le second mal du siècle, qui lui-même est consécutif à la déception sociale et politique de 1830 et à la rupture entre le Réel et l'Idéal qui s'ensuit.² Toujours est-il que, si la réalité de la condition journalistique est pénible, et si l'idéal semble inaccessible, voire inexistant, l'humour et l'ironie sont là pour aider l'écrivain (du moins Gautier) à animer sa besogne de journaliste, et à rendre compte de ce qu'il a le plus de mal à affronter dans le monde extérieur aussi bien que dans son monde intérieur. L'autocritique n'est jamais loin non plus, puisque l'écrivain se rend compte que le fait de produire des pages pour survivre étiole le génie poétique. Cela n'empêche d'ailleurs pas le feuilleton d'être un laboratoire de l'écriture et même de la littérature, puisque de nombreux écrivains de l'époque sont d'abord feuilletonistes, même si, si l'on se fie aux paroles de Madame de Girardin : « Les *Feuilletonistes* sont presque tous des poètes découragés ».³ Ce qui semble certain en tout cas, c'est que l'agencement culturel de l'époque est décourageant pour l'écrivain assoiffé d'Idéal ou de liberté poétique, mais qu'il est malgré tout fertile, puisqu'il produit *beaucoup* de littérature.

Si l'on aborde par ailleurs la question en adoptant le point de vue de la presse, on constate d'abord que le récit de voyage occupe dans la presse de l'époque une place importante : le voyage d'écrivain est un « divertissement » attendu par le lecteur qui compte sur l'effet de *hic et nunc* pour se sentir dépaysé. Les descriptions parfois excessives et les aventures authentiques font rêver justement parce qu'elles intensifient le sentiment de présence.

Notons également que l'art reproductible et les médiums graphiques et optiques, tels que la lithographie, mais aussi le panorama et la photographie, imposent un regard objectif (et plus réaliste) dans et sur la représentation du monde que donne l'écriture journalistique. L'authenticité lithographique et la fidélité photographique obligent l'écrivain-voyageur-

¹ Marc Angenot, *Le Roman populaire. Recherches en paralittérature*, Montréal, Les Presses Universitaires du Québec, coll. « Genres et discours », 1975, p. 23.

² Paul Bénichou, *L'École du désenchantement. Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1992, p. 497-540.

³ « Feuilletoniste », in *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle*, p. 311.

journaliste à développer et à détailler ses descriptions, afin que le lecteur ait sous les yeux, ou presque, ce que lui-même a vu.

Reste que le voyageur, même feuilletoniste, qui décide de partir se promet bien souvent de prendre ses distances avec ses obligations et ses responsabilités quotidiennes. S'il part, c'est pour retrouver les « racines » extra-européennes de l'Europe, ou pour trouver des sujets, ou pour retrouver l'inspiration, ou encore pour faire l'expérience de lui-même loin de chez lui.

La familiarité et l'excès de détails intimes, matériels ou psychologiques sont-ils propres au genre, ou bien s'agit-il d'un piège tendu pour attirer le lecteur ? Les pseudo-lettres de Dumas qui, sous le titre *De Paris à Cadix*, remplissent les pages de *La Presse* en 1847 marquent l'émergence de l'expérience subjective comme aventure (au sens le plus fort et le plus littéraire du terme) personnelle dans le genre viatique. Dumas réunit ainsi le récit intime et le récit d'aventures. Ses confidences, toutefois, sont-elles sincères ? Part-il vraiment pour les raisons qu'il indique ? Il est permis d'en douter : les récits de voyage sont écrits pour le public (et donc pour l'éditeur) – Dumas ne s'en cache pas –, et il convient donc de faire confiance plutôt au paratexte caché aux yeux du lecteur ordinaire. L'écrivain romantique voyage donc (au moins en partie) pour écrire, et il écrit pour satisfaire son éditeur autant que pour répondre à un besoin littéraire. Edmondo De Amicis en témoigne : se comportant à la fois en journaliste et en écrivain, il fait de son mieux pour obéir aux lois du genre, et pour « finir chaque jour sur un moment pathétique qui fera acheter le numéro suivant ».¹

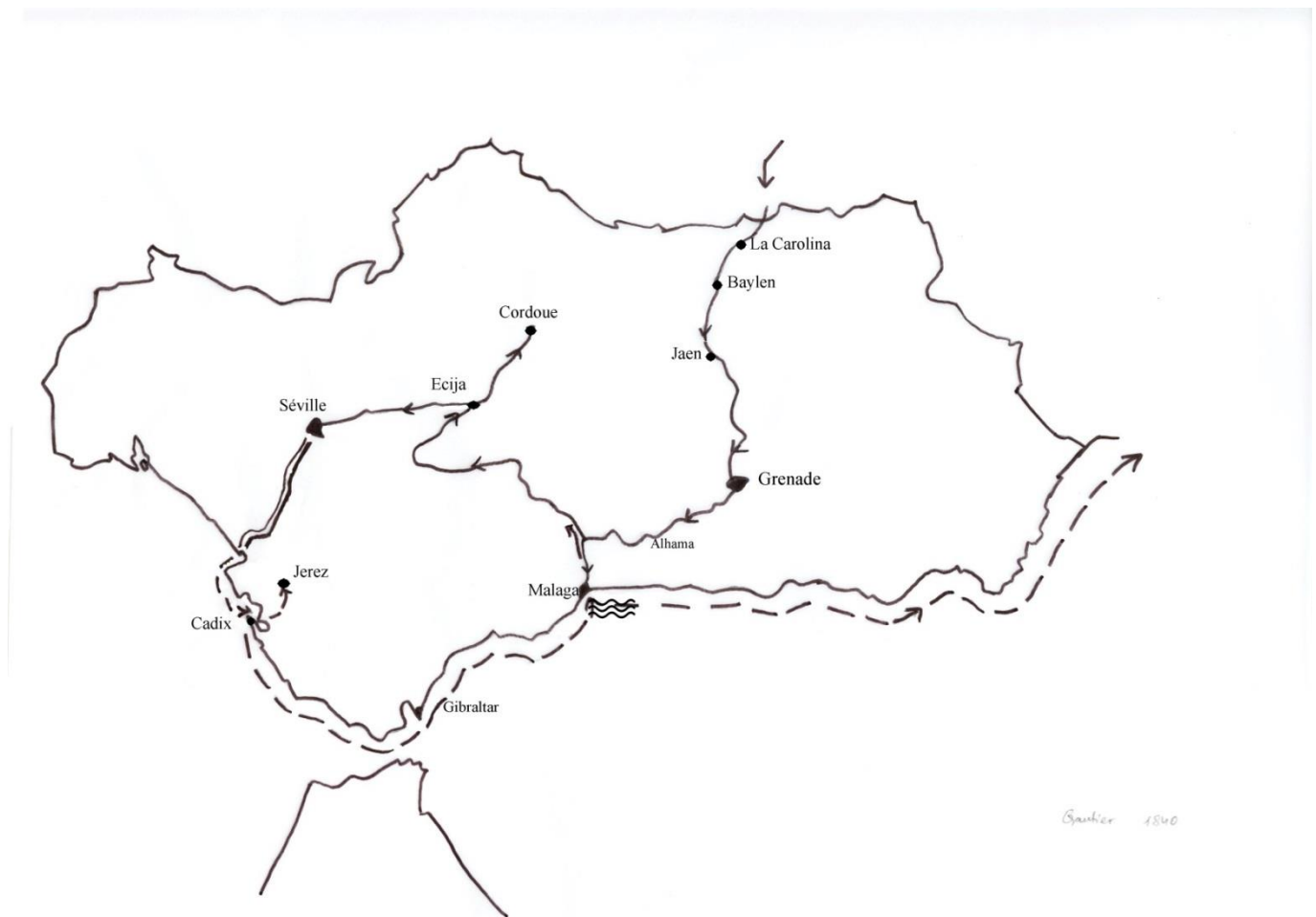
2.1.1. Inquiétudes et calculs du journaliste en voyage

Toutefois, la presse ne facilite pas toujours la tâche de l'écrivain : elle lui impose une écriture *in situ* qui se veut immédiate et réclame une première réception aussi peu différée que possible. Mais tout n'est pas si facile en voyage, et encore moins en Andalousie : il arrive donc que les lettres soient retardées, et que le feuilleton du voyage soit publié avec du retard – quand ce n'est pas l'éditeur lui-même qui change d'idée, et qui fait preuve de mauvaise volonté.

Gautier, notamment, subira certains de ces aléas. Il quitte Paris le 5 mai 1840 pour un voyage de quelque cinq mois en Espagne (il rentre le 3 octobre 1840), dont il passera la moitié environ en Andalousie (il reste notamment un mois et demi à Grenade). Les premiers

¹ Marc Angenot, *Le Roman populaire. Recherches en paralittérature*, p. 24.

feuilletons de Gautier, en bas de page, paraissent dès le 27 mai sous le titre « Sur les chemins – Lettres d’un feuilletoniste »¹ dans *La Presse*. Le trajet de Gautier est semblable à celui de Taylor, il entre en Espagne par Bayonne, visite la capitale royale, et ensuite descend vers l’Andalousie où il séjourne à Grenade, à Malaga, à Cordoue, à Séville, à Cadix et à Jerez.² C’est, pour les voyageurs venus de France, un parcours au fond presque traditionnel, qui permet de faire le tour de l’Espagne. Le Sud du pays est la région qui retient le plus vivement (et le plus longuement) l’attention du voyageur. Train, diligence, voiture, galères, bateau, il multiplie les moyens de transport. Ces changements de rythme mais aussi de milieu (puisque Gautier passe de la terre à la mer et inversement) structurent le récit et l’enchaînement des impressions.



¹ Plus précisément, les feuilletons paraissent dans *La Presse* le 27 mai, le 25 juin, en août (le 7, le 17, le 20, le 21, le 25, le 26 et le 27) et le 3 septembre (ce dernier feuilleton comprenant la description de l’Escorial et le récit de son retour à Madrid pour aller à Tolède). Le feuilleton occupe généralement les deux ou trois premières pages de la revue, la dernière étant souvent consacrée à la publicité.

² L’Andalousie désigne ce qu’elle est au sens moderne du terme. Elle n’est pas distinguée du Royaume de Grenade, alors que c’est encore le cas chez Alexandre de Laborde.

Par rapport à celui d'Irving, l'itinéraire de Gautier est plus complet. Gautier traverse les grandes villes d'Espagne, sans pour autant suivre les sentiers battus. Même si le mythe et l'histoire restent importants dans son texte, il s'abandonne aussi à l'aventure et au hasard. C'est qu'il ne poursuit pas un but unique : il doit récolter suffisamment de matière à la fois pour son travail de feuilletoniste et pour son œuvre poétique. Plus souvent il s'arrête, plus il peut rallonger son feuilleton. Certains segments de son trajet sont aujourd'hui difficiles à repérer et à situer cartographiquement, puisque Gautier choisit de préférence les voies difficiles et les petites routes de campagne, inconnues et donc propices à la fiction. Ces déviations lui permettent de voir des villages authentiques et de séjourner dans des auberges où il se dédommage du manque de pittoresque de certaines villes, et qui lui semblent être des citadelles résistant à l'universalisation. Le monde rural, riche en poésie, en authenticité et en bizarrerie, lui permet de se distinguer du touriste ordinaire et détesté, de jeter son « anathème contre le bourgeois »¹, de retrouver sa poétique vie de bohème. Pour autant, la question du vagabondage et du nomadisme n'ont pas autant d'importance pour lui que pour Irving ; son propos n'est ni vraiment national ou politique, ni vraiment historique, mais plutôt esthétique : il part à la recherche d'un art et d'une architecture non occidentaux, et tente de développer dans son feuilleton un imaginaire esthétique de l'ailleurs – même s'il doit composer avec les exigences de l'éditeur et du public, qui lui imposent de fastidieuses descriptions factuelles.

Il ne faut pas confondre en effet Gautier avec celui dont on entend la voix dans le feuilleton. La correspondance de Gautier, à la différence du récit de voyage, n'a à répondre à aucun impératif éditorial, et c'est donc en la lisant qu'on peut découvrir le voyage dans toute sa vérité. Gautier, quoiqu'il soit jeune encore, n'est pas parti pour un voyage de divertissement ou d'éducation, il n'est parti ni pour un *Tour*, ni pour parfaire sa *Bildung*. Au contraire, sa vie est difficile – et c'est ce qui rend son romantisme particulier. Dans une lettre adressée à sa mère et sa sœur, il avoue souffrir de ne pas avoir de nouvelles de sa famille, et il raconte comment il s'arrête dans chaque ville et court à la poste pour vérifier si des lettres l'attendent. Le voyage lointain rend très difficile à l'époque la communication entre le voyageur et ses proches, et l'absence de journaux français en Andalousie donne à Gautier l'impression d'être coupé du monde. Cette expérience lui offre l'occasion de repenser (sur le mode du renversement humoristique) sa relation à ce qui lui est familier :

[moi], qui suis forcé d'avaloir un nombre infini de cathédrales, de prendre des notes, d'apprendre l'Espagnol et qui compose un volume de vers où il y en a de chouettes je trouve bien le temps de vous écrire à travers ma sueur, et vous rien. Vous paraissiez cependant m'aimer – est-ce déjà fini ? – Peut-être avez-vous oublié de mettre vos lettres à la poste ; ou

¹ Paul Bénichou, *L'École du désenchantement. Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, p. 498.

bien de les affranchir jusqu'à la frontière. Je ne sais qu'imaginer, il n'y a pas de journaux français en Andalousie et j'ignore aussi complètement ce qui se passe que si j'étais en Chine ; je vous avais pourtant bien élevés et à force de soins j'avais fait de vous des parents présentables.¹

L'humour trahit ici un mélange d'excitation et d'angoisse devant les tâches à accomplir pour gagner sa vie. Gautier se trouve confronté aux demandes des lecteurs et aux impératifs du genre, qui le contraignent à un travail harassant.

Son séjour est rendu difficile également par le fait qu'il a du mal à communiquer avec son éditeur. Le 1^{er} juillet 1840, il arrive à Grenade, où il reste environ quarante jours en raison de la paralysie des transports – et donc du courrier et des voyageurs –, bloqués par les bandes carlistes. À Grenade, il n'y a pas de journaux français et Gautier ignore si Émile de Girardin publie son feuilleton. Il écrit beaucoup sur place, ses feuilletons sont prêts, mais le 11 juillet, il ne peut plus attendre et envoie une lettre à Girardin, l'interrogeant sur les six lettres (contenant ses articles-feuilletons) qu'il a déjà expédiées et pour lesquelles il n'a pas eu de réponse (« Ont-elles paru ? En êtes-vous content, je l'ignore »²). Quelques jours après, Gautier écrit à sa mère que la révolte des carlistes s'est calmée et que « la littérature peut maintenant circuler. »³ *La Presse* n'a pour l'instant publié que deux feuilletons, et Gautier s'inquiète du manque d'argent, vilipendant « la mauvaise foi de ce brigand de Girardin qui n'a pas payé et fait paraître mes articles à mesure qu'ils arrivaient comme il en était convenu ». Courir sans cesse pour trouver des choses à écrire et à décrire n'est pas un plaisir, et Gautier veut être rémunéré à temps pour pouvoir se consacrer à l'écriture non journalistique et à la poésie. Les soucis spirituels et matériels font assez bon ménage chez lui :

J'ai envoyé huit articles qui suffisaient à payer mes billets et pouvaient faire face à tout ; heureusement voilà la dernière échéance passée ; dans un mois ou six semaines au plus je serai à Paris [...] je rapporterai deux volumes presque faits l'un de prose l'autre de vers ; et avec deux ou trois mois de lecture à Paris je saurai parfaitement l'espagnol [...] ce sera pour moi une source abondante et facile d'articles attendu que personne ne sait l'espagnol à Paris : du moins dans la littérature.⁴

Le voyage en Espagne et plus particulièrement le séjour à Grenade offrent à Gautier de la matière pour préparer ses succès immédiats comme futurs. Tout en élaborant ses volumes à venir, il écrit et envoie ses feuilletons et articles au fur et à mesure que son voyage avance, à chaque fois avec un retard d'une ou deux villes par rapport à l'*in situ*. Il commence par

¹ Théophile Gautier, « Lettre adressée à sa mère, signée "Votre fils et frère", datée 4 juillet 1840 », [l'orthographe et la ponctuation sont respectées], *Correspondance générale de Théophile Gautier, 1818-1842*, tome I, éditée par Claudine Lacoste-Veysseyre, sous la direction de Pierre Laubriet, Genève, Droz, 1985, p. 199-200.

² Lettre adressée à Émile de Girardin, le 11 juillet 1840, *ibid.*, p. 202.

³ Lettre adressée à Adèle Gautier, le 17 (?) juillet 1840, *ibid.*, p. 203-204.

⁴ Lettre adressée à Adèle Gautier, le 1^{er} (?) août 1840, *ibid.*, p. 236-237.

prendre des notes dans son carnet (et par dessiner des esquisses, telle celle ci-dessous, qui montre la Mosquée de Cordoue), puis les développe dès qu'il en a le temps, travaillant assez vite, selon le rythme du feuilleton.



Théophile Gautier, « Mosquée de Cordoue », dans l'édition critique du *Voyage pittoresque en Algérie* [1845], édition de Madeleine Cottin, Genève, Droz, 1973, p. 100.

La tentation picturale et la vocation théâtrale de Gautier se trahissent dans cette esquisse rapide. Mais ce qui est surtout curieux, c'est la partie que Gautier choisit de représenter : « la chapelle arabe » révèle son goût pour le mélange et montre que c'est l'hybride qui l'attire, d'autant plus que l'architecture métissée témoigne de l'histoire mouvementée de la région.

Ces thèmes seront développés dans le texte offert aux lecteurs, malgré le décalage entre la réalisation des esquisses et la présentation du récit au public français. Ce n'est qu'après le retour de Gautier à Paris, et même près d'un an plus tard, que le récit de la route « De Tolède à Grenade » paraît dans la *Revue de Paris*.¹ Les impressions de Gautier paraissent en pleine page et sont longues d'une vingtaine de pages. Le texte prend une allure qui se rapproche déjà plus d'une publication littéraire. Puis sont publiés neuf mois plus tard dans la *Revue des Deux Mondes* les articles concernant la visite de l'Andalousie : « Grenade », « Malaga. Le cirque et le théâtre », « Andalousie, Cordoue, Séville » et « El Barco de Vapor » paraissent avec un décalage de un à trois mois d'un article à l'autre.² La *Revue des Deux Mondes*, dont l'exigence littéraire est grande et le discours socio-politique

¹ « De Tolède à Grenade », *Revue de Paris*, Paris, le 17 octobre 1841, tome 34, p. 153-173.

² « Grenade », *Revue des Deux Mondes*, Paris, le 15 juillet 1842, 4^e série, tome 31, p. 251-293 ; « Malaga. Le cirque et le théâtre », *ibid.*, tome 31, le 15 août 1842, p. 596-623 ; « Andalousie, Cordoue, Séville », *ibid.*, 1^{er} novembre 1842, p. 353-389 ; « El Barco de Vapor » [Cadix et Gibraltar], *ibid.*, tome 1, le 1^{er} janvier 1843, p. 43-71.

écouté, fonctionne alors comme « une puissante matrice de la production symbolique » qui cultive l'offre plus que la demande : elle est une « institution qui produit des biens symboliques en même temps qu'elle dessine la configuration sociale de son public. »¹ Les textes de Gautier, donc, sont publiés sous des formes et dans des formats différents, ce qui influe sur la réception : un texte publié en pleine page et qu'on peut lire d'un seul trait (et non pas selon le rythme saccadé et suspensif du feuilleton), mais auquel on peut aussi revenir, connaîtra une réception plus littéraire.

Puis, lorsque le *Voyage en Espagne* est publié en volume en 1843, sous le titre provisoire de *Tra los montes*, la lecture devient formellement littéraire. C'est du point de vue de la littérature qu'on juge le livre : on met en doute son caractère littéraire parce qu'il est tiré d'un feuilleton – alors même que c'est ce qu'il doit à l'écriture journalistique (c'est-à-dire au feuilleton dramatique et à la critique d'art) qui le rend justement original.

2.1.2. Voyageur-daguerréotypiste

Ce qui caractérise par ailleurs Gautier, c'est son goût et son sens de l'image visuelle. Plus généralement, l'écriture du voyage réagit aux discours plastiques. Cela tient notamment au fait que « la plume fait l'épreuve de la différence que son objet entretient avec les instruments qu'elle convoque ou avec les codes qui la sous-tendent ».² L'écriture viatique tente d'emprunter les codes du *graphé* et de la *pictura*, car elle se confronte « sans cesse à l'hétéronomie du réel, et se découvre incompétente à le saisir. »³ Si l'écrivain-voyageur se borne à transmettre des informations, s'il ne dépasse pas la dimension documentaire, son texte, toutefois, sera vite caduc.

L'écrivain-voyageur entretient avec l'image visuelle des relations complexes. Il craint qu'aucun texte ne puisse rivaliser avec une photographie – ni même d'ailleurs avec une lithographie de bonne facture. Mais l'image est aussi pour lui un point de comparaison : elle lui a permis de se faire des lieux qu'il traverse une image pré-viatique, et il compare ce qu'il attendait à ce qui l'attendait réellement. De la sorte, il n'y a plus une image mais des images : graphiques, verbales, culturelles et mentales. Regarder des lithographies représentant les lieux

¹ Thomas Loué, « Les Passeurs culturels au risque des revues (France, XIXe et XXe s.) », in Diana Cooper-Richet, Jean-Yves Mollier et al. (dirs.), *Passeurs culturels dans le monde des médias et de l'édition en Europe (XIXe et XXe siècles)*, Villeurbanne, Presses de l'Enssib, coll. « Référence », 2005, p. 205.

² Christine Montalbetti, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, p. 4.

³ *Ibid.*, p. 5.

qu'on allait visiter avant de se lancer dans l'aventure était un procédé commun à l'époque : l'image avait un statut presque *iconique*.

Mais en même temps, le rendu des détails n'est que rarement à la hauteur de ce que les voyageurs (en particulier s'ils sont écrivains) exigent. Si les médiums référentiels ne parviennent pas à rendre le détail des édifices, que dire des textes ? Quant aux gravures anglaises, que Gautier a étudiées avant de partir, et qu'il a réétudiées après son retour, elles sont trompeuses et disproportionnées, car elles ne donnent des édifices andalous « qu'une idée fort incomplète et très-fausse : [elles] manquent presque [toutes] de proportions, et, par la surcharge que nécessite le rendu des détails infinis de l'architecture arabe, font concevoir un monument d'une bien plus grande importance. »¹ Toutefois, dans l'ouvrage intitulé *Les Beaux-Arts en Europe*, Gautier fait l'éloge de John F. Lewis (l'illustrateur du *Castile and Andalusia* de Tenison), dont la vocation orientaliste s'est révélée en Andalousie. Parlant de ce maître de l'esquisse entre-temps devenu un peintre célèbre, Gautier dit trouver dans ses œuvres les lieux tels qu'il les a vus lui-même. Il apprécie que Lewis ait réussi à en transposer l'ambiance : « Nous connaissons de lui un album de dessins lithographiés contenant des vues prises à l'Alhambra, à l'Antequerula, à l'Albaycin, au Généralife et autres sites caractéristiquement mauresques de Grenade, d'un crayon aussi fidèle que pittoresque et hardi. »²

Toujours est-il que l'écrivain qui se montre soucieux des détails perçoit les défauts des images qui hypertrophient les fragments, et qui trompent ainsi sur l'ampleur des édifices. Gautier réfléchit sur la question de l'illusion, et sur les limites mimétiques de l'art. L'excès de fidélité de la lithographie et de la photographie, qui collent fidèlement aux lignes du paysage, est aussi une forme de trahison. La photographie est avant tout un art de la dénotation : et précisément la fidélité trop grande des daguerréotypes et autres représentations sans subjectivité (du moins à première vue) permet à l'écrivain de prendre conscience de certaines tâches qui s'offrent à lui. Il ne suffit pas de céder à la trompeuse évidence du paysage : les monts et les monuments ne parlent pas un langage limpide.

N'oublions pas que Théophile Gautier voyage avec Eugène Piot, qui est parmi les premiers à se munir d'un daguerréotype, et qui l'emporte pour son voyage en Espagne, où l'objet n'est pas encore accessible. Cela explique en partie le besoin de garantir au lecteur un sentiment de certitude référentiel qui se fait jour dans l'écriture viatique de Gautier. Même s'il

¹ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 269.

² Théophile Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe : 1855*, Première Série, Paris, Michel Lévy Frères, 1856, p. 93-94.

prétend rester fantaisiste, il se dépeint comme un « voyageur enthousiaste et descriptif qui, la lorgnette à la main, s'en va prendre le signalement de l'univers. »¹ L'exigence objective imposée par l'éditeur est d'ailleurs une règle que le feuilletoniste ne saurait négliger, et c'est une des raisons pour lesquelles il ne peut, génériquement, s'abandonner entièrement à la poésie ou à la rêverie et oublier la réalité.

C'est justement parce que l'écrivain est obligé de composer avec ces demandes publiques aussi bien qu'éditoriales que le récit de voyage romantique se situe dans un entre-deux entre le voyage réel et le voyage imaginaire, mais aussi qu'il accède au rang de genre métatextuel, mettant en question la condition de l'écrivain et la vocation mimétique de l'écriture. C'est l'occasion d'ailleurs pour l'écrivain de tirer profit de ses limites : il met en doute non seulement la vocation, mais aussi les capacités mimétiques de l'écriture. Un écrivain se trouvant face à un monde descriptible vainc sans péril les difficultés de la description. Mais pour peu que le monde soit indicible, ou que la parole semble trop faible, et le voilà glorieux s'il triomphe.

Pour en revenir à Gautier, il est donc confronté au nouveau médium, à cette « boîte » qui inaugure une forme de sérialité dont on peut considérer qu'elle a pour équivalent littéraire l'agencement du feuilleton. Mais le daguerréotype est aussi un élément comique pour Gautier : avant d'entrer en Andalousie, sur la route entre Burgos et Valladolid, les voyageurs ont un accident de voiture – leurs affaires s'éparpillent, mais l'appareil est intact. Ce que voyant, Gautier éprouve « une satisfaction infinie » : « à quinze pas dans un champ, la boîte de notre daguerréotype aussi pure, aussi intacte, que si elle eût été encore dans la boutique de Susse, occupée à faire des vues de la colonnade de la Bourse. »²

La machine semble donc plus forte que les pièges que lui tend le hasard, elle apparaît incassable. Gautier, malgré son affection pour cette « machine qui copie et reproduit » les différentes parties du monde sans avoir besoin de l'homme (ou presque), va sortir rapidement de l'état d'ivresse provoqué par la découverte du daguerréotype³ (cette griserie étant un fait social et culturel). Il s'avère en effet impossible de faire entrer la complexe imbrication du passé et du présent dans une boîte : c'est ce qui se lit entre les lignes quand Gautier essaye de « prendre la vue au daguerréotype, ce qui est très difficile pour les édifices du Moyen Âge,

¹ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 62.

² *Ibid.*, p. 114.

³ La mise au point du daguerréotype « fut surtout l'avènement d'une *mimesis* mécanique et d'une *pratique* de représentation qui répondait aux attentes de la société moderne et amorçait une révolution culturelle ». Voir Michel Collomb, *Le Défi de l'incomparable. Pour une étude des interactions entre littérature et photographie*, sur [http : //www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/collomb.html](http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/collomb.html) [dernière consultation le 01/04/2013].

presque toujours enchâssés dans des tas de maisons et d'échoppes abominables ».¹ Les critiques, en tout cas, n'oublieront pas que Gautier a été enchanté un temps par les daguerréotypes, et ils en profiteront pour le désigner comme un écrivain superficiel. Bernd Stiegler note ainsi que « Théophile Gautier est considéré, au XIXe siècle, comme l'écrivain photographique par excellence. »²

L'écrivain-photographe Maxime Du Camp est lui plus subtil que beaucoup de critiques ; il glorifie Gautier, qu'il considère comme le maître de la description et dont il apprécie à la fois le don de mémorisation et la capacité à aller droit à l'objet digne d'être remarqué : « Chez lui "l'œil du peintre" a une puissance extrême, cet œil qui sait où se fixer, qui perçoit simultanément l'ensemble du détail, la ligne et la couleur, qui emmagasine l'image contemplée et ne l'oublie jamais. »³

Si Gautier est sollicité par le feuilleton, c'est parce que le lecteur a besoin de précisions modernes, « de la vérité du jour ». En effet, le lecteur croit que l'œuvre porte « en elle-même le moment du vrai ». Et même si le texte est « toujours le non-vrai, le "non" dans le vrai a son origine ».⁴ Il faut donc élaborer une poétique contradictoire. Gautier écrit depuis Grenade sur le passé historique de Tolède, avant de se railler doublement : parce qu'il obéit trop fidèlement à sa mission journalistique et mimétique ; mais aussi parce qu'il s'est permis un instant de sortir du cadre qu'on lui a fixé (« Qu'on nous pardonne cette petite digression historique, nous ne sommes pas coutumier du fait, et nous allons revenir bien vite à notre humble mission de touriste descripteur et de daguerréotype littéraire. »⁵) Le daguerréotype devient donc, même si c'est sur le ton de l'ironie, un élément métaphorique du retour au *hic et nunc*, à « l'ici et [au] maintenant de l'œuvre d'art ».⁶ Philippe Antoine souligne en effet qu'« il a fallu nécessairement que la photographie fût confrontée à son modèle pour que celui-ci pût exister sous forme de cliché. »⁷ L'écrivain feint l'instantanéité pour produire un effet de réel, pour réactiver son contrat de fidélité documentaire avec le lecteur et pour rétablir la confiance du public qui vacille depuis l'apparition des nouveaux médiums.

Gautier se comporte en maître de la feintise : à la dérisoire ambition totalisante des lithographes et des photographes, qui voudraient dresser un répertoire du monde, il oppose la

¹ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 117.

² Bernd Stiegler, « La Surface du monde : note sur Théophile Gautier », in *Romantisme*, 1999, vol. 29, n° 105, p. 91-95.

³ Maxime Du Camp, *Théophile Gautier*, 2^{ème} éd., Paris, Hachette, 1895, p. 94-95.

⁴ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire* [1955], Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 1991, p. 306.

⁵ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 197.

⁶ Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* [1936], in *L'Homme, le langage et la culture. Essais*, (p. 137-181), p. 141.

⁷ Philippe Antoine, *Quand le voyage devient promenade : écritures du voyage au temps du romantisme*, p. 68.

stratégie presque ouvertement pseudo-référentielle de sa « fantaisie lacunaire [...] pour faire croire à une improvisation ». ¹ C'est aussi pour lui un moyen de mettre en valeur son propre *Je* unique, de souligner « que sa nature même est différente » et de jouer sur l' « attente de la nouveauté ». ² Gautier souffre en effet du sentiment de sa propre insignifiance littéraire, il se sent « l'humble servent de la presse », il souffre de devoir répondre au plan imposé par les éditeurs de la presse à grand tirage, il souffre de voir son texte renoncer « à la linéarité originelle de la parole pour se présenter sous la forme de blocs visuels qui se répondent et se complètent sur la surface chatoyante de la page ». ³

Ce n'est pas tout : lorsque les motifs pittoresques du pays visité diffèrent largement de la réalité du lieu de départ, le voyageur se heurte à l'indicible. Eugène Poitou, suivant les pas de Théophile Gautier, et fondant sa stratégie discursive sur l'économie propre au genre viatique, parle de l'image visuelle comme du seul recours devant une splendeur et une profusion intraduisibles :

Comment avec des mots exprimer des combinaisons de forme et de couleur qui n'ont rien d'analogue avec ce que nous sommes habitués à voir ? Comment rendre sensible à l'esprit ce qui ne parle qu'aux yeux, et semble le produit d'une fantaisie qui échappe à toute loi ? Le crayon et la photographie en disent plus que les pages les plus poétiques. J'essaierai seulement de donner une idée générale de ce monument extraordinaire et de dire quelle impression il m'a laissée. ⁴

Il se met en place une rhétorique de la « négation-dénégation prétéritive », qui se présente « comme la lexicalisation d'un manque, d'un défaut de compétence du descripteur, d'un défaut de son vouloir/savoir/pouvoir décrire ». ⁵

La fragmentarité imposée à l'écrivain prend donc plusieurs formes. Outre qu'on lui demande de pratiquer une écriture spontanée et quasi-immédiate, qui coïncide parfaitement avec l'expérience et la vie, il se heurte aussi à la résistance de l'objet. Mais surtout, il doit justifier par la pratique « l'analogie de l'écriture comme art du visuel de la variante de l'écrire comme daguerréotyper. » ⁶

¹ Jean-Claude Berchet, « Introduction », *Le Voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIXe siècle*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 11.

² Jean-Claude Berchet, « La Préface des récits de voyage au XIXème siècle », in György Tverdotá (éd.), *Écrire le voyage*, p. 11.

³ Christian Vandendorpe, *Du Papyrus à l'hypertexte*, Paris, La Découverte, 1999, p. 63.

⁴ Eugène Poitou, *Voyage en Espagne*, Tours, Alfred Mame et fils, 1869, p. 236.

⁵ Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 122-123.

⁶ Christine Montalbetti, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, p. 146.

2.1.3. Sérialisation

L'esthétique de la sérialisation est, à l'époque romantique, globalement l'œuvre de la presse, mais l'industrialisation, le développement des transports et celui de la photographie contribuent à élever la répétition au rang de principe structurant des pratiques quotidiennes aussi bien que des rythmes imaginaires. Toute fin est à la fois anticipée et reculée, elle vient plus vite mais n'est pas définitive : la littérature se soumet ainsi à un principe de fragmentation artificielle, et le fait que les extraits des impressions du voyage puissent être envoyés à l'éditeur régulièrement impose une démarche *chronique* à la littérature. Dans les revues, la communication avec le lecteur est plus rapide, et les histoires sont aussi plus morcelées, elles sont composées sur les lieux mêmes, ou, pour reprendre le lexique pictural, sur le motif. Les textes publiés en feuilleton, à partir des années 1830, sont écrits en tenant compte *a priori* de la publication fragmentée et en série dont ils seront l'objet, et non plus découpés *a posteriori* en livraisons une fois le récit achevé.¹ Les épisodes du feuilleton vont former des chapitres – les divisions pragmatiques devenant des divisions littéraires.

Le feuilleton a donc plusieurs fins, qui, au moment de la publication en volume, seront remodelées en fonction à la fois des conditions pragmatiques de l'édition et des lois du genre. Dans les revues, le *suspense* est manipulé pour maintenir en éveil l'intérêt du public, chaque épisode finissant sur une phrase qui l'invite à poursuivre la lecture à la livraison suivante. Le fameux « à suivre » se transforme en une sorte d'injonction : il ne faut pas abandonner l'auteur à sa solitude.

La stratégie à l'égard du lecteur n'est pas la même au moment de la parution en volume. Prenons l'exemple, chez Gautier, de l'article-chapitre « Grenade ». Dans le volume, Gautier supprime la première phrase de l'article : « L'étranger qui désire prolonger son séjour, dans une ville espagnole ne doit pas rester dans les hôtelleries, où il sera écorché [...] ».² Si cette sentence est absente dans le volume, c'est qu'elle est en contradiction avec un certain imaginaire aimable du voyage qu'il convient de respecter au moins dans une certaine mesure. Dans la presse, les impératifs sont différents : le lecteur ne doit pas être sûr de ce qui vient, le danger et le doute sont donc les bienvenus.

Christine Marcandier-Colard estime ainsi que « le roman-feuilleton sacrifie son intrigue à un impératif unique, maintenir la curiosité du lecteur en suspens, mieux,

¹ Danielle Aubry, « Suprématie de l'intrigue et sérialité », in *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle : pour une rhétorique du genre et de la sérialité*, Berne, Peter Lang, 2006, (p. 26-30), p. 27.

² Dans l'article « Grenade », *Revue des Deux Mondes*, p. 251.

l'augmenter. »¹ Le support définit le genre, et comme le feuilleton est payé à la ligne, sa structure est essentiellement ouverte : le lecteur abonné exige la multiplication des péripéties et l'allongement du récit.

Il faut toutefois qu'un principe organisateur se mêle secrètement au développement narratif, pour assurer « une continuité maintenue de l'intrigue et de la chronologie : les digressions, récits emboîtés ou répétitions des péripéties, doivent finir par s'intégrer à l'intrigue principale, dont le narrateur omniscient rappelle sans cesse la présence à l'arrière-plan. »² Certes, il semble que le texte sériel « excède la périgraphie », qu'il « déborde sur les marges », qu'il « largue les amarres »³ – mais il n'en est pas moins régi, dans le cas des récits de voyage littéraires du moins, par un principe structurant qui rend possible sa publication en volume. Ainsi, la littérature et ses habitudes pragmatiques influencent le feuilleton, mais l'inverse est vrai aussi bien sûr : la sérialité du feuilleton transforme l'écriture romanesque irréversiblement, et ses règles de périodicité et de discontinuité ainsi que la coopération interprétative continue entre l'écrivain et le peuple fertilisent le récit.

Le feuilleton répond par ailleurs à un double projet publicitaire : en faveur de l'éditeur, bien sûr, mais aussi de l'auteur – et c'est pourquoi le voyageur-feuilletoniste tombe facilement dans l'excès, quand le reportage ou le témoignage viatique ne bascule pas simplement dans la fiction. Un même événement, par exemple, reçoit des explications différentes, selon le contexte de publication du texte : « Grâce à nos lettres de recommandation et à quelques articles du journal au bas desquels on avait lu ma signature » – c'est là les mots d'un journaliste ; « Grâce à la dame qui m'avait empêché de mourir de faim dans la diligence, et qui nous présenta chez plusieurs de ses amis » – c'est là les mots d'un écrivain-voyageur – mais la fin de la phrase reste la même : « nous fûmes bientôt très répandus dans Grenade, et y menâmes une vie charmante. »⁴

Dans l'ensemble cependant, le volume reste rythmé comme un feuilleton. Et le récit de voyage n'y perd pas forcément : le format sériel, fragmentaire et brisé du récit de voyage-feuilleton produit un effet de vérité, puisque le texte semble suivre les irrégularités du voyage, et que le feuilletoniste se rapproche de la sorte du lecteur, qui se fait lui-même voyageur, observateur ou flâneur. Qui plus est, les moyens de transport influent sur la poétique du voyage. Cela est sensible chez Gautier et chez ses successeurs : les distances se

¹ Christine Marcandier-Colard, *Crimes de sang et scènes capitales. Essai sur l'esthétique romantique de la violence*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1998, p. 196.

² Anne Besson, *D'Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS, 2004, p. 17-18.

³ Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 386.

⁴ Dans l'article « Grenade », *Revue des Deux Mondes*, p. 260 et dans Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 255.

raccourcissent, et la route en elle-même semble de moindre importance dans le *Voyage en Espagne* que dans le « Journey » d'Irving. Les sauts d'une ville à l'autre justifient donc référentiellement la poétique feuilletonesque.

Il y a ainsi peu de différences entre le feuilleton et le *Voyage* en volume. L'écriture *feuilletonesque* devient vite représentative de l'écriture moderne – quasi-mécanique, reproductible et répétitive, elle fait de l'écrivain une machine à écrire, et de la poésie du voyage une chronique – une chronique de la faim, souvent. Car, comme en témoignent les lettres que Gautier envoie à sa mère depuis l'Andalousie, c'est par peur de la pauvreté et de la faim qu'il se vend au feuilleton. Pourtant, Gautier trouve aussi en Andalousie des nourritures spirituelles et poétiques, et il décide de savourer le sentiment de liberté qu'il éprouve – ce qui aboutira au recueil *España*.

2.1.4. Un nouveau rapport au temps

Essentiellement *chronique*, le feuilleton impose donc un nouveau rapport au temps. C'est également le cas, mais de manière plus complexe, du daguerréotype et de la photographie. Le regard de l'écrivain et celui du daguerréotypiste sont tournés dans la même direction. Le voyage romantique, quel que soit le médium qu'il choisit pour se rendre public, lutte pour la sauvegarde de ce qui demeure du passé, et contre l'industrialisation, contre l'uniformisation, contre la toute-puissance des villes.

D'ailleurs, malgré la rigueur mimétique du médium, les photographes ne choisissent-ils pas eux aussi les objets qu'ils fixent en fonction de leur capacité à déclencher une rêverie, ou à susciter une fiction ? La fiction, qui remplit un lieu de sens et de mythe, et qui réveille le *genius loci*, n'est-elle pas omniprésente dans la conception de l'image photographique ? Celui qui regarde une image photographique ne la reconstruit-il pas en fonction de son propre fonds imaginaire, qu'il a constitué à partir de ses lectures ? La photographie, donc, ne joue-t-elle pas constamment sur la présence implicite d'un imaginaire en grande partie littéraire ?

La photographie, cette « empreinte miraculeuse qui venait combler tant d'attentes et donner forme visible à tant de petites épiphanies »¹ en plein milieu du XIXe siècle, ne se contente donc pas de fonctionner comme un art de la reproduction. Il se construit des fictions de et sur la photographie. Pour les antiquaires et les voyageurs, la pseudo-sauvegarde des traces de l'histoire et des reliques du passé devient un rêve romantique. Jules Janin met ainsi

¹ Régis Durand, *Le Regard pensif. Lieux et objets de la photographie*, Paris, La Différence, 1990, p. 59.

l'accent, lorsqu'il présente le daguerréotype, sur « le grand mérite d'une incroyable fidélité de la lumière »¹ et sur la finesse « impossible à dire » des détails.

Jules Janin décrit le daguerréotype, cette « incroyable et admirable invention », comme un art nouveau, capable de reproduire véritablement la nature, de fixer la réalité. C'est donc justement son exactitude référentielle qui rend le daguerréotype merveilleux. Et de même, la photographie est capable de produire un effet visuel puissant grâce à son objectivité scientifique. Considéré comme une preuve, et même comme *la* preuve de la surpuissance de l'homme à l'égard de la nature, le daguerréotype est perçu comme *magique*.

Qui plus est, pour le voyageur, l'utilité du daguerréotype est incontestable :

1. L'appareil permet des prises de vue relativement rapides, et surtout il autorise l'homme normal et sans génie – mais fortuné – à garder des traces de son voyage : il « sera le compagnon indispensable du voyageur qui ne sait pas dessiner, et de l'artiste qui n'a pas le temps de dessiner ».²

2. Il est un outil indispensable à la découverte *par tous* du monde, en particulier extra-occidental. La photographie permet de réaliser le projet monumental de fixer « la mémoire fidèle de tous les monuments, de tous les paysages de l'univers ».³

3. Il aide à sauvegarder le patrimoine, à fixer la trace des « chefs-d'œuvre que le temps a renversés ou construits sur la surface du globe » (ce qui répond à un désir très puissant de l'époque, même si Dumas, lui, déclare préférer un « cadavre » à une « momie »⁴).

Nécessitant la présence de l'objet pour qu'il soit représenté, la photographie a contribué à classer et à inventorier le pittoresque des lieux qui constitueront les paysages nationaux de l'Europe. Le pouvoir de la photographie de rendre compte de l'apparence visible du monde débouche sur une sorte d'« utopie d'un archivage du monde ».⁵ La photographie est un nouveau « modèle de référence », qui « occupe une place tout à fait nodale en matière de figuration de l'ailleurs ».⁶

Ainsi, avec la photographie, la littérature se retrouve confrontée à l'art mécanique et optique, mais elle continue à réfléchir (à penser, à refléter et à faire miroiter) le monde à sa

¹ Jules Janin, « Le Daguerotype » [*sic*], in *L'Artiste : journal de la littérature et des beaux-arts*, Paris, 1839, p. 147.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ Alexandre Dumas, *Impressions de voyage : de Paris à Cadix*, vol. 2, p. 282 : « Priez pour la cour des Lions, madame, priez pour que le Seigneur la maintienne debout, ou priez tout au moins pour que si elle tombe, on ne la relève pas. J'aime mieux un cadavre qu'une momie. »

⁵ Danièle Méaux, « Représentations de l'Orient : projets photographiques et médiations culturelles », in *Romantisme*, 1999, n° 105, (p. 107-118), p. 109.

⁶ Danièle Méaux, « Photographies de l'Orient (1850-1880) : empreintes du réel et miroirs de fictions », in Philippe Antoine et Marie-Christine Gomez-Géraud (dirs.), *Roman et récit de voyage*, (p. 55-65), p. 65.

façon, même si elle multiplie les stratégies narratives pour donner une impression de transparence, de fidélité et d'objectivité. Il se développe alors un discours critique fondé sur des valeurs littéraires aussi bien que mimétiques. Washington Irving, des années après la publication de ses *Tales of the Alhambra*, compare les illustrations d'Owen Jones aux photographies de l'édifice. Dans une lettre, un de ses amis l'interroge sur la fidélité de son témoignage, après avoir observé l'esquisse graphique qu'Owen Jones a réalisée lors de son séjour à l'Alhambra. Le récit est-il orné de descriptions crédibles ou s'agit-il d'une pure fiction ? Irving répond à cet ami qui compare le texte aux images rapportées par l'architecte que les images photographiques conservées dans la bibliothèque de la ville donnent une idée véritable du cachet ancien de l'édifice. Quant à son texte, il est plutôt en-dessous de la vérité. Il ne pêche pas en tout cas par exagération :

The account of my midnight rambles about the old palace is literally true, yet gives but a feeble idea of my feelings and impressions, and of the singular haunts I was exploring. Everything in the work relating to myself, and to the actual inhabitants of the Alhambra, is unexaggerated fact. It was only in the legends that I indulged in *romancing*, and these were founded on materials picked up about the place.¹

La photographie suggère donc un nouveau rapport au temps, et en particulier au temps historique : non seulement elle sert à fixer les traces du passé qui menacent de disparaître et à interroger le présent *via* le passé, mais elle propose aussi une hypothèse temporelle, l'« archéologie du présent », d'où découle l'« art du présent ».² L'avènement du daguerréotype vient à point nommé répondre au besoin qu'éprouve le siècle de se réapproprier le passé et l'histoire à travers le présent, mais il donne lieu également à une sorte d'obsession du détail – il faut non seulement reproduire tous les détails, mais en plus savoir mettre en valeur celui ou ceux qui sauront réactiver l'impression du voyageur au moment de la contemplation réelle. Mais la photographie, ou plus exactement le *calotype* (cette image imprimée sur papier et donc multipliable) s'adresse aussi plus simplement au peuple, auquel elle permet de visualiser le monde à volonté, de le voir et de le *revoir*.

¹ Pierre Monroe Irving, *The Life and Letters of Washington Irving*, vol. IV, New York, G.P. Putnam, 1867, p. 235-236. Je traduis : Le récit de mes déambulations nocturnes dans le vieux palais est littéralement exact, mais il donne une faible idée de mes sentiments et impressions, et des repaires singuliers que j'explorais. Rien de ce qui me concerne moi-même ou de ce qui concerne les habitants réels de l'Alhambra n'est exagéré. Ce n'est que dans les légendes que je me suis livré à l'affabulation, et même celles-ci sont fondées sur des matériaux retrouvés sur place.

² Régis Durand, *Le Regard pensif*, p. 75 et p. 76.

2.2. Voyages ambitieux

Si le patrimoine national est l'objet d'ouvrages du type « voyages pittoresques illustrés », le patrimoine « universel » ne peut être classé que grâce à la fidélité et à la rapidité encore inégalées du daguerréotype. Les *Excursions daguerriennes : vues et monuments les plus remarquables du globe* (1842) de Lerebours sont le meilleur exemple de cette vertu du nouveau médium : ce livre illustré de gravures réalisées à partir de daguerréotypes prétend garantir une « parfaite vérité » de la représentation aux spectateurs des images, qui s'identifient déjà presque aux voyageurs-photographes, car en feuilletant l'album « on fait réellement une excursion sur les points les plus intéressants du monde. »¹

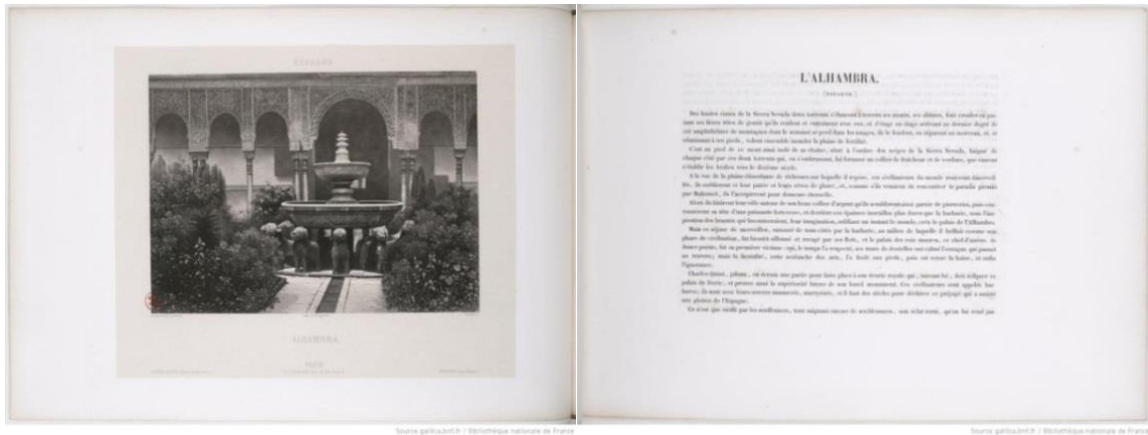
2.2.1. Projet monumental (1)

Ce voyage universel mais sélectif fait passer le spectateur par l'Andalousie, d'où Edmond Jomard, qui voyage en 1840, ramène trois daguerréotypes (très probablement les premiers à représenter la région et le pays) de lieux déjà connus du public grâce aux récits de voyage, illustrés ou non, et aux albums lithographiques.

Les images proposées par les *Excursions daguerriennes* sont donc intermédiaires entre la photographie et la gravure. Leur objectivité et leur iconicité est en quelque sorte voilée par un effet de sublime : les vues intérieures de l'Alcazar de Séville et de l'Alhambra et la vue générale du mirador de San-Nicolas de Grenade sont accompagnées de textes écrits par le photographe, qui rappellent la légende créée par les voyageurs orientaux et occidentaux : « Il n'existe pas au monde un séjour qui puisse mieux satisfaire l'attente du voyageur et le récompenser de ses fatigues que celui de Grenade. »²

¹ *L'Artiste*, série 2, tome 8, 1841, p. 78.

² Noël-Marie Paymal Lerebours, *Excursions daguerriennes : vues et monuments les plus remarquables du globe*, vol. I, Paris, Rittner et Goupil, 1842. Cet ouvrage a paru en deux volumes : dans le premier sont présentées des villes telles qu'Alger, Alexandrie, Athènes, Damas, Jérusalem, Moscou, Londres, ainsi que des villes de France, d'Italie et d'Espagne (Séville et Grenade). Le deuxième volume est plutôt concentré sur les villes françaises, mais contient aussi des images de Suisse, de Sardaigne et d'Italie.



N. P. Lerebours, « Alhambra », in *Excursions daguerriennes* [1842], Paris, BNF, p. 16-17.

Dans la présente image, la fontaine, située au milieu du jardin et au cœur du palais, appelle à la rêverie, elle est une source d'images et de songes, elle active un imaginaire de la jouvence.

Le spectateur se voit donc imposer un imaginaire – mais le daguerréotypiste aussi : certes, l'image n'est pas transformée par celui qui la fixe, mais il la sélectionne. On est donc en présence d'un « art du *déjà-vu* », le daguerréotype montre à celui qui le regarde quelque chose qui a déjà été vu, non seulement par le daguerréotypiste, mais par tous ceux qui ont façonné l'imaginaire de l'Alhambra et qui ont *orienté* le daguerréotype. Le daguerréotype, comme la photographie, est une « oscillation autour du lieu ou du temps imaginaires de l'origine »¹, et la cour de l'Alhambra est saturée de mythes étiologiques que la photographie rend palpables. Dans un geste à la fois mythifiant et didactique, elle rend familier au spectateur le charme des entrelacs et des arabesques, la souplesse des formes architecturales, qui suivent le rythme de la nature.

Quant au texte, il n'est pas soumis à l'image (il ne la décrit pas), mais à la légende du lieu. L'histoire quasi-merveilleuse des villes andalouses modèle la conscience du présent photographique, même si le trajet de comparaison entre le *vu* et le *lu*, qui dans la tradition occidentale va de gauche à droite, fait ici que le « certificat de présence »² de l'image référentielle, qui renvoie à la réalité géographique et culturelle, précède la *légende*. Le vu et le lu se combinent ainsi, ce qui contribue à alimenter le rêve romantique d'une illusion totale. Le sentiment qu'éprouve le spectateur en regardant la photographie est celui d'un double rapprochement : dans l'espace, lui-même se rapproche de ce qu'il contemple, il est devant la chose même ; dans le temps, le présent photographique et la légende atemporelle se

¹ Régis Durand, *Le Regard pensif*, p. 70 et p. 73.

² Roland Barthes, *La Chambre claire : note sur la photographie*, p. 135.

réunissent. La photographie *re-stipule* donc le mythe de l'Andalousie romantique littéraire, et, en se l'appropriant, elle s'assure d'être *mémorisée* et *re-contemplée*.

Il reste pourtant un défaut pragmatique dans ce type d'ouvrages, dont le luxe matériel réduit le lectorat à la bourgeoisie à la fois cultivée et fortunée. Voyager dans l'ouvrage et dans les plus belles parties du monde, seul le bourgeois tant exécré par Gautier peut se le permettre. Ce type d'albums a de fait connu un grand et rapide succès dans la « haute société de l'Europe ».¹ Certes, cela tient au fait que les lecteurs ont l'impression de voir les lieux lointains qu'on leur montre sans être forcés de voyager. Mais il faut tenir compte aussi d'une certaine fascination pour l'aspect matériel de l'ouvrage, qui supprime l'intérêt pour le texte. On regarde alors la photographie non pas seulement comme une garantie mimétique ou comme un morceau de l'ailleurs devenu présent, mais aussi comme une exhibition de technique et de luxe. On ne la considère plus pour ce qu'elle révèle de l'ailleurs, mais pour ce qu'elle montre des exploits de l'ici.

2.2.2. Projet monumental (2)

Gautier, de son côté, malgré son sens critique et autocritique, n'hésite pas à tirer profit de ce que le monde moderne peut lui offrir. S'il tire un feuilleton de son voyage en Espagne, c'est qu'« il y avait beaucoup plus d'argent à tirer du journalisme que de ses livres, dont l'audience était aussi modeste que les contrats. »² Dumas lui succèdera dans cette voie et dans *La Presse* avec le feuilleton « Espagne et Afrique ». La politique de *La Presse* était quelque peu semblable à celle du *Magasin Pittoresque*, il fallait offrir à « Tout le monde » un quotidien de qualité avec des textes intéressants et agréables à lire. Le but de son fondateur, Émile de Girardin, était de réunir les grandes plumes de la littérature contemporaine. Mais le voyage d'Alexandre Dumas a des motifs autres que littéraires et financiers (encore que ces derniers soient déterminants : pour lui, nous dit Claude Schopp, « être imprimé compte autant, sinon plus, qu'être impressionné »³). Il est chargé par le ministre de l'Instruction publique, M. de Salvandy, d'une mission gouvernementale : rendre populaire la France en Algérie et faire découvrir l'Algérie à la France.⁴ Contrairement à Irving, qui ne se tient jamais sans

¹ *L'Artiste*, série 2, tome 8, 1841, p. 78.

² Stéphane Guégan, *Théophile Gautier*, Paris, Gallimard, coll. « Biographies nrf », 2011, p. 120.

³ Claude Schopp, « Fabrique d'impressions. Quatre jours à Alger », in Charles Grivel (dir.), *Revue des sciences Humaines*, n° 290 : « Les Vies parallèles d'Alexandre Dumas », avril-juin 2008, p. 155.

⁴ Cette mission a donné lieu à une virulente polémique que Claude Schopp retrace dans l'article que nous venons de citer.

réserve du côté des puissants, Dumas admire l'ambition d'un Joseph Bonaparte et d'un duc d'Orléans, et il conçoit d'ailleurs un projet semblablement mégalomane, mais en littérature : écrire une histoire universelle « de quatre à six volumes » en prenant « le genre humain à sa Genèse » et en suivant ses pas siècle par siècle. Le romantisme de Dumas est quelque peu impérialiste (« Rien ne nous échappera de ce qui fut grand »), mais l'élément biographique n'y est sans doute pas pour rien : Dumas est le fils d'un « général républicain, [lui-même] fils d'un hobereau normand et d'une esclave noire ».¹

Faire le tour de la Méditerranée est pour lui une nécessité culturelle, et le 10 octobre 1834, il en fait le projet : « Une idée nous est venue, qui nous a paru grande et nationale : un voyage tout de poésie, d'histoire et de science, exécuté autour de la mer Méditerranée, manquait, non seulement à la France, mais à l'Europe. » C'est un prétexte politique qui lui permettra de réaliser le projet douze ans plus tard. Mais son feuilleton ne rencontre pas le succès prévu. Il se retrouve au bord du gouffre et s'aperçoit que « ses voyages n'ont été qu'un rêve romanesque lui permettant d'échapper au désastre. »²

Quoi qu'il en soit, Dumas joint l'agréable à l'utile, *utile dulci*, puisqu'avec ses amis il avait déjà le projet de voir l'Espagne, et que les peintres Giraud et Desbarolles sont déjà sur place. Qui plus est, son voyage coïncide avec un double mariage franco-espagnol : le Duc de Montpensier (fils du roi des Français, Louis-Philippe) épouse l'infante Louise-Fernande, sœur de la reine d'Espagne (1833-1868) Isabelle II, qui elle-même s'unit au Duc de Cadix, François d'Assise de Bourbon. Ce grand événement doit être raconté par les grands écrivains et artistes de l'époque : Gautier va jusqu'à Madrid, Dumas poursuit son voyage jusqu'en Afrique. Mais, malgré tous les devoirs qu'il doit accomplir, ce voyage reste pour Dumas un moment de liberté (il oublie pour un moment ses projets : le théâtre en cours de construction, le château de Monte-Cristo qui n'est pas achevé, le roman *Joseph Balsamo* à peine commencé huit jours avant).

2.2.3. Impressions épistolaires

Les *Impressions de voyage : de Paris à Cadix* s'ouvrent donc par des explications : il est montré comment les hasards du destin sont venus soutenir le caprice de l'écrivain, qui profite de l'occasion qui lui est offerte de s'arracher à son roman et à son théâtre. Puis Dumas

¹ Claude Schopp, *Alexandre Dumas*, in François Pouillon (éd.), *Dictionnaire des orientalistes de la langue française*, Paris, IISMM-KARTHALA, 2008, p. 328.

² Jacques de Langlade, « J'ai fait en six mois trois mille lieues », in Charles Dantzig (dir.), *Le Grand Livre de Dumas*, Paris, Les Belles lettres, 1997, (p. 137-149), p. 140.

raconte le départ de Bayonne en malle-poste, et le passage des frontières et des douanes, qui attendent son arrivée et le laissent passer avec des caisses d'armes qu'il utilisera plus tard pour la chasse dans la Sierra Morena. Les difficultés du voyage sont réelles (absence de nourriture, mauvaises auberges, sommeil troublé par les transports nocturnes) mais elles perdent toute importance ou presque à son arrivée en Andalousie.

La première lettre des *Impressions de voyage* se transforme en préface, Dumas explique à sa (pseudo-)interlocutrice et au public-tiers les conditions et les raisons de son voyage, mais aussi les rêves et les rêveries qui précèdent son départ. Il déclare notamment vouloir rendre hommage à Taylor, auquel il fait allusion comme à un homme de lettres devenu homme politique, et qui a vu l'Espagne et franchi la Méditerranée pour voir l'Afrique (« Or, cet homme eut un jour l'idée de voir par ses propres yeux cette terre brûlante d'Afrique, que tant de sang féconde, que tant d'exploits immortalisent, que tant d'intérêts opposés attaquent et défendent. »¹) C'est donc en suivant les conseils de Taylor que Dumas va *re-faire* ce trajet. Les impressions sont dans un sens (celui de la *Bildung*) constructives, elles contribuent à former et à forger la personnalité et le style de l'écrivain.

Car à la différence de Taylor, Dumas (qui a déjà pratiqué ce (sous-)genre pour retracer ses voyages en Suisse et en Italie) fait des *Impressions* « un laboratoire narratif dans lequel [il expérimente] les qualités qu'il mettra au service du roman »², et l'épistolaire en particulier lui permet de « faire passer [son] style par un nouveau creuset ».³ Ambiguës et fondamentales, les impressions sont, comme le dira Proust, un terrain d'essai poétique et esthétique : « L'impression est pour l'écrivain ce que l'expérimentation est pour le savant, avec cette différence que chez le savant le travail de l'intelligence précède et chez l'écrivain vient après. »⁴ Philippe Dubois considère ainsi que le voyage d'impression, « par ses clignotements gyroscopiques répétés et rapides, transforme son pointillé en image unitaire, [et] fait de sa fondamentale discontinuité un effet de continuité massive. »⁵ Les impressions ressemblent donc quelque peu à un mirage générique. On ne peut en tout cas définir l'appartenance générique de celles de Dumas qu'en négatif : son texte n'est ni le récit d'un géographe (référentiel mais non littéraire), ni un voyage imaginaire (non référentiel mais littéraire). C'est, si l'on en croit ce qu'il écrit dans le récit de son voyage en Suisse et en Italie, un peu l'un et un peu l'autre. Dumas met ainsi avec humour l'accent sur le paradoxe du genre, les

¹ Alexandre Dumas, *Impressions de voyage : de Paris à Cadix*, vol. 1, p. 4-5.

² Claude Schopp, *Dictionnaire d'Alexandre Dumas*, Paris, CNRS, 2010, p. xxii.

³ Alexandre Dumas, *Impressions de voyage : de Paris à Cadix*, vol. 1, p. 2.

⁴ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé (À la recherche du temps perdu)*, tome II, Paris, Gallimard, 1927, p. 24.

⁵ Philippe Dubois, « Le Voyage et le livre : un voyageur oblique », in Christian Jacob et Frank Lestringant (éds.), *Arts et légendes d'espaces. Figures du voyage et rhétoriques du monde*, Paris, PENS, 1981, p. 188.

voyageurs scientifiques étant les moins à même de rendre compte fidèlement de leur voyage : « À ma prochaine lettre, madame, les détails de ce voyage, près duquel vous verrez bientôt que les voyages du capitaine Cook, de Mungo Park et de Tamisier sont bien peu de chose. »¹ S'éloignant du voyage savant, il ne garde toutefois du voyage imaginaire que la fantaisie permise par l'horizon d'attente de l'époque (le public aime les romances et les contes, et il accepte donc le merveilleux et le fantastique).

Dumas préfère d'ailleurs – sur le mode de l'humour encore une fois – faire appel à des autorités hypertextuelles plutôt qu'à des catégories architextuelles : « Je suis trop respectueux envers mes célèbres devanciers, depuis M. de Bougainville, qui fit le tour du monde, jusqu'à M. de Maistre, qui fit le tour de sa chambre, pour ne pas suivre leur exemple. »² Nerval, d'ailleurs, choisit lui aussi de placer le Dumas des *Impressions* dans une lignée intertextuelle. Il place les impressions précédentes de Dumas à côté du voyage sentimental de Sterne, du voyage enthousiaste d'Hoffmann et des tableaux de voyage de Heine.³ Il y a chez Dumas comme chez eux une manière particulière de voir le monde, de le sentir et de le représenter en mêlant le réel à l'imaginaire. Dumas fait donc des *Impressions* un sous-genre du récit de voyage, qui se caractérise par son hybridité, puisqu'il est composé à la fois de contes, de digressions historiques et d'épisodes relatifs à la vie sur la route, le tout étant réuni, dans le cas de *De Paris à Cadix*, sous une forme épistolaire.

Voici donc venu, après l'époque des *itinéraires*, celle des *pèlerinages* et celle des *voyages*, le temps des *impressions de voyage*. L'esthétique de ce nouveau genre de voyage est d'ailleurs fondée sur la polysémie du mot *impressions*, qui renvoie aussi bien au regard personnel de l'auteur qu'au texte et aux éventuelles illustrations, de telle sorte qu'il se met en place une sorte de typo-topographie. Une impression, c'est aussi, c'est d'abord, l'acte d'imprimer quelque chose sur un support.

Le mot n'acquiert un sens romantique et littéraire que lorsque l'écrivain devient auteur et *créateur* (au sens démiurgique du terme). L'homme qui transcrit ses souvenirs (ses sentiments, ses émotions) devient le *créateur* d'un nouvel espace. Car il y a une part importante de fiction dans les impressions, et ce d'abord parce qu'elles sont individuelles et donc subjectives, ce qui n'empêche pas le voyageur de les imprimer sur la feuille blanche et dans l'esprit du lecteur :

¹ Alexandre Dumas, *Impressions de voyage : de Paris à Cadix*, vol. 2, p. 39.

² Alexandre Dumas, « Exposition », *Impressions de voyage en Suisse : I. Du Mont Blanc à Berne* [1832], Paris, FM/La Découverte, 1982, p. 1.

³ Gérard de Nerval, le 1^{er} septembre 1838, voir Claude Schopp, « Impressions de voyage », in *Dictionnaire d'Alexandre Dumas*, p. 282.

Parce que, dans certaines âmes, et celles-là sont celles qui ressentent fortement, sincèrement et profondément, il existe un invincible besoin de faire partager aux autres les impressions qu'elles ont reçues ; il leur semble que ce serait d'un égoïsme étroit et vulgaire de garder pour soi tout seul ces grands étonnements de la pensée, ces sublimes bondissements du cœur que toute organisation supérieure ressent devant les œuvres de Dieu ou les chefs-d'œuvre des hommes.¹

Les procédés nouveaux d'impression mais aussi de reproduction révolutionnent la façon dont on conçoit les images de l'étranger. Le geste créateur qui consiste à marquer un espace de son empreinte se double d'une volonté spirituellement impérialiste de *multiplication* de cette empreinte.

Mais les Impressions racontent aussi ce que le voyageur *a eu l'impression de voir*, et qui peut relever de l'illusion ou du mirage. Le voyageur le sait d'ailleurs, qui, pareil à Thomas, veut *toucher* la merveille :

Vous passiez alors la main sur votre front, et croyiez avoir fait un rêve, c'était tout simplement Dieu qui avait doré votre sommeil d'une réalité, et qui, rapprochant l'horizon, vous avait fait voir, sous un magnétisme divin, la mosquée de Cordoue. Ce que vous avez vu, nous le touchions, et nos impressions étaient deux fois les vôtres.²

Il faut donc que la plus objective et la plus palpable matérialité vienne soutenir, vienne justifier ces images qui se forment à partir de la chose même, en la déformant : les objets ainsi « se défont doucement sous [l]a vue, gerbes dénouées de sensations exquis. C'est l'époque des impressions : impressions d'Espagne, d'Italie, d'Orient ».³

Or, il semblerait que les impressions individuelles relatives à un pays soient les meilleurs documents de comparaison. Il est aussi intéressant de comparer les impressions d'un même auteur dans différents pays que de comparer les impressions de différents auteurs confrontés à un même pays, à une même région ou à un même lieu. Le désir d'écrire les impressions naît d'un besoin autobiographique, mais il trahit aussi la nécessité de voir le monde pour trouver des sujets. L'écrivain se rapproche du peintre, et cherche dans les souvenirs des autres ou dans les siens propres à combler les lacunes de son imagination. Ce qui est curieux, c'est que les impressions sortent du domaine privé tout en restant associées à l'homme qui observe. Les impressions sont à la fois générales et particulières, elles nourrissent les stéréotypes tout en demeurant non reproductibles.

Le discours préfaciel ou les premières pages du Voyage consistent souvent en un discours sur l'impression, c'est là que l'auteur dévoile ce qu'est pour lui une impression, ou ce qui est pour lui source d'impressions. Les impressions, comme d'ailleurs les esquisses,

¹ Alexandre Dumas, *Impressions de voyage : de Paris à Cadix*, vol. 1, p. 8.

² *Ibid.*, p. 340.

³ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 285.

sont presque toujours inachevées. La question que se pose le voyageur est la suivante : doit-il retoucher ses notes spontanées et donc les transformer ou écrire un texte entièrement nouveau en partant de ses impressions à demi effacées ? Quoiqu'il en soit, l'attachement à la note et au premier brouillon est caractéristique du genre et est symptomatique de l'exigence référentielle du public. Ce n'est que la création d'un monde à partir de ces notes qui fait basculer le genre dans la fiction. Botkine annonce ainsi dans sa préface (« Préface à l'édition de 1857 ») qu'il est impossible d'écrire en s'en tenant aux seules impressions. C'est la bibliothèque du voyageur, souvent confuse et non explicitement citée, qui comble les lacunes de l'écriture des impressions, de telle sorte que chaque voyage semble aussi l'œuvre d'un auteur collectif.

Il arrive d'ailleurs aussi que la référence soit explicite, et que le voyageur, dans un but didactique, se réfère à un album photographique ou conseille à son lecteur de le faire : ceux qui ne peuvent pas voyager ont désormais la possibilité de voir les pays éloignés depuis chez eux. Il s'instaure ainsi une dialectique entre le monde et la photographie : la photographie répond à l'idéal mimétique de totalité des Romantiques, puisque le monde entre en elle aussi pleinement que possible, et qu'en même temps, en se répandant dans le monde, elle éduque le regard d'un spectatorat élargi. Botkine, ainsi, rencontre en se mêlant à la foule espagnole un ami, M. Villamil, dont il recommande l'ouvrage *España artística y monumental*, « qui contient les photographies de tous les merveilleux monuments d'Espagne. »¹ Le voyageur est à la fois méfiant à l'égard de la photographie et soulagé, puisque son rôle n'est plus de mettre les lieux sous les yeux des lecteurs. Il pourra donc donner plus librement ses impressions, tout en assurant une certaine solidité documentaire à son texte par le biais de l'hypertexte.

2.2.4. Parler pour tous, parler de tout

Mais Dumas ne cherche pas à masquer la discontinuité de ses impressions. Au contraire, pour en suivre la logique quelque peu décousue, il choisit la forme épistolaire. Il s'adresse à une anonyme destinataire pour mieux inviter le lecteur ordinaire et dévoué à le suivre, « sans aucun itinéraire tracé », « dans le chemin familial et capricieux » de ses impressions.² Dumas désigne explicitement l'épistolaire comme la forme littéraire la mieux adaptée à la fois à l'évocation du trajet et à la communication avec le public de la presse – car, suivant en ceci Taylor, il a l'ambition de réaliser pleinement sa vocation didactique d'écrivain

¹ Vassili Botkine, *Lettres sur l'Espagne*, traduction d'Alexandre Zviguilsky, p. 71.

² Alexandre Dumas, *Impressions de voyage : de Paris à Cadix*, vol. 1, p. 2.

romantique. L'épistolaire est donc pour lui à la fois populaire et littéraire, puisqu'il permet de « descendre aux détails vulgaires et d'atteindre les sujets les plus élevés ».¹

À vrai dire, plutôt que de lettres, il s'agit de véritables « causeries », telles qu'on les pratique dans les salons parisiens. Le public est là comme un tiers, mais comme un tiers pour qui l'on parle, malgré les protestations vite oubliées de Dumas (« [cela] ne changera rien à la forme de mes épîtres ».²) Dumas s'adresse simultanément à sa correspondante fictive et à son public bien réel : « à vous, le prochain courrier, et au public le prochain feuilleton ».³ L'originalité de *De Paris à Cadix* est justement dans le dialogue avec le lecteur, cet échange étant d'ailleurs encouragé par les impératifs de vente créés par le feuilleton. Le récit de voyage se renouvelle ainsi suite à l'émergence du roman-feuilleton, qui facilite et accélère la communication avec le lecteur. En effet, « dans le roman-feuilleton, la connivence est la preuve d'un auteur accessible en qui le lecteur peut voir un *alter ego*. »⁴ Dumas fait de son mieux pour que son lecteur « se sente en terrain familier : le ton du narrateur, sa proximité, sa façon désinvolte d'introduire le savoir quand il manque et d'ironiser lui-même sur ses procédés lui donnent cette qualité. »⁵ Le lecteur est impliqué dans le récit, il s'établit une complicité entre lui et l'auteur, par le biais de l'humour notamment. Dès la première phrase, Dumas rejette ainsi la responsabilité de la longueur excessive de son récit sur sa lectrice, et donc sur ses lecteurs (« Madame, Au moment de mon départ, vous m'avez fait promettre de vous écrire, non pas une lettre, mais trois ou quatre volumes de lettres »⁶). La publication au long cours répond à une demande qui la précède et la justifie, d'autant plus que c'est dans l'écriture référentielle du récit de voyage que la longueur accomplit le mieux sa fonction mimétique.

C'est d'ailleurs aussi par le biais des impressions de ses amis peintres que Dumas tente de répondre aux désirs des lecteurs, de telle sorte que les lieux communs descriptifs sont remplacés par les jugements spontanés des voyageurs curieux, ce qui crée l'illusion que le discours est instantané. Tout le monde fait des descriptions « depuis notre bon et excellent monsieur Delaborde [*sic*] »⁷, et le lecteur ne veut probablement plus de ces ennuyeuses digressions qui le distraient sans joie des aventures. Dumas préfère donc transcrire une

¹ *Ibidem*.

² *Ibidem*.

³ *Ibid.*, vol. 2, p. 26.

⁴ Christèle Couleau, « Quand le roman parle à son lecteur. Stratégies du discours auctorial chez Balzac, Dumas, Stendhal », in Lise Dumasy et al. (dirs.), *Stendhal, Balzac, Dumas, un récit romantique ?*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 2006, (p. 219-232), p. 229.

⁵ *Ibid.*, p. 231.

⁶ Alexandre Dumas, *Impressions de voyage : de Paris à Cadix*, vol. 1, p. 1.

⁷ *Ibid.*, p. 187.

impression plutôt que de broser un tableau (« Soyez tranquille, madame, je ne vous fatiguerai point d'une seconde description. On revoit plus facilement qu'on ne relit »¹), car une impression ne peut être redite ou volée. Le feuilleton, qui, contrairement au récit de voyage, rejette la description et lui préfère l'action, encourage Dumas dans cette voie. L'origine de ce changement d'orientation poétique est autant lectorielle qu'éditoriale, « la description semble incompatible avec les exigences du feuilleton ».² Dumas ne se prive pas d'ailleurs d'attaquer nommément la description, qui est « comme ces monnaies fictives avec lesquelles on compte, mais qui n'existent pas »³ – entendez qui n'ont pas l'impact voulu sur le lecteur. Dumas choisit donc un développement rythmique, qui n'est pas sans rapport avec son écriture dramatique. L'horizon d'attente du lecteur du roman-feuilleton est particulier, il lui faut des mises en scène inspirées du théâtre et des intrigues empruntées aux récits d'aventure. Dumas souligne que le feuilleton est « recommandable par sa science d'intrigue, intéressant par sa coupe provocante »⁴, et c'est pourquoi des aventures quelque peu excessives doivent venir rythmer la narration référentielle propre à l'écriture de voyage, afin d'augmenter la curiosité et l'appétit du lecteur.

L'agencement communicationnel des *Impressions* de Dumas est donc conforme aux vœux d'Édouard Charton (le fondateur du *Magasin pittoresque*, qui créera aussi le *Tour du Monde* (1860) où Davillier et Doré publieront leurs impressions d'Espagne), pour qui la lecture de la revue doit être pareille à une conversation pleine d'agrément et d'enseignements, afin que ceux qui appartiennent à la classe ignorante puissent s'instruire plaisamment. Dumas dessine d'ailleurs, sous le *pseudonyme* de son interlocutrice, un portrait plus riche de son lecteur – qui est bel et bien « Tout le monde », car les oxymores ne servent ici qu'à désigner la variété des lecteurs : « grave et enjoué, sérieux et enfantin, correct et capricieux »⁵, tel est le lecteur multiple auquel il s'adresse. Mais le dispositif qui consiste à s'adresser à une pseudo-interlocutrice et à placer le lecteur comme tiers peut être aussi interprété comme une image de la situation du lecteur à l'égard non plus des lettres, mais de l'œuvre littéraire : l'écriture serait alors un acte intime, auquel le public assisterait en voyeur.

Toujours est-il que c'est pour le public que Dumas, de fait, parle. Le voyage en tant qu'expérience de l'ailleurs fondée sur l'authenticité du déplacement et des impressions se

¹ *Ibid.*, p. 299.

² Aude Déruelle, « La Question des longueurs (Stendhal, Balzac, Dumas) », in Lise Dumasy et al. (dirs.), *Stendhal, Balzac, Dumas, un récit romantique ?*, (p. 203-217), p. 207.

³ Alexandre Dumas, *Impressions de voyage : de Paris à Cadix*, vol. 2, p. 14.

⁴ *Ibid.*, vol. 1, p. 25.

⁵ *Ibid.*, p. 3. Dumas parle dans les mêmes termes du lecteur que du chemin irrégulier de l'Andalousie : faut-il voir là une incitation à une lecture métatextuelle ?

développe face et grâce à la presse illustrée, qui est le premier médium accessible au peuple, et qui favorise donc la circulation des représentations du monde, quelques années même avant l'avènement du daguerréotype. Le premier numéro du *Magasin Pittoresque* (1833) se fonde ainsi sur une certaine esthétique romantique et picturale, tout en tâchant de répondre aux besoins de l'époque – objectivité de la représentation et vérité du discours. Édouard Charton a transformé de la sorte le discours journalistique et donc également le discours littéraire. Le propos du *Magasin pittoresque* est de rendre accessible à « tout le monde », à tous les âges, tous les goûts et toutes les classes des textes concernant des sujets divers, offerts à la curiosité publique comme les marchandises d'un « vrai Magasin ». Le lecteur se tient idéalement au centre de cette boutique spirituelle, et il choisit ce qui l'intéressera : la lecture proposée est donc panoramique et sélective.

Le projet de Charton est multiple comme l'est le public qu'il vise. Il se soucie aussi bien de la sauvegarde du patrimoine que de l'éducation de ses lecteurs. L'industrialisation transforme en effet le monde tandis que les événements militaires fragilisent en partie le patrimoine, et c'est aussi par souci de préservation des régions et des villes en pleine métamorphose que Charton entreprend ses projets éditoriaux.

Quant à la capacité référentielle du texte, elle est soutenue par le potentiel mimétique des gravures (ce n'est que plus tard que la photographie pourra techniquement cohabiter avec le texte sur la même surface) : « nous voulons, en un mot, imiter dans nos gravures, décrire dans nos articles tout ce qui mérite de fixer l'attention et les regards, tout ce qui offre un sujet intéressant de rêverie, de conversation, ou d'étude »¹ – tel est le projet de la revue. Ce passage est crucial non seulement en ceci qu'il indique les objets dont s'occupera la revue et les missions qu'elle se fixe, mais aussi parce qu'il postule sur le potentiel imaginaire, communicationnel et didactique de l'association texte/image. C'est avec l'apparition du *Tour du Monde* que la presse se *cosmopolitise* et s'universalise et que les illustrations, élaborées à partir des images prises *in situ* par un artiste (ou un photographe) qui accompagne l'écrivain-voyageur, deviennent véritablement primordiales dans la circulation des savoirs. Charton compte exploiter le pouvoir imaginaire de la littérature et de l'art (il veut travailler de pair avec les « plus célèbres artistes »² pour mener à bien son projet) tout en fixant à ses collaborateurs des limites très strictes. Le contrat de lecture impose aux écrivains un regard objectif et leur interdit toute licence fictionnelle : « en appelant tour à tour nos artistes, nos

¹ *Le Magasin pittoresque*, 1830, 1^{er} numéro, s. p.

² *Ibidem*.

écrivains, à représenter, à dire ce qui est vrai, ce qui est beau, ce qui est utile, sans mélange d'exagération ou d'imaginations mensongères. »¹

Charton définit donc pour sa revue un cadre discursif qui sera efficace beaucoup plus largement, puisque les récits de voyage des écrivains s'y conformeront en grande partie. Parler pour tous et parler de tout, voilà qui ne pouvait que convenir à Dumas. C'est un projet qu'il tentera d'ailleurs de réaliser hors du cadre de la revue. Déjà réputé en Espagne pour *Monte-Cristo*, il ne voyage pas simplement pour constater l'étendue de sa gloire : il compte encore l'accroître, en proposant un livre total adressé à un public total. Son *Grand Dictionnaire de cuisine*, qui contient des épisodes relatifs à son voyage en Andalousie, se présente comme « un dictionnaire de désirs »² et comme un résumé surtout de ses expériences alimentaires, viatiques et littéraires. Dumas sait que pour bien manger en voyage, il faut être à l'affût et être chasseur de sa personne, et que pour bien écrire, il faut partir en quête de nourritures verbales dans la forêt des ouvrages classiques « tombés dans le domaine public » ; avoir « droit de cité sur les meilleures tables »³, c'est avoir le droit de citer les meilleurs livres : l'écriture est une cuisine intertextuelle. Il n'est que de lire comment Dumas décrit ce qu'il considérait comme son *Opus magnum* – car la cuisine et la littérature s'y unissent presque alchimiquement – pour s'en convaincre : il s'agit pour lui de « prendre », d'« emprunter », de « revoir », de « relire », de « s'approprier [l]es meilleurs inventions » de ses prédécesseurs. Il veut, joignant ses instincts de chasseur aux leurs, « tâcher d'inventer quelque chose de nouveau », et ajouter encore à cela « des plats inconnus, recueillis dans tous les pays du monde, les anecdotes les plus inédites et les plus spirituelles ».⁴ Tout en profitant de l'universalisation culturelle en cours – car le voyage facilite l'emprunt et rend le plagiat plus difficile à repérer – Dumas tente de rapprocher les peuples en créant une *œuvre-univers*. Le *Dictionnaire* se veut une œuvre totale, qui résume toute la vie de son auteur, toute l'histoire de la cuisine, tout le passé littéraire.

L'ambition totalisante du *Dictionnaire* permet de mieux cerner le projet des *Impressions*, où le narrateur fait tout pour divertir son lecteur et pour lui donner l'*impression* qu'il assiste à ses aventures (le dialogue constant avec la pseudo-destinatrice en particulier crée une illusion de réalité). Il transforme ses compagnons de voyage en personnages, il

¹ *Ibidem*.

² Claude Schopp, « La Cuisine autobiographique », in Mireille Piarotas (dir.), *Le Populaire à table. Le Boire et le Manger aux XIX^e et XX^e siècles*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, « Littérature populaire », 2005, p. 400.

³ Alexandre Dumas, « Encore un mot au public », in *Grand Dictionnaire de cuisine*, Paris, Alphonse Lemerre, 1873, p. 105.

⁴ *Ibidem*.

diversifie les voix narratives et anime le discours par le dialogue. Et c'est ainsi qu'avec la quantité des lecteurs s'accroît la quantité des voix dans le récit, car il importe vraiment pour Dumas de s'adresser à tous et de répondre aux attentes des différents types de lecteurs.

De Paris à Cadix et le *Dictionnaire* sont adressés au même large public, aux hommes sérieux, aux curieux et aux « femmes légères dont les doigts ne craindront pas de se fatiguer en soulevant des pages dont quelques-unes tiendront de M. de Maistre et d'autres de Sterne ».¹ Ils permettent l'un comme l'autre au lecteur confiné dans sa chambre de goûter à de nombreux plats et de voyager à travers le monde. Ils reprennent l'un comme l'autre l'hypothèse communicationnelle et pédagogique qu'Édouard Charton avait mise en pratique avec le *Magasin Pittoresque* : le lecteur, après avoir sélectionné ce qui l'intéresse, s'approprie et apprivoise une image, une ville, un personnage. Charton fait partie de ceux qui ont le plus fortement contribué à rendre possibles des ambitions telles que celles de Dumas : c'est lui qui a délivré le voyage du cercle restreint de ses lecteurs privilégiés, et il a également favorisé la diffusion de la mode du voyage comme pratique sociale et comme droit individuel. Toutefois, il convient de ne pas simplifier à l'extrême la ressemblance entre les théories de Charton et les pratiques de Dumas. Malgré la liberté que l'éthique de Charton laisse en principe au lecteur, Dumas ne renonce pas à son pouvoir d'auteur. Dans ses pseudo-épîtres, le discours auctorial, qui « indique à la fois la présence de l'auteur (réel et fictif) et l'*autorité* souveraine de cette présence dans son œuvre »² guide malgré tout la lecture du récit, l'auteur est présent comme un cicéron, qui introduit son lecteur dans le voyage et lui en fait suivre pas à pas le déroulement. Dumas, même, n'hésite pas à abuser doublement de son pouvoir, puisqu'il agence la réalité en un spectacle destiné lui-même à produire une illusion de réalité. Il crée une illusion de spectacle en métamorphosant ses comparses en acteurs, qui sont comme de nouveaux (et nombreux) *Mousquetaires*. D'une certaine manière même, l'auteur-narrateur, pour ne pas être jugé par les lecteurs, se décharge de sa responsabilité sur ses compagnons qui deviennent de véritables *acteurs* du récit comme production et non plus simplement comme produit. Et en même temps, Dumas met en place un jeu autoréflexif (discret, il est vrai), puisque chacun de ses compagnons incarne une figure différente du lecteur-voyageur.

Par ailleurs, Dumas ne se prive pas de recourir à la fiction. Si son idéal est la fusion des continents, c'est justement parce qu'ainsi le monde littéraire fabuleux peut puiser à des sources diverses et multiplier ses prodiges afin d'émerveiller à nouveau des lecteurs dont l'attention se disperse bien vite. Le fantastique et les éléments du merveilleux font partie de la

¹ *Ibidem*.

² Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 264.

structure narrative des *Impressions* que Dumas ramène de son voyage « vers cette Espagne désirée, mais déjà mise par [lui] au rang de ces pays fantastiques qu'on ne visite que lorsqu'on s'appelle Giraud ou Gulliver, Desbarolles ou Aroun-al-Raschild [*sic*] ». ¹

On voit d'ailleurs que le voyage de Dumas est bien multiple : il répond à des exigences diverses, éditoriales, gouvernementales, amicales, culturelles, littéraires. Dumas et ses amis rêvent de voyager en Espagne, dans ce pays où ils pensent trouver un monde tout à fait contraire à celui qu'ils habitent.

Le geste de sauvegarde est souvent collectif. Dumas prend des notes dans son carnet de voyage pendant que ses amis (Louis Boulanger, Eugène Giraud et Alexandre Desbarolles) font des croquis, dessinent et notent eux aussi leurs impressions (Giraud et Desbarolles publieront d'ailleurs leur propre récit). Le collaborateur de Dumas, Auguste Maquet, est là lui aussi, ainsi qu'Alexandre Dumas fils, que ce voyage fait mûrir et grandir (il n'a que vingt ans, et c'est au retour de ce voyage, rythmé par les incidents amoureux et les disparitions – son père va jusqu'à craindre pour sa vie – qu'il deviendra lui-même écrivain). Il faut signaler également que les voyageurs sont accompagnés par le domestique Paul, surnommé Eau-de-Benjoin – un jeune Abyssin polyglotte, qui a déjà vu l'Algérie et qui parle l'arabe. La deuxième lettre des *Impressions* est d'ailleurs consacrée à ses compagnons, chacun a son histoire et son caractère, et les voyageurs sont présentés, ou presque, comme des personnages.

Ce qui rend ce long voyage éditorialement particulier, c'est qu'il sera publié en deux tomes – mais esthétiquement, stylistiquement, rythmiquement et rhétoriquement, *Le Véloce* et *De Paris à Cadix* sont clairement deux œuvres distinctes, qui n'ont en commun que leur auteur. La sensibilité de Dumas, que l'Andalousie a grandement stimulée, laisse dans *Le Véloce* la place à d'excessifs jugements exotisants et orientalisants sur l'Afrique. C'est la liberté désengagée de l'écriture de *De Paris à Cadix* qui distingue la poétique des *Impressions* de celle du *Véloce*, et qui la rapproche de celles, aventureuses et hasardeuses, de Sterne et de Gautier.

Cela n'empêche pas Dumas de se souvenir des jalons imaginaires posés par ses prédécesseurs. Le passage du seuil de l'Andalousie est un moment très attendu, le vaste horizon, les réminiscences des poètes andalous et les souvenirs du passé mauresque accompagnent Dumas jusqu'à Jaén, pareille à un lion allongé, puis jusqu'à Grenade, qu'il voit comme une femme, ce qui lui rappelle la légende de la conquête de la région par les Maures.

¹ Alexandre Dumas, *Impressions de voyage : de Paris à Cadix*, vol. 1, p. 14.

Le sentimentalisme est parfois débordant, et l'orientalisme semble un climat favorable à l'érotisme, puisque dans le Généralife Dumas observe les danses peu voilées des gitans.

2.2.5. La femme qui lit

On voit donc que Dumas, dans ses voyages, fait preuve d'une grande souplesse : il s'adapte volontiers, et facilement, aussi bien aux attentes des commanditaires de ses textes qu'à celles de ses lecteurs. Une question demeure cependant : si les fausses lettres de *De Paris à Cadix* sont adressées à une femme, en quoi peuvent-elles satisfaire une lectrice de l'époque ? Nous ne nous contenterons pas de répondre – quoique ce ne soit pas faux – que la femme représente ici le lecteur qu'il faut séduire.

Le voyage en Andalousie au milieu du siècle est deux fois nostalgique : d'un très lointain âge d'or en fait inexistant, qui est un rêve d'enfance ; et d'un temps plus récent, mais déjà mythifié – celui du premier souffle du romantisme, qui a suivi la Révolution. C'est donc au lecteur jeune mais décidé, parfois même irrespectueux à l'égard des femmes, que s'adressent les récits de Gautier ou de Dumas (si tant est, bien sûr, qu'ils s'adressent à un type de lecteur précis). À quelle lectrice, pour qui le feuilleton constitue un moment de repos au cours d'une journée remplie par les obligations familiales, les détails obscènes des divertissements de la bande d'artistes en voyage, qui rappelle « celle que dirigeait d'Artagnan »¹, pourraient-ils plaire ? *De Paris à Cadix* traite de l'amitié masculine et de « la vie aventureuse »² de Dumas et de ses compagnons, qui se montrent unanimes quand il s'agit de faire la cour aux Andalouses et de se laisser enivrer par la saveur « âpre et excitante »³ du vin. « Giraud et Desbarolles étaient allés le chercher [le vin] au cabaret »⁴, « Giraud, tout en mangeant un déjeuner passable, croqua les deux [filles] qui nous avaient reçus les premières, et qui avaient nom, l'une Concha, l'autre Dolorès. »⁵, « Ceci rentrait dans la spécialité de Giraud, qui avait découvert la chambrière »⁶, voilà à quoi ressemblent en grande partie les aventures des Mousquetaires andalous. Les hommes, d'après l'horizon d'attente sur lequel jouent les éditeurs, aiment l'histoire, la politique, les combats et la guerre, mais aussi les

¹ Jean Sarrailh, « Le Voyage en Espagne d'Alexandre Dumas père », in *Bulletin Hispanique*, tome 30, n° 4, 1928, (p. 289-327), p. 289.

² Alexandre Dumas, *Impressions de voyage : de Paris à Cadix*, vol. 2, p. 276.

³ *Ibid.*, p. 251.

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibid.*, p. 245.

⁶ *Ibid.*, p. 252.

aventures sensuelles, et Dumas tire de ses aventures authentiques de quoi les contenter – les *Impressions* ont de fait été republiées sept fois.

Même les descriptions sont quelque peu misogynes. Dans sa description de Grenade, la « Lucrèce andalouse », Dumas, qui reprend l'histoire mythique selon laquelle l'Al-Andalus a été fondé après le rapt et le viol de Florinda, dessine un portrait de la (ville-)femme telle que la voient les Orientalistes – paresseuse (la « malheureuse fille » dort quand les guerriers maures commettent leur forfait) et séductrice (elle se transforme la nuit « pour des yeux étrangers »). Malgré ses efforts pour rester insoumise, elle cède bientôt aux cadeaux mauresques – aux « deux bijoux », aux perles de l'Europe – l'Alhambra et le Généralife. Il se dessine d'ailleurs dans les descriptions de la ville une image de la séduction du lecteur par la *fantasia*. Tantôt sereine, tantôt voluptueuse, la plaine grenadine est semblable à une page, où la ville, comme l'auteur, s'abandonne aux « caprices de son esprit fantasque et changeant ».¹ Dumas se fait d'ailleurs lui-même paresseux quand il renvoie ses lectrices au livre de Théophile Gautier. Il leur propose d'abord de se référer à Hauser : ces « souvenirs pétrifiés d'un monde évanoui », dit-il, leur donneront peut-être une « faible idée des merveilles au milieu desquelles »² lui et ses compagnons ont erré. Mais Gautier seul a su, selon le nonchalant Dumas qui cherche un prétexte pour éviter la gageure descriptive, combiner les pouvoirs du verbe et ceux de l'image.

Ah ! Il y a encore Gautier, madame, que vous pouvez lire ; Gautier, qui écrit à la fois avec une plume et un pinceau ; Gautier qui, grâce à cette technicité de mots et à cette vérité de couleur que lui seul possède entre nous tous, pourra vous donner une idée complète de ce que moi je ne tente pas même d'esquisser.³

On voit donc que Dumas, par moments, se fait femme et s'identifie partiellement à la ville, mettant ainsi en place un système (lacunaire, il est vrai) de correspondances autoréflexives. Il n'est pas difficile d'ailleurs de proposer une lecture autoréflexive des aventures amoureuses de Giraud et des autres. Le désir que le voyageur éprouve pour la femme étrangère n'est-il pas semblable à celui que ressent le lecteur en face d'un livre nouveau – surtout si ce livre lui parle de contrées lointaines ? Évanghélia Stead parle ainsi du « fantasme masculin du livre-femme, assimilé à la création d'un être qui s'anime sous la touche de son créateur ».⁴ Dans *Les Jeunes-France*, Gautier avait déjà exploité une analogie entre le discours préfaciel et les manœuvres d'approche de la galanterie, et plus généralement la métaphore potentiellement

¹ *Ibid.*, p. 263.

² *Ibid.*, p. 281.

³ *Ibid.*, p. 282.

⁴ Évanghélia Stead, *La Chair du livre. Matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Histoire de l'imprimé. Références », 2012, p. 241.

filée à l'infini associant à un type de livres une sorte de femmes ; et son *Voyage en Espagne*, où l'on voit le narrateur s'attrister de quitter sa bien-aimée exotique à dix heures du matin¹, exploite, quoique plus discrètement, la même veine. Les péripéties viatiques, les tristesses et les bonheurs alternés, les joies éphémères et les peurs sans raison – tout cela rappelle le rythme d'une relation amoureuse. La « belle et joyeuse Andalousie »² est une femme – désirée et attendue depuis longtemps. C'est une femme qu'on veut revoir, relire – et le deuxième rendez-vous qu'elle vous accorde est peut-être le plus grand bonheur concevable. Mais que font les écrivains-voyageurs de leurs éventuelles lectrices, certes encore peu nombreuses à cette époque, mais qui veulent s'absorber dans des lectures-rêveries, et non pas être confrontées au récit sans fard d'aventures impudiques ? Il est vrai que dans les années 1840, les lectrices sont encore rares. On considère qu'elles sont quelque peu légères, et l'acte féminin de lecture est associé à la vie privée, donc à la nudité et à l'érotisme. Les femmes lisent nettement moins que leurs maris et sont en butte aux jugements. Comme le note Nies Fritz, « l'épouse ne fait souvent qu'enregistrer l'activité littéraire de son partenaire. »³ Mais pourquoi alors Dumas adresse-t-il ses (pseudo-)lettres à une femme ? Dans son cas particulier, c'est sans doute en partie parce qu'il sait que ses aventures intéresseront sans peine le lectorat masculin, et qu'il convient donc d'attirer l'attention des lectrices en leur donnant l'illusion qu'on les prend pour confidentes. Il sait d'ailleurs également jouer l'ingénuité pour plaire à son public féminin. Le séjour à Grenade restera pour lui, comme il le confesse, « l'une des émotions les plus suaves et les plus enivrantes de [s]a vie. »⁴ Ce « pays de safran », où voltigent les vapeurs de la « vie surabondante » en images et en émotions, le conduit parfois à faire montre d'une certaine naïveté apparente qui est sans doute le fruit de savants calculs. Il prend aussi par moments des précautions oratoires afin de ne pas froisser les femmes, qui pourraient mal réagir à certains jugements qu'on considérerait comme sexistes aujourd'hui.

Faites bien attention, madame, que je ne veux pas plus attaquer la coquetterie, qui est l'esprit de la beauté, que l'esprit, qui est la coquetterie de l'intelligence, et quoiqu'une robe légère d'une entière blancheur soit toujours la parure dont monsieur Planard et moi sommes enchantés, je ne répudie pas certain goût pour ces adorables fleurs artificielles par lesquelles,

¹ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 403. Voir par ailleurs Théophile Gautier, « Préface », *Les Jeunes-France. Romans goguenards*, Paris, Séguier, p. 32 : « Il en est des livres comme des femmes : les uns ont des préfaces, les autres n'en ont pas ; les unes se rendent tout de suite, les autres font une longue résistance ; mais tout finit toujours de même... par la fin. »

² Alexandre Dumas, *Impressions de voyage : de Paris à Cadix*, vol. 2, p. 246.

³ Nies Fritz, « La Femme-femme et la lecture, un tour d'horizon iconographique », in *Romantisme*, 1985, n° 47 : « Le Livre et ses lectures », (p. 97-106), p. 101.

⁴ Alexandre Dumas, *Impressions de voyage : de Paris à Cadix*, vol. 2, p. 273.

pendant certaines saisons de l'année et certaines années de la vie, la femme est quelquefois forcée de suppléer aux fleurs naturelles qui lui manquent.¹

Dumas défend des valeurs féminines que les femmes ne défendent pas toujours. Il veut être juste et ne pas condamner les femmes pour leur sort naturel.

L'illustration et la fiction qui s'introduisent dans les récits de voyage originellement destinés à un public masculin rendent la lecture plus subtile. L'écrivain fait en particulier l'éloge des voyageurs et des artistes romantiques qui ont vu le pays avant lui. Dumas propose à la lectrice non pas de se référer au croquis de Giraud, puisqu'il « n'a pas eu le temps de le faire », mais à ce qu'a dessiné Dauzats, qui a voyagé de concert avec Taylor. Dumas différencie son propre voyage du voyage pittoresque de ses prédécesseurs, dont la durée supposait une étude plus approfondie des paysages et des monuments. Dumas se réclame donc d'un autre genre. Les aventures de Dumas et de ses compagnons sont essentielles dans l'économie de son récit, l'écriture du voyage est donc tout à la fois autobiographique et auto-fictionnelle. Pourtant, Dumas le répète, il s'inscrit dans une tradition particulière : « Dauzats vous ouvrira ses cartons, et vous profiterez de cela pour voir les merveilles qu'il a rapportées de ses différents voyages aux lieux mêmes que nous parcourons. »² L'écrivain-voyageur réinvestit des sujets déjà codifiés, créant ainsi un réseau textuel qui « permet la mobilité de l'espace littéraire »³ – de telle sorte que la rhétorique du voyage est comme plastifiée et fictionnalisée, et que l'espace est désormais saturé d'art et de littérature. Le tissu intertextuel et intermédial fait partie de l'économie du récit de voyage, il a une fonction de « réactivation du sens », il pérennise la « mémoire des sujets »⁴ – ce qui est en l'occurrence d'autant plus important que Dumas offre à la lectrice de partager les émotions qu'il a ressenties « dans le pays des songes », et qu'un « songe passe si vite ».⁵ Mais il y a aussi ceci que, plus simplement, l'imagination est pour Dumas « la fille de la fantaisie, si toutefois elle n'est pas la fantaisie elle-même ».⁶ Le monde qu'elle produit est donc féminin, jusque dans sa rhétorique. Comment croire que les « lacs roses », les « lacs de fleurs »⁷ et autres images de la même veine ne sont pas destinés à faire fondre le cœur des femmes ?

¹ *Ibid.*, p. 262. Dumas développe ainsi une métaphore de son style, qu'il file pour poser la question des excès rhétoriques dont se rend parfois coupable l'écrivain romantique, qui embellit la surface de son texte pour en cacher le fond plus ou moins inexistant, pour combler le vide des idées et masquer une pensée dont la profondeur recèle plus de vacuité que de ressources.

² *Ibid.*, p. 282.

³ Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin/Nathan, 2005, p. 77.

⁴ *Ibid.*, p. 28.

⁵ Alexandre Dumas, *Impressions de voyage : de Paris à Cadix*, vol. 2, p. 271.

⁶ *Ibid.*, vol. 1, p. 3.

⁷ *Ibid.*, p. 247.

Derrière la poésie masculine du voyage-feuilleton se cache donc une stratégie plus subtile : l'auteur sait qu'il aura aussi des lectrices – mais elles restent dans l'ombre, et il ne convient donc pas de s'adresser à elles avec trop d'éclat. De même que la femme se cache pour lire, le voyageur se cache pour lui écrire, de telle sorte qu'il se développe à côté et dans l'ombre des deux contrats officiels qui unissent, l'un le mari à son épouse, l'autre l'auteur à son lecteur, un adultère littéraire, qui lie le versatile créateur à sa correspondante sentimentale.

2.3. Sur la route

Mais la construction poétique et l'agencement rhétorique du récit ne dépendent pas uniquement des attentes des lecteurs, des éditeurs et de ceux qui ont mandaté Dumas. L'expérience du déplacement joue elle aussi un rôle déterminant. Dumas, voyageur expérimenté, voit dans les nouvelles expériences que permet le transport ferroviaire l'occasion de renouveler le langage et de le rendre plus divertissant. Son jugement, c'est vrai, est nuancé : quoiqu'il utilise des anglicismes tels que « gentleman », « traveller », « railway » pour témoigner à la fois de la nouveauté du transport et de l'amusement qu'un pareil trajet lui procure, Dumas juge cette industrialisation du voyage typiquement anglaise, et le tourisme lui semble l'ennemi du romantisme.

Il importe également de préciser qu'il n'attend pas l'Andalousie pour faire l'expérience du train. Mais cela n'empêche pas que certains éléments de son récit méritent de retenir l'attention. Ainsi, il personnifie le train, et on sent qu'il considère les transports mécaniques avec l'œil d'un homme habitué à compter plutôt sur la force des animaux. Il superpose en tout cas la logique animale à la logique mécanique afin d'obtenir des effets humoristiques : « la locomotive était morte d'hydropisie. »¹ Mais surtout, le train est mythifié, et Dumas file la métaphore tératologique. Impressionné par la « respiration haletante du monstre », il évoque le train arrivant en gare en ces termes : « un point rougeâtre qui s'avancait flamboyant comme l'œil d'un cyclope et qui s'élargissait en avançant ».² Ailleurs, la métaphore prend une dimension métatextuelle : « le train passa devant nous, rapide et rugissant, comme le lion de l'Écriture, puis s'arrêta et revint docile et soumis se présenter à son frein de fer. »³ Mais bien entendu, en Andalousie, où on se déplace plus lentement, l'écrivain reprend le rythme du voyage romantique.

¹ Alexandre Dumas, *Impressions de voyage : de Paris à Cadix*, vol. 1, p. 28.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

2.3.1. L'impossible *work in progress*

Les photographes, eux, profitent paradoxalement du train pour lutter contre les méfaits de la modernité. Ils multiplient les *Tours*, profitant des facilités offertes par le train pour fixer les images d'un monde menacé par l'industrialisation. Le propos des photographes est quelque peu différent de celui d'un Dumas ou d'un Irving. Si le premier *dessine* ses impressions, si le second maîtrise l'art de l'esquisse et laisse le soin à sa *fancy* de colorer les images de la région, les photographes, eux, veulent figer le temps hors de son écoulement et sauver les lieux de la destruction qui les menace. Charles Clifford, photographe de la cour d'Isabelle II, qui a déjà exposé à la *London Photographic Society* en 1854 et pour l'*Architectural Photographic Association* en 1858 plusieurs vues des monuments historiques andalous, remplit ainsi une mission et suit un parcours qui l'apparentent à certains égards à ces écrivains-voyageurs qui, comme Taylor, sont soucieux de sauvegarder le patrimoine. Voici en quels termes on parle de lui dans *La Lumière* : « Cet artiste, maintenant à Séville, a parcouru l'Espagne, reproduisant tantôt les monuments célèbres de ce beau pays, tantôt les costumes pittoresques de ses habitants, réunissant enfin, dans ses cartons, les sujets si intéressants et si variés qu'il trouvait sur sa route. »¹ Charles Clifford, comme après lui Jean Laurent, s'inscrit donc à la fois dans la tradition romantique de la fascination pour le *passé* et dans le courant du *costumbrismo*, rattaché en principe au présent et supposant une forme de réalisme.



Charles Clifford, *Sevilla. The Alcazar, Patio de las Doncellas*, 1854, London, Victoria and Albert Museum.

¹ « Voyage en Espagne. Album de M. Clifford » [sans nom d'auteur], in *La Lumière : revue de la photographie*, samedi, 29 avril 1854, p. 67.

La présente photographie met ainsi l'accent sur les formes de l'édifice et sur l'architecture mobile et sinueuse. Mais l'entreprise des photographes est à double tranchant. En effet, dans cette photographie comme dans beaucoup d'autres, l'énigme de l'architecture mi-mauresque, mi-gothique est montrée de telle sorte qu'elle devient, suite à sa multiplication et à sa commercialisation, une image touristique. Les photographes, qui tentent de sauvegarder au moins l'image de lieux menacés matériellement par l'industrialisation et spirituellement par les touristes, contribuent ainsi à attirer l'attention de ces derniers sur des régions encore plus ou moins intactes. Les « Vues de l'Espagne sur papier », par exemple, peuvent être commandées auprès des éditeurs de la revue *La Lumière*, où l'on trouve une publicité¹ occupant une page entière qui propose aux lecteurs une large sélection de vues, dont le catalogue est mis à la disposition de ceux qui seraient intéressés. Sont mises en vente des vues des monuments anciens et des vues générales ou panoramiques. Près de la moitié concernent l'Andalousie, et plus précisément ses villes : Séville, Cordoue, Grenade, Cadix (environ 150 vues sont proposées). L'auteur des vues n'est d'ailleurs pas mentionné, ce qui est symptomatique d'une relation strictement commerciale et para-touristique à l'image.

Clifford réalise également un album consacré à l'Andalousie et à la Murcie, et il rédige un texte relatif à son voyage de 1861, intitulé *A Photographic Scramble through Spain*. Ce texte, qui sert de complément aux photographies, a fortement contribué à modeler l'approche anglaise du Sud de l'Espagne. Dès son titre, l'imaginaire du pèlerinage et du vagabondage est convoqué : Clifford propose un tour improvisé voire désordonné. En Andalousie, Clifford photographie les lieux et les villes qui présentent un intérêt historique (Séville, Grenade, Malaga, Gibraltar, Tanger, Cadix, Jerez et Santa Maria). Son idée est « to select for illustration subjects historically interesting ». ² Le propos de l'ouvrage est dans la ligne traditionnelle du romantisme : par rapport aux capitales occidentales de l'Europe, l'Andalousie est industriellement en retard, le chemin de fer commence pourtant à s'y développer, et ce progrès du réseau ferroviaire pourrait nuire au côté authentique de la région, ce qui serait tout à fait néfaste puisque le local serait alors vaincu par l'universel. Le but est donc de sauvegarder les monuments en fixant leur image avant qu'ils soient détruits ou défigurés. Ainsi, pour l'Anglais, le voyage en Andalousie est un anti-tour presque extracontinental qui promet des aventures au Romantique irrité par les circuits ordinaires, par

¹ *La Lumière*, samedi, 8 mai 1858, p. 76 (le prix proposé est de 12 F. la douzaine).

² Charles Clifford, *A Photographic Scramble through Spain*, London, Marion & Co, 1861, p. 3. Je traduis : sélectionner pour l'illustration des sujets historiquement intéressants.

la « well-worn road and routine of the every day's known route of continental travel ».¹ Il convient toutefois de noter que le discours de Clifford est à double tranchant, et qu'il renforce à certains égards la position impérialiste : car déplorer l'état de « desolation and poverty »² de l'Andalousie, c'est mettre l'accent sur la supériorité de la Grande-Bretagne. Certes, Clifford et ses pareils souhaitent arrêter le mouvement de décadence du patrimoine architectural, ou, à défaut d'y parvenir, immortaliser les lieux par la photographie. Mais en même temps, ils mettent en lumière les torts du gouvernement espagnol, qui laisse à l'abandon les plus glorieux vestiges de la splendeur andalouse.

Tous les voyageurs, d'ailleurs, ne sont pas aussi défiants à l'égard des progrès ferroviaires. Le cas d'Andersen est particulièrement complexe. Sa posture esthétique et ses goûts viatiques sont quelque peu paradoxaux : il goûte le moderne quand il s'agit de créer, mais il semble préférer l'ancien quand il ne s'agit que de vivre. Andersen voyage en Andalousie en 1862, et justement il évoque dans son récit de voyage Charles Clifford. Ce dernier est à l'époque le photographe de la cour de la reine d'Espagne, et il l'accompagne dans son tour royal de l'Andalousie en 1862.

En observant l'intérieur de l'architecture de la *Sala de los Embajadores* de l'Alhambra, Andersen utilise la prétérition. Il est impossible de représenter l'infini des détails : « Ce n'est pas le mot, mais la photographie qui peut rendre cette image, et pourtant, devant cela, on est lié à une place donnée. »³ La photographie délimite un fragment précis, elle ne permet pas de rendre le vertige provoqué par la totalité de l'édifice. Confronté à des lieux « jamais-vus », le voyageur doit dépasser les limites de sa propre écriture, pour déployer le visible aussi bien que l'invisible dans la parole. L'indicible, c'est donc à la fois ce qui est indescriptible et ce qui est impalpable. C'est pourquoi, pour le poète, l'expressivité est un accord « idéal et non un fait ».⁴ Cependant, à première vue du moins, la photographie pêche à la fois par excès et par défaut de présence : elle ne saurait restituer le monument ; mais en même temps, elle le montre, de telle sorte qu'elle semble, à certains égards, aussi incapable de le restituer dans son absence que dans sa présence – alors que la littérature, si elle ne peut rendre présent le lieu, peut en rendre palpable, par le biais de la fictionnalisation, l'absence.

La quête de la formule de la *mimésis* complète transparaît pourtant dans l'écriture de voyage, qui, à mi-chemin entre le reportage et le roman, prend la photographie comme

¹ *Ibid.*, p. 4-5, je traduis : une route banale et la routine d'un trajet ordinaire à travers le continent.

² *Ibid.*, p. 21, je traduis : désolation et pauvreté.

³ Hans Christian Andersen, *En Espagne*, p. 1171.

⁴ Louis Vax, *La Séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965, p. 21.

« cadre de référence ».¹ Comme si elle seule était capable de restituer le réel dans une trace, la photographie est « une sorte de dépôt du réel »² où se réalise « un transfert de réel », puisqu'elle est liée « causalement à la portion du réel représenté ». La figure du photographe entre d'ailleurs dans les *Voyages*, comme pour assurer métonymiquement le lecteur de la fiabilité du texte : Dumas parle d'un photographe qui est resté vivre à Grenade, et Andersen, afin d'introduire sa propre description, développe une hypotypose pour transcrire le processus d'une prise de vue à l'Alhambra. Il souligne ainsi par le témoignage de présence qu'offre la photographie l'authenticité de son déplacement et de son récit de voyage. Mais il vit également ceci comme un moment magique, puisque la photographie, à la différence de la mémoire humaine, n'oublie pas et permet de retourner sur le lieu. Toutefois, la prise de vue rapproche aussi Charles Clifford d'Andersen par le biais de la logique du *work in progress*.

La cour aux Lions et la salle des Deux-Sœurs étaient, sur l'ordre de Sa Majesté la reine, photographiées par un photographe anglais renommé. Il était en plein travail, on ne devait laisser entrer personne, cela dérangerait. Nous regardions depuis l'arcade ouverte : toute la famille tzigane, que j'avais vue récemment arriver, avait été convoquée là-haut pour former des groupes vivants dans les photos. [...] La photo fut terminée en un instant et je ne puis la décrire. Peut-être la reverrai-je, mais c'était certainement la dernière fois que je voyais l'Alhambra.³

La photographie rappelle donc aussi à l'écrivain que sa propre œuvre n'est pas reproductible et que ses yeux ne peuvent voir qu'une seule fois.

Le voyageur, pour qui l'expérience immédiate et l'impression fugitive sont primordiales, a peur d'oublier ce qu'il a vu, et donc ce qu'il doit dire, et cela provoque chez lui un sentiment d'angoisse devant le devoir d'écrire. C'est dans la solitude que le malaise devant l'incapacité à témoigner des images trop étrangères et trop nombreuses fait surface. Les lacunes dues à l'oubli et plus généralement au processus du souvenir se transforment en non-dits mais aussi en inventions, voire en mensonges. L'oubli est une des figures de « l'inéluctable, de l'irréparable ». Mais c'est tout le mécanisme de la mémoire, qui consiste à « trancher sur le présent, [à] reconnaître pour un souvenir »⁴, qu'Andersen indique. Se souvenir, c'est aussi regretter de ne plus pouvoir jamais revenir au même endroit. Le souvenir est une rupture avec le présent, et dans la rupture « la matière du passé s'est volatilisée », d'autant plus que « la forme de ce qui s'est passé, d'un quelque chose d'imperceptible qui

¹ Philippe Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie : enquête sur une révolution invisible*, p. 179.

² Rosalind Krauss, « La Photographie au service du surréalisme », in *Explosante-fixe, photographie & surréalisme*, [1985, Cross River Press], traduction de Dominique Le Bourg, Paris, Hazan, 2002, p. 31.

³ Hans Christian Andersen, *En Espagne*, p. 1198-1199.

⁴ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 553 et p. 561.

s'est passé dans une matière volatile, n'existe même plus. »¹ Écrire, c'est donc tenter de sauver de l'oubli, c'est imprimer la pensée dans ses fulgurances les moins saisissables. Le récit de voyage est ainsi composé d'atomes dispersés : « Il fallait que je mette ces éclairs sur le papier, en vers ou en prose »², écrit Andersen, qui ne peut pas plus qu'un autre se vanter d'avoir une mémoire photographique. Le regret d'abandonner l'instant à sa précarité provoque une frustration chez l'écrivain, qui déplore que ses impressions soient pour beaucoup condamnées à rester dans l'ombre. Il y a toujours un détail important ou précieux de l'architecture que le voyageur ne veut pas oublier, « je n'oublierai jamais » est un leitmotiv qui assure (du moins aux yeux du lecteur bienveillant) la spontanéité du discours.

Contrairement à la photographie, dont on peut à l'époque oublier l'auteur, la littérature est explicitement l'œuvre d'un homme : Andersen voyage pour répandre son nom de conteur, mais aussi de romancier et de poète. Son âge lui impose de chercher le confort, même s'il veut assouvir également son goût de l'ancien et du pittoresque, ce qui le pousse à voyager abondamment. La Méditerranée en particulier l'attire. En 1862, le voyage autour de la Méditerranée devient déjà touristique. De plus en plus d'ouvrages anglais sont publiés entre 1840 et 1860 : destinés à un public moyen, ils développent chez le (futur) touriste le goût de la mer et de l'architecture mauresque.³ Il va de soi qu'Andersen ne se comporte pas en touriste : mais il est confronté au tourisme, et à toutes les formes viatiques de la modernité. De Copenhague à Tanger, il prend le train pour traverser l'Europe (il passe par l'Allemagne, la Suisse, la France, puis, après Perpignan et les Pyrénées, il entre en Espagne le 6 septembre, abandonnant le train pour la diligence). L'épaisseur de son expérience viatique change le rapport d'Andersen aux lieux qu'il traverse : il ne se réfère plus seulement, pour les juger ou les décrire, aux livres qu'il a lus, mais aussi, et surtout, aux endroits qu'il a précédemment visités. Dans *The Story of my Life*, il décrit ses impressions relatives à la vitesse des transports d'une part et aux particularités locales européennes d'autre part. Il convient par ailleurs de préciser qu'il pratique plusieurs types d'écriture simultanément : il raconte ainsi son voyage

¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, p. 244.

² Hans Christian Andersen, *En Espagne*, p. 1176.

³ Les titres le montrent : *Narrative of a Yacht Voyage in the Mediterranean* (1842) d'Elizabeth Mary Grosvenor, *The Sweet South* (1856) de Stuart-Wortley. On peut citer aussi les ouvrages de quelques auteurs masculins : *Pictorial Tour in the Mediterranean*, de John A. Allan, ou *Shores of the Mediterranean, Sketches of Travel*, de Francis Schroeder, par exemple. L'intérêt pour la Méditerranée a grandi ces années-là, surtout avec le développement du transport maritime. Les maisons d'édition ont aussi joué leur rôle dans la révolution de la littérature. Il était devenu nettement plus facile de publier les impressions de voyage que chaque voyageur-touriste aisé rapportait avec lui, ce qui a été l'une des principales raisons de la dévalorisation de ce type de littérature, en quête d'un lectorat plus général.

dans son journal, mais l'écriture diaristique ne suffit pas à le contenter, et il rédige donc également son récit de voyage.

2.3.2. Enchantement de la vitesse

Lorsqu'Andersen voyage en Espagne, le train est déjà devenu le symbole de la modernité, mais il reste tout de même pour le conteur un médium magique de passage dans le passé. Andersen salue la modernité car la vitesse permet de parcourir différemment le monde physique et semble rendre possible une exploration renouvelée du monde invisible. Son récit de voyage précédent, *En Suède*, s'ouvrait pourtant sur une critique implicite des nouvelles pratiques viatiques, qui menacent de transformer irréversiblement la poésie du voyage. Il juge donc qu'il est heureux que les voies de chemin de fer ne pénètrent pas vraiment en Andalousie. Toutefois, sa position n'est pas facile à cerner. Il tourne ainsi en dérision la réaction de ceux dont les alarmes furent si vives au moment de la naissance du train : « quand les chemins de fer furent inaugurés en Europe, on entendit crier que, maintenant, l'ancienne et belle façon de voyager était terminée, la poésie du voyage, disparue, l'enchantement, perdu. »¹ Andersen ne peut être entièrement d'accord avec ces Cassandre. Certes, le voyage « à l'ancienne » est pour lui le seul moyen de faire véritablement l'expérience du déplacement indispensable à la régénérescence de son écriture, mais il ne se voit pas pour autant « assez poète » pour aimer sans réserve le passé, et reste émerveillé par « le nouveau avec toute la bénédiction qu'il apporte ».² Dans *La Californie de la Poésie* (1851), qui a pour hypotexte les pensées de H. C. Ørsted, Andersen se voit déjà en prophète des temps nouveaux de la poésie : c'est la science qui promet au poète des sujets merveilleux. Il se montre ainsi, dans ses voyages comme dans ses contes, à la fois nostalgique de l'âge d'or et très confiant en l'avenir.

Le voyage en train, donc, est pour lui une nouvelle magie poétique, c'est là que « commen[ce] l'enchantement ». Son avis varie pourtant : ainsi, dans le conte *La Dryade* (1868), écrit après son séjour en Andalousie, s'il parle de la « merveille du temps présent »³, dont il juge qu'il « est l'époque du conte »¹, quand il évoque la vitesse du bateau et

¹ Hans Christian Andersen, *En Espagne*, p. 1089.

² *Ibid.*, p. 1090.

³ Hans Christian Andersen, *La Dryade : un conte sur l'époque de l'Exposition de Paris en 1867* [1868], *Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 1038. Marc Auchet note que « ce texte ambigu chante certes les louanges du progrès technique », mais qu'en même temps, Andersen déplore le destin de la dryade, qui, rattachée à un univers merveilleux, « est victime de la pollution urbaine ». Le progrès technique et les voitures ne peuvent pas être en harmonie avec la nature. Ainsi, « les sciences et les techniques ont tué le "romantisme", pris dans un sens très large. Il reste une certaine forme du merveilleux, mais il n'y a

du train, tous deux à vapeur, il juge qu'ils n'ont ni l'un ni l'autre de magie. Cela ne l'empêche pas d'ailleurs de se réjouir au moment de s'envoler « sur les ailes de la vapeur », ce qui donne à voir le monde dans toute sa richesse. Le train offre des sensations magiques, et même si cette magie est moderne, elle invite à un dépassement imaginaire : « le vol par chemin de fer, la sorcellerie des temps nouveaux allait recommencer. »² Andersen veut saisir dans leur totalité les infinies variations d'images, « comme un oiseau en vol », et le train lui permettra peut-être de réaliser son ambition de réunir une *world culture*. Le trajet réel, forcément linéaire, conduit donc à une rêverie panoramique et synthétique : l'écrivain-voyageur est à la fois engagé dans la réalité terrestre et libéré des lois de la pesanteur, de telle sorte qu'il peut goûter au sentiment contradictoire mais « délicieux de voler et d'exulter dans la foule ». Ainsi, les progrès bien réels du voyage en train réactivent l'imaginaire du vol, et le voyage, avec ce qu'il comporte d'évolutions techniques, fonctionne comme « un générateur puissant d'images et de rêves enfin assouvis ».³ Le voyage en train est chez Andersen une actualisation du « vol onirique [qui fait] partie intégrante de ce voyage infini à travers l'univers raconté par le poète dans ses contes, ses récits de voyage ».⁴ Le conteur refuse d'opposer le passé à l'avenir, de même qu'il refuse de choisir entre son amour pour le Danemark et son désir de cosmopolitisme, ou encore de trancher entre la tradition romantique et ce que propose la modernité. Niels Kofoed estime ainsi que dans sa poétique, « les contrastes forment toujours une sorte de parallélogramme de forces antagonistes ».⁵

La question de la mise en mots de l'expérience viatique se pose en effet dans des lieux qui lancent des défis à l'écriture et la poussent à expérimenter. L'écrivain pose la question suivante : comment mettre sous les yeux du lecteur l'étranger et le lointain, comment dire l'incroyable ? Mis à part le jugement sensible sur ce qui se présente aux yeux, sur l'effet du visible, se pose une question d'ordre métatextuel, qui concerne donc la représentation et l'écriture. Le récit de voyage comme discours sur le discours est un moyen d'exprimer

plus de mystères, plus de magie, plus d'immortalité. » Voir Marc Auchet, « Andersen et le conflit des écritures. Essai sur la métanarrativité dans les *Contes et histoires* », in Marc Auchet (dir.), *(Re)lire Andersen. Modernité de l'œuvre*, Paris, Klincksieck, coll. « Circare 1 », 2007, (p. 81-102), p. 95 et 96.

¹ Hans Christian Andersen, *La Dryade*, p. 1025. Au début du récit, Andersen écrit : « Notre temps est l'époque du conte », et la dernière phrase du conte est la suivante : « Nous l'avons vu nous-même, pendant l'Exposition de Paris, en 1867, de notre temps, en cette grande époque merveilleuse du conte », p. 1047.

² Hans Christian Andersen, *En Espagne*, p. 1095.

³ François Moureau, « Avant-propos », in Sophie Linon-Chipon, Daniela Vaj (dirs.), *Relations savantes. Voyages et discours scientifiques*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2006, p. 7.

⁴ Niels Kofoed, « Les Aspects symboliques de l'arbre dans "Le Dernier Rêve du vieux chêne" », in Marc Auchet (dir.), *(Re)lire Andersen. Modernité de l'œuvre*, (p. 143-172), p. 152.

⁵ *Ibid.*, p. 153.

l'inquiétude profonde de l'écrivain, puisque ses propres lacunes verbales et son idéal inatteignable angoissent le narrateur.

Andersen trouve la solution : pour évoquer les caprices de l'architecture, il faut être doté d'un esprit fantaisiste et savoir écouter les leçons du progrès. L'accélération du pas ferroviaire permet de prévenir la rupture entre le rêvé et le vécu et de faire durer le rêve malgré l'angoisse de ne pas pouvoir tout voir. L'écrivain, et son lecteur avec lui, se trouve devant une grande variété de spectacles, devant ce qu'Andersen lui-même appelle un kaléidoscope d'images – car pour lui les curiosités de l'optique font partie de la poésie du monde moderne.

Le voyageur se trouve au centre des images, qui tournent autour de lui et se « suivent dans une riche variation ». Le kaléidoscope multiplie les images, les anime et les déforme, présentant « un bouquet » de vues au voyageur : celui qui parcourt un pays en train se voit jeter « tantôt une forêt, tantôt une ville, des montagnes et des vallées ». ¹ Assemblant et ajustant ces vues fragmentées et fragmentaires, Andersen forme un texte qui rappelle une série d'images collées. Du point de vue narratif, la route permet de passer d'un épisode à un autre, et avec le développement du système ferroviaire, la courbe de la narration s'adapte au rythme du voyage. Et si l'agencement textuel du récit de voyage est, en règle générale, fondé sur le dialogue de la partie et du tout, et plus exactement sur l'« enfilage » (au sens narratologique) ² des fragments, on pourrait dire que le développement des moyens de transport modernes accélère le développement de l'histoire et bouleverse le travail de l'écrivain. En effet, non seulement l'évolution de la perception visuelle des lieux traversés oblige à repenser l'écriture, parce que le paysage vu du train « s'imprime différemment sur la rétine », mais même les sonorités nouvelles du voyage en chemin de fer sont déroutantes : un « chaos de sensations visuelles se mêle au bruit des roues et des essieux ». ³

2.3.3. Le romantisme de la diligence

Le voyage moderne est donc déroutant. Quant au voyage à l'ancienne, il est dépaysant, et pourtant, il transporte le voyageur lettré en terrain (littérairement) connu. Andersen est un voyageur qui, avant de partir à la découverte du pays qu'il va visiter, fait la synthèse de ce qui

¹ Hans Christian Andersen, *En Espagne*, p. 1095.

² Adrien Pasquali, *Le Tour des horizons : critique et récits de voyage*, p. 127.

³ Jean-Denys Devauges, *Le Voyage en France. Du maître de poste au chef de gare, 1740-1914*, Paris, 1997, p. 93.

a été dit avant lui. Dans ses bagages littéraires on retrouve Irving, Dumas, Gautier, sans compter ses contemporains nationaux. Faire « l'expérience d'un authentique voyage en diligence espagnole »¹ lui permet de retourner imaginativement dans un passé qui lui est familier, car la voiture est le « véhicule de notre ancienne époque poétique ».

Jusque dans les années 1840, et au-delà, les déplacements à travers la région s'effectuent essentiellement en mule ou en diligence, suscitant des sensations exotiques. La couleur locale échauffe la fantaisie de l'écrivain et le transport fonctionne comme une métaphore de l'écriture. La narration, lente tant que l'auteur flâne sur les routes en zigzags, et qui s'accélère subitement dès qu'il arrive dans les villes, qui offrent tant de choses à voir, se veut, rythmiquement parlant, construite par analogie avec le trajet. Il faut faire preuve de courage et de patience en parcourant la région, c'est, comme l'écrivait Gautier, « une entreprise périlleuse et romanesque » que de la traverser, puisqu'on « risque sa peau à chaque pas », en particulier sur les « routes vraiment impraticables pour tout autre que des muletiers andalous ».²

La voiture, ce véhicule à la fois réel et irréel (car il semble presque appartenir à un monde révolu), transporte chez Andersen de la vie réelle au monde du conte. Percy G. Adams affirme par ailleurs que « the coach is not just a means of transportation for the group ; it is a structural and comic device. »³ En effet, mêlant les voyageurs aux marchandises, elle suscite des impressions inattendues et comiques, comme celle d'être assis « au bord d'un ballon que l'on [est] en train de remplir ». Mais l'avantage le moins discutable de la voiture est qu'elle permet d'accéder aux endroits éloignés des grandes routes et donc de la civilisation. Quand il quitte une ville, le voyageur part ainsi « en décrivant virage sur virage dans les rues étroites », avant de passer le pont de la forteresse, il observe les environs, dignes de servir de « décors de théâtre pour un drame médiéval », et seulement après la grand' route s'ouvre devant ses yeux. Andersen toutefois est impatient, et il ne se laisse pas toujours convaincre par le pouvoir imaginaire de la voiture, qui va trop lentement pour que les images se succèdent comme dans un kaléidoscope. Du panorama au kaléidoscope en effet, Andersen se laisse volontiers séduire par l'illusion optique, qui le distrait pour un moment du rêve littéraire. Mais il se laisse aussi bien reprendre par les charmes de l'ancien. La descente vers la côte méditerranéenne et la visite des villes qui la longent lui plaisent par la présence d'éléments *romantiques* tels que le

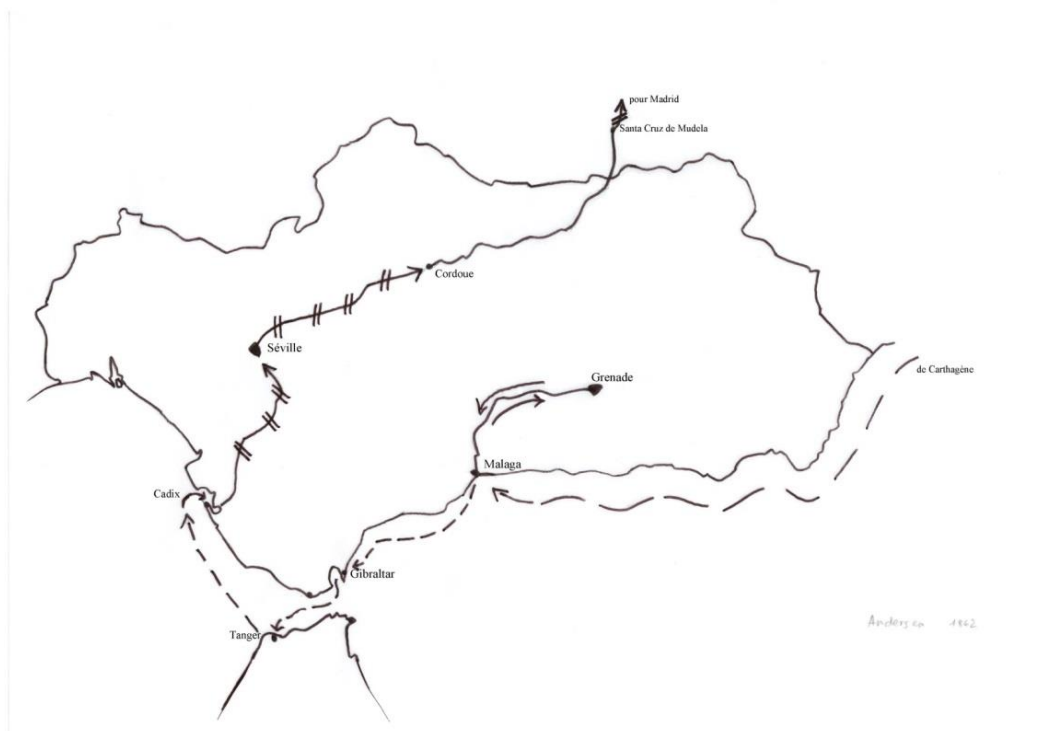
¹ Hans Christian Andersen, *En Espagne*, p. 1129.

² Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 299.

³ Percy G. Adams, *Travel Literature and the Evolution of the Novel*, p. 222. Je traduis : La voiture n'est pas simplement un moyen de transporter un groupe ; c'est un dispositif structurel et comique.

« gypsy folk »¹ (c'est ce qu'il écrit dans son journal). Ce voyage est donc tonique par la confrontation avec la culture nomade, et grâce aussi aux retrouvailles avec la mer, exotique mais familière, qui permet de se découvrir autrement, car « il faut qu'elle soit un miroir pour le ciel et pour [le voyageur] aussi ».²

À la fin du mois de septembre, Andersen trouve qu'il fait encore très chaud. Il prend la voiture pour aller jusqu'à Carthagène, puis le bateau à vapeur pour atteindre Malaga.



Le bateau l'amène à Malaga très tôt le matin, la mer est très calme. Malaga est donc la première ville andalouse que le voyageur danois découvre, alors qu'Irving, Gautier et Dumas entrent en Andalousie par la terre.

La postérité a gardé d'Andersen l'image d'une personnalité froide, rigide, mais les péripéties de son voyage en Andalousie nous font découvrir son tempérament méditerranéen et son goût pour les Andalouses. Bien sûr, cela peut passer pour un réflexe conditionné par les stéréotypes attachés au voyage romantique en Espagne, mais le voyage espagnol d'Andersen, qui dure huit mois, le bouleverse : il rencontre notamment une inconnue qui le fascine, ce qui contribue à transformer son style, voire à transformer sa *danishness* en *méditerranéité*. Son précurseur, Gautier, était d'ailleurs lui aussi tombé amoureux d'une fille de Grenade, et il ne peut en être autrement dans ce pays de sérénades – même si la correspondance privée et l'œuvre poétique de ces deux voyageurs permettent parfois sinon souvent de constater le

¹ Hans Christian Andersen, *The Story of my Life*, p. 478, je traduis : le peuple gitan.

² Hans Christian Andersen, *En Espagne*, p. 1113.

décalage entre les sentiments véritablement éprouvés et leur récit dans la narration du voyage. Le poème « Séville » par exemple évoque toutes les tentations auxquelles Andersen a du mal à résister, ce qui d'ailleurs est un véritable choc pour le Danois au cœur qu'il voudrait ouvert mais qui reste en apparence fermé. Le bateau à vapeur qui l'a amené de Carthagène à Malaga l'a introduit dans un espace éphémère et vaporeux, chaud et envoûtant (« the air was red-hot, the wind was red-hot ; the rain that we had to mingle these was gentle, lukewarm rain ; all nature and mankind were beautiful indeed – and red-hot. »¹) Il a alors le sentiment que le mur qui le sépare d'autrui perd un peu de son épaisseur et de son opacité. Il se laisse charmer par le tempo enivrant de la danse, par l'enchevêtrement des corps et par les mouvements plastiques des femmes qui se promènent. En Andalousie, non seulement il découvre sa veine lyrique méridionale, mais il laisse aussi surgir dans son écriture les questionnements charnels. On sent également de sourdes inquiétudes personnelles, qui se révèlent à demi pendant son séjour avec Jonas Collin. Il est difficile de dire si les poèmes en l'honneur des belles Andalouses, qu'il divinise (il évoque une « picture in womanhood which comes straight from God »², ou encore une « beauty from God shown in humanity »³), et dont il fait l'archétype de chair de la beauté naturelle et vivante (« these royally moving daughters of beauty »⁴), sont écrits en l'honneur d'une femme en particulier ou non. Dans son journal, on retrouve les mêmes impressions *générales* (« the sweet Moorish memories, the eternally youthful, charming country, and all the beauty of the Andalusian women »⁵) que dans le récit de voyage. La femme andalouse, et plus généralement la femme lointaine, semble pour lui un objet vicariant de désir. Il rêve en effet de trouver en Afrique des femmes capables de l'aimer :

Est-ce que je puis espérer, en Afrique,
Avoir deux jeunes amies ?⁶

Toujours est-il que le conteur se réjouit, à Malaga et à Tanger, de passer des jours « inoubliables », de connaître « une page nouvelle et riche du conte de [s]a vie. » Le bonheur s'exprime aussi en poésie : « Me voici là-bas au Maroc ! N'est-ce pas un conte ? »⁷

¹ Hans Christian Andersen, Lettre adressée à Bernhard Severin Ingemann, *The Story of my Life*, p. 478. Je traduis : L'air était brûlant, le vent était brûlant ; la pluie qui nous mouillait était douce, c'était une pluie tiède ; toute la nature et tous les hommes étaient vraiment magnifiques – et brûlants.

² *Ibid.*, p. 479, je traduis : image de la féminité qui vient directement de Dieu.

³ *Ibidem*, je traduis : la beauté de Dieu visible dans l'humanité.

⁴ *Ibidem*, je traduis : ces filles de la beauté qui se mouvaient royalement.

⁵ *Ibidem*, je traduis : les doux souvenirs mauresques, le pays éternellement jeune et charmant, et toute la beauté des femmes andalouses.

⁶ Hans Christian Andersen, *En Espagne*, p. 1216.

⁷ *Ibid.*, p. 1215.

Mais son voyage, si merveilleux soit-il, dépend des invitations qu'il reçoit et des événements du siècle. Après avoir passé une semaine à Malaga, Andersen part pour Grenade, qui, en l'honneur de la Reine Isabelle II qui rend visite à la ville, doit être brillamment décorée. Le trajet ne va pas sans incidents, mais Andersen profite de ces aléas pour découvrir Malaga et sa grande avenue qui est éclairée par une chaîne de lampes selon une perspective nouvelle. La diligence passe ensuite par Loja, suivant une route récemment aménagée. Une fois à Grenade, Andersen et Jonas Collin s'installent dans des appartements réservés pour eux par un compatriote, de telle sorte qu'ils ne sont pas absolument en terrain étranger. Andersen est très impatient de voir l'Alhambra, mais il est déçu et gêné par les décorations, faussement éclatantes et modernes, qu'il trouve de mauvais goût et dont il estime qu'elles gâchent la beauté particulière de l'édifice. Il en profite d'ailleurs pour porter un jugement sévère sur le centralisme d'Isabelle II.

Tout cela ne l'empêche pas de décrire Grenade comme la ville des contes. Après le départ de la reine, il déménage avec Jonas Collin dans le quartier de l'Alhambra, dans la *Fonda de los siete Suebos*, pour pouvoir savourer le lieu dans son essence. Après Grenade, Andersen et Collin retournent en diligence à Malaga pour prendre ensuite le bateau à vapeur pour Gibraltar, où ils profitent du confort anglais (Andersen déclare vivre « on English ground, in a good hotel »¹), et où ils sont accueillis par le consul danois, qui les accompagne pour une excursion au cours de laquelle ils visitent la forteresse et poussent jusqu'au point d'où ils peuvent voir non seulement la pointe la plus méridionale de l'Europe, mais aussi la ville de Ceuta sur la côte africaine. Puis, le 2 novembre, ils se rendent à Tanger, tout au nord de l'Afrique, où ils sont invités par le ministre anglais, dont l'épouse est danoise. L'accueil est à nouveau très chaleureux, et Andersen est content d'entendre encore une fois sa langue natale. Depuis sa chambre, il peut cette fois contempler l'Europe et le roc de Gibraltar.

Un navire militaire français les emmène ensuite à Cadix. Le romancier est ébloui par la blancheur incomparable de la ville. Mais surtout, le spectacle de la réunion des drapeaux de différents pays le remplit de joie, et il se (re)prend à rêver de cosmopolitisme. Cadix, toutefois, n'offre qu'un faible intérêt patrimonial. Andersen ne trouve à admirer ni églises, ni ruines, ni galeries. Pour quitter Cadix, le voyageur emprunte la route ferroviaire inaugurée peu avant. Elle permet de rejoindre rapidement Séville, en passant par Jerez de la Frontera.

On voit donc qu'Andersen multiplie les déplacements, et les moyens de se déplacer. Il ne semble souhaiter choisir entre la diligence et le train ni dans la pratique ni dans l'esprit. Le

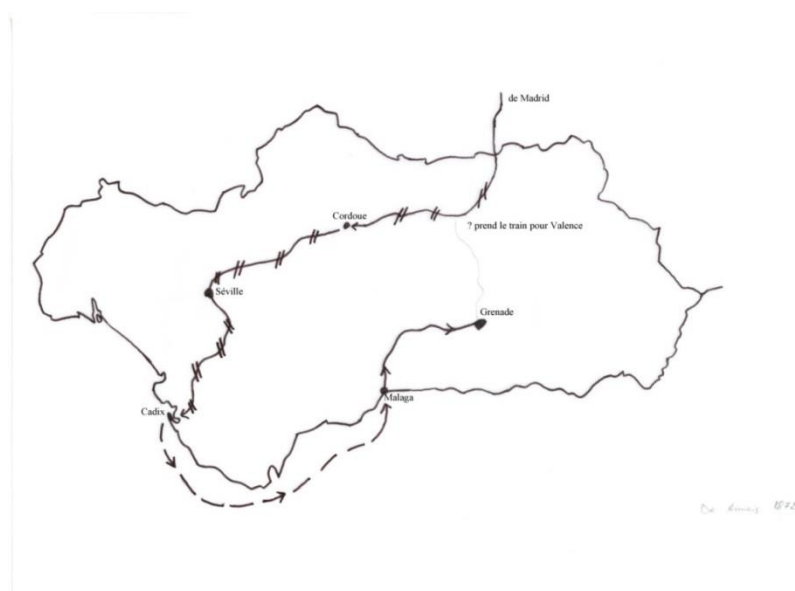
¹ Hans Christian Andersen, *The Story of my Life*, p. 482, je traduis : sur la terre anglaise, dans un bon hôtel.

déplacement en train n'est pas forcément (ou pas seulement) destructeur, il ouvre de nouvelles perspectives sur le paysage, s'associant à l'optique pour inciter l'écrivain à réagencer sa poétique et sa rhétorique du voyage.

2.3.4. Sauver la couleur locale

De Amicis lui aussi superpose volontiers les époques. Le déplacement en train ne lui permet pas seulement de rythmer le récit tout en variant la description des paysages vus par la fenêtre. Non seulement la ligne ferroviaire sert de fil conducteur au récit, de telle sorte que les chapitres du feuilleton se suivent comme les gares ; mais en plus, De Amicis, qui fait lui aussi la double expérience du train et de la diligence, prouve qu'avec les nouveaux moyens de transport, la poésie du voyage ne disparaît pas.

Il part en Espagne le 1^{er} février 1872, comme correspondant du journal florentin *La Nazione*. Ses articles paraissent dans les premières pages de la revue¹, avec un petit décalage temporel. Mais surtout, De Amicis tirera de sa chronique le volume *Spagna*, dont l'*incipit* est à la fois romanesque, sentimental et quelque peu chagrin. De Amicis fait de pénibles adieux à sa mère, et son départ n'est guère enthousiaste : « mon visage rêveur et mélancolique était loin d'annoncer un voyage de plaisir. »² La sincérité de ce texte dispose les lecteurs à se montrer sensibles aux émotions et aux sentiments qui imprègnent le récit, et notamment à la profonde mélancolie du voyageur, qui voudrait s'intégrer à la vie locale des régions qu'il traverse, qui voudrait se mêler à la foule et partager les joies citadines, mais qui reste en marge, car il ne peut faire plus qu'être un observateur.



¹ *La Nazione*, XIV (Madrid, le 28 mars) « I timulti di Granata », le 3 avril 1872, p. 1-2 ; XXXVII (Séville, le 5 juin), le 24 juin 1872, p. 2 ; XXXVII (Cordoue, le 9 juin), le 3 juillet 1872, p. 2 ; XXXIX (Grenade, le 15 juin), le 9 juillet 1872, p. 2.

² Edmondo De Amicis, *L'Espagne* [1872], ouvrage traduit de l'italien par J. Colomb, p. 1. Nous utilisons cette même traduction pour toutes les citations suivantes de l'ouvrage.

De Turin à Valence, De Amicis traverse l'Espagne méridionale et méditerranéenne : il longe d'abord la *Riviera* italienne et la Côte d'Azur, puis arrive en Espagne par Barcelone et s'arrête à Saragosse, à Burgos, à Valladolid, à Madrid, à Aranjuez, à Toledo et dans les principales villes de l'Andalousie, telles que Cordoue, Séville, Cadix, Malaga, Grenade (la moitié du texte est consacrée à la région), avant de conclure son voyage à Valence. Les villes qu'il visite sont déjà presque toutes desservies par le train, ou au moins par la diligence. Avec le voyage en train, la quantité des lieux visités et décrits diminue paradoxalement, et la curiosité du voyageur semble moins vive. Pourtant, le train est le lieu de réflexions sur les questions sociales, et il suscite des dispositifs descriptifs nouveaux. Le voyage de De Amicis rappelle d'ailleurs à certains égards celui de Gautier, même si leurs trajets sont presque inverses. Ils ont l'un et l'autre le désir de se rapprocher du peuple, de pénétrer dans l'intimité de la couleur locale et de la société autochtone : le « voyage devient alors une chose réelle, une action à laquelle vous participez. »¹

Edmondo De Amicis confirme que la modernisation offre au voyageur des intrigues aussi bien modernes qu'archaïques. Émerveillé par le côté rural de la région, il glisse dans sa narration ferroviaire des épisodes comiques, et notamment des dialogues typiques qu'il a surpris entre les locaux. Le voyageur cite, sans les traduire, les dialogues qu'il entend dans le train, mais il archaïse et *littérarise* ce discours par trop immédiat en y introduisant des réminiscences de *Don Quichotte* :

Là, le train s'arrêta pendant quelques minutes, et tous les voyageurs mirent la tête aux portières.

« *Aqui*, » dit quelqu'un tout haut, « *iba saltando de risco en risco el Roto de la mala figura para cumplir su penitencia.* » (Cardenio, un des personnages principaux du *Don Quichotte*, qui sautait en chemise sur les rochers de la sierra, pour faire pénitence de ses péchés).

« *Yo* » continua le voyageur, « *quisiera que obligáran à hacer lo mismo à Sagasta.* »²

Si l'on excepte quelques incorrections dans l'accentuation – si l'on en croit la linguiste espagnole Soledad Castro, elles ne sont pas rares dans le récit³, et elles se répètent dans la traduction française du texte –, ce fragment montre que le voyageur connaît bien le texte original, qu'il a lu, et dont il intercale des extraits au milieu du dialogue qu'il entend dans le train. Ces enclaves intertextuelles révèlent un rapport particulier à l'ailleurs, qui est commun à tous les récits de voyage en Andalousie de l'époque. Les écrivains-voyageurs importent dans

¹ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 298.

² Edmondo De Amicis, *L'Espagne*, p. 243.

³ Soledad Porras Castro, « El léxico hispano en la narrativa italiana del XIX, *La Spagna*, Edmondo de Amicis », in *Actas de II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española. Tome I*, Madrid, Pabellón de España, 1992, p. 1287-1295.

les capitales européennes un imaginaire lointain, mais ce sont des stratégies poétiques familières et intertextuelles qui leur permettent d'intégrer ces éléments étrangers dans la culture occidentale. Les allusions à *Don Quichotte* sont ainsi presque obligatoires, puisqu'il faut que le lecteur se sente en terrain malgré tout connu.

L'introduction des conversations de l'auteur avec les habitants locaux sert par ailleurs à animer la narration et à renforcer la dimension référentielle du récit (malgré ces interpolations intertextuelles). Le dialogue consiste en effet en « une délégation de parole, qui peut être reproduite grâce au souvenir immédiat », il permet d'introduire un fragment de la réalité récente pour « illustrer une situation »¹ typique. Mais surtout, le lecteur prend la place du témoin de l'événement, s'identifiant à l'écrivain-voyageur qui observe à la fois les autochtones et le paysage. Le dialogue avec les locaux, ou les dialogues entre locaux auxquels le voyageur assiste en spectateur, et qu'il retranscrit, jouent aussi sur le pouvoir dramatique de l'écrivain, qui invite « sur les devant de la scène les humbles et les oubliés, les rebelles ou les vaincus ».² Mais il ne faut pas négliger non plus le fait que, si le dialogue s'installe dans le récit de voyage, c'est qu'il permet de faire de la ligne – c'est même là l'un des symptômes les plus visibles de la condition nouvelle de la littérature et de l'écrivain, soumis à l'écriture journalistique. Edmondo De Amicis admire justement le talent de Dumas, tout en n'oubliant pas à quel point les aventures de Sterne ont renouvelé l'écriture du voyage.

Le train devient donc un lieu d'observation, mais aussi d'action et de confession. Lieu de rencontres spontanées, il est propice à la mythification des anciens clichés romantiques.

Salada, salée, piquante : tel est le mot qu'on emploie en Andalousie pour désigner une femme belle, charmante, aimable, langoureuse, ardente, tout ce que vous voudrez ; une femme dont les lèvres vous disent : *Bebedme !* buvez-moi, et dont les yeux vous forcent à vous mordre la lèvre inférieure.³

Formant une situation mélodramatique où se mêlent l'appétit charnel et le goût populaire, la discussion et le jeu de regards dans le wagon placent l'écrivain et le lecteur à une table commune. Dans des lieux publics comme le train, le privé s'affiche, et toutes les choses que l'écrivain essaye de cacher sont visibles par tous. Il ne peut ainsi pas dissimuler que la faim l'emporte parfois sur le désir, et que l'obligation d'écrire rapidement des articles prend momentanément le pas sur la sensibilité littéraire. Et lorsque, dans le train, une jeune Andalouse fait au voyageur un signe gracieux qui ressemble fort à une invitation, il ne sait

¹ Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, avec une préface de Gérard Genette, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1986, p. 285.

² Florence Fix, « Avant-propos », in Florence Fix (dir.), *Le Théâtre historique et ses objets : le magasin des accessoires*, Paris, Orizons, coll. « Comparaisons », 2012, p. 9.

³ Edmondo De Amicis, *L'Espagne*, p. 261.

répondre autre chose que : « Oh ! Grand merci ! [...] j'ai mangé ! ».¹ Les épisodes intimes relatifs à la faim et à l'appétit sont une source abondante d'anecdotes qui divertissent les lecteurs, qui aiment ces « traits vifs et piquants ».² Les questions “du ventre” aiment le dialogue comme elles aiment les confidences – et le narrateur n'hésite pas à *se mettre à table* pour *manger le morceau*. Il avoue souffrir mille morts : c'est la première fois qu'il connaît une telle faim. Pour apaiser son tourment, tous les moyens lui sont bons. Il se force à penser aux nourritures qui lui répugnent le plus, aux escargots en bouillon, aux crevettes grillées, à la friture dans la salade. La faim ranime l'imagination du voyageur condamné au jeûne, qui s'emploie à composer des mélanges imaginaires de plats divers, notamment un certain poisson arrosé de crème et de vin, et assaisonné de poivre et de genièvre. Mais la faim fait finalement sortir le voyageur de la diligence qui l'emporte : De Amicis profite d'un arrêt anormalement prolongé pour faire quatre allers-retours entre la voiture et une auberge voisine. Cette comique expédition à répétition n'est pas infructueuse, puisqu'il en profite pour engloutir quatre œufs durs – elle n'est pas sans dangers non plus, puisqu'il manque de s'étouffer avec le quatrième, avalé trop précipitamment. La nécessité d'un voyage libre est défendue par De Amicis comme par Dumas : le hasard des rencontres est propice à l'écriture, et c'est pourquoi les anecdotes et les souvenirs de la vie quotidienne locale sont privilégiés.

L'imaginaire ambiant n'est pas non plus sans influence sur le voyageur italien. Mythificateur orientaliste, Edmondo De Amicis fait de l'entrée dans la région un moment significatif : « le paradis des peintres et des poètes, la bienheureuse Andalousie se déploya devant mes yeux »³, écrit-il avec une certaine emphase. L'uniformisation de l'Europe (à Barcelone, par exemple, « qui ne saurait pas où il est croirait traverser une province d'Angleterre plutôt qu'une province d'Espagne »⁴) est justement prétexte à la poétisation de la route andalouse, et à la nostalgie du voyage à l'ancienne. Edmondo De Amicis ne dédaigne pas pour autant le train. La succession sans cesse accélérée des images, qui suivent le mouvement du train, n'est pas facile à représenter, c'est pour cela que l'écrivain italien s'appuie sur les descriptions qu'il a lues dans les textes de Davillier et sur les illustrations de Doré pour évoquer le pays.

Le développement des lignes ferroviaires a mis en danger ce que la région pouvait avoir de particulier, notamment dans les zones rurales. Le mouvement d'industrialisation de la région est suivi depuis la France, grâce notamment à Davillier et à ses textes du *Tour du*

¹ *Ibid.*, p. 329.

² C'est ce dont témoigne un article de *La Presse* du 21 décembre 1882, n° 349, p. 3.

³ Edmondo De Amicis, *L'Espagne*, p. 243.

⁴ *Ibid.*, p. 9.

Monde, où il est écrit par exemple que dans la Hoya, la « belle plaine qui s'étend entre la mer et les montagnes[,] justement on venait d'inaugurer depuis peu le tronçon du chemin de fer qui doit relier Malaga à la ligne de Cordoue à Séville, en passant par Antequera et Ecija ». ¹ Doré, de son côté, montre le côté rural avec fidélité et honnêteté, refusant de reprendre l'image de l'Espagne que véhiculent les opéra-comiques et les *keepsakes* anglais. Il est le premier à montrer le pays de manière réaliste, tout en restant fantaisiste malgré tout.

De Amicis reprend la pensée de Davillier, qui insiste précisément sur le conflit entre l'universalisation et le local, puisque pour l'écrivain comme pour l'artiste, les traits *colorés* font tout le prix du séjour : « Arcos de la Frontera, malgré le voisinage du chemin de fer de Cadiz à Séville, est un des endroits qui ont le mieux conservé les mœurs et les costumes andalous. » ² La peur que les chemins de fer fassent disparaître la poésie romantique du voyage accentue le goût d'abord pictural, ensuite littéraire ³ de la couleur locale. Cela explique aussi pourquoi l'intertexte pictural et graphique est si important dans l'écriture de De Amicis.

Le narrateur a recours à l'hypotypose pour représenter le paysage, imprimant ainsi sur la surface d'une toile imaginaire ses perceptions visuelles, dont la fenêtre dessine le cadre (cadre que le voyageur peut d'ailleurs, s'il le veut, transgresser).

La route court entre deux murailles de pierres taillées à pic, si hautes que pour en voir le sommet il faut mettre toute la tête hors de la portière et se tordre le cou comme si l'on voulait voir le toit du wagon. Ailleurs les roches sont plus éloignées, et elles s'élèvent les unes sur les autres, les premières en forme d'énormes masses éboulées, les dernières droites, sveltes, pareilles à des tours hardies élevées au-dessus de bastions démesurés, au milieu d'un amoncellement de masses taillées à dents, en escaliers, en crêtes, en gibbosités, tantôt presque suspendues en l'air, tantôt séparées par des cavernes profondes et des précipices effrayants, qui présentent une confusion de formes capricieuses, d'esquisses d'édifices fantastiques, de figures gigantesques, de ruines, et offrent à chaque pas mille profils et aspects inattendus ; et sur cette infinie variété de formes, une variété infinie de couleurs, d'ombres, de reflets, de jour, de lumière. [...] ; et à mesure qu'on avance, rochers, ravins, précipices, tout s'agrandit, se creuse, s'élève jusqu'au point culminant de la sierra, où la souveraine majesté du spectacle vous arrache un cri d'admiration. ⁴

La ponctuation contribue à rendre l'écriture visuelle. Les objets sont énumérés et séparés les uns des autres par des signes de ponctuation qui sont comme des arrêts sur le trajet topo-

¹ Charles Davillier, *L'Espagne*, p. 289.

² *Ibid.*, p. 259-260.

³ Vladimir Kapor, *Local Colour : A Travelling Concept*, Bern, Peter Lang, coll. « Romanticism and after in France », 2009, p. 2 : « local colour can be revealed as a concept that has been crucial in aesthetic debates, both in painting and in literature, on more than one occasion over the past two centuries. » et p. 26 : « The critical exposure and attention *couleur locale* received brought the expression popularity, but also branded it as an essentially Romanticist concept. » Je traduis : La couleur locale peut être considérée comme un concept qui a été plus d'une fois crucial dans les débats esthétiques, aussi bien en peinture qu'en littérature, dans les deux derniers siècles ; L'exposition et l'attention critiques que la *couleur locale* a reçues ont assuré la popularité de l'expression, mais en ont fait un concept essentiellement romantique.

⁴ Edmondo De Amicis, *L'Espagne*, p. 242.

typographique et qui, comme des obstacles, brisent la fluidité de la route textuelle. Mais en même temps, la nature se déforme, et l'auteur-narrateur, secoué par le train, entre dans le monde du songe. Cette description répétitive jusqu'à en être obsédante correspond à l'« horizon d'attente thématique et formel institutionnalisé »¹ du genre à l'époque. Cet amoncellement de « notation[s] insignifiante[s] »² et de détails inutiles permet justement, pour reprendre les mots de Roland Barthes, de créer un « effet de réel ». Par la force des choses, l'auteur-narrateur devient personnage de son propre récit : c'est pourquoi il lui faut introduire de ces descriptions qui témoignent du caractère non subjectif du discours.

De Amicis écrit son récit de voyage à un moment où la photographie est déjà répandue et où sa pratique s'est simplifiée. Cela explique en partie ses choix poétiques, et notamment le développement parfois presque excessif de ces descriptions destinées à concurrencer la *mimésis* photographique. Comme l'écrivait Paul Valéry, « la vision photographique est obtenue, se répand dans le monde avec une étrange rapidité. On assiste à une révision de toutes les valeurs de la connaissance visuelle. La manière de voir se modifie et se précise [...] ».³

L'imagination et la songerie interviennent toutefois dans le rapport de De Amicis à la nature, qui devient un décor où les objets se métamorphosent. L'ambiance du paysage est romantique, le narrateur songe à l'insignifiance de l'homme devant les abîmes insondables et les montagnes démesurées. C'est curieusement le train qui semble à l'origine de ce mouvement qui mène du voyage physique au voyage imaginaire ou du moins mental. Le train amplifie le mythe prométhéen dans la mesure où l'homme se dote lui-même de prolongements mécaniques et qu'il soumet en quelque sorte la nature au rythme de ses créations. Cela n'empêche pas d'ailleurs De Amicis de comparer implicitement le train à un oiseau pour donner une idée de sa vitesse : « On approche de Cordoue, le train vole ».⁴ L'utilisation de la métaphore du vol pour évoquer la vitesse du train rentre dans l'économie générale de la description, qui déforme les choses vues, et qui suit la logique d'une fiction mouvementée, dynamique et créatrice, celle de l'homme engagé dans le processus du progrès.

Les récits de voyage écrits après 1840 – à savoir le *Voyage en Espagne, De Paris à Cadix*, *In Spain*, et *Spagna* – sont des ouvrages qui, tout en prétendant à une certaine

¹ Jean-Louis Dufays (*Stéréotype et lecture*, p. 101) cite Philippe Hamon, « Clausules », in *Poétique*, 24, 1975, p. 500.

² Barthes Roland, « L'Effet de réel », in *Communications*, 1968, n° 11 : « Recherches sémiologiques sur le vraisemblable », p. 84-89.

³ Paul Valéry, « Discours du centenaire de la photographie » [1939]. Voir *Études photographiques*, 10 novembre 2001, p. 90-91, en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/265> [dernière consultation le 4 mai 2015].

⁴ Edmondo De Amicis, *L'Espagne*, p. 244.

objectivité photographique, n'ont nullement la volonté de faire disparaître la magie et la fiction associées aux lieux évoqués. Ils sont placés entre deux exigences en cette époque de développement de l'illustration et d'émergence de l'image photographique : la première est en quelque sorte théâtrale – la fiction, même de type romanesque, prend l'espace réel des pays visités pour décor et dessine une ligne de démarcation (certes poreuse) entre les acteurs du voyage et les lecteurs-spectateurs ; la seconde est mimétique, il faut que les lieux soient représentés tels qu'en eux-mêmes – exigence irréalisable, à moins que la photographie n'entre dans le livre pour l'illustrer et que le texte se fasse alors légende des images.

Le propos des voyageurs est par ailleurs à la fois politique et culturel. Irving prétend démythifier les fausses images du pays, mais sa remythification acquiert une puissance incomparable, et il aura pour héritiers les Romantiques français, qui reprendront sa manière d'attacher des histoires aux lieux. Si le discours préfaciel reste absent dans les textes de Gautier et de Dumas, ce sont les premières pages qui annoncent les motifs et les enjeux de leurs voyages, qui, surtout si on lit parallèlement leurs témoignages intimes et paratextuels, enrichissent le sens du trajet. Le désir de *fuir Paris pour de bon*, qui leur est commun, mais selon des modalités différentes, les amène à poursuivre la fuite romantique byronienne, même si chacun a ses motifs pour partir. Gautier est en quête à la fois de matière spirituelle pour enrichir son écriture et de ressources matérielles. Quant à Dumas, son projet est à la fois politique et personnel, il prend des vacances, tout en se mettant au service du gouvernement français.

Les voyageurs se voient également forcés de prendre parti dans la querelle de la diligence et du train. Si les deux Français sont des zélateurs du voyage et donc du romantisme à l'ancienne, le Danois et l'Italien sont plus partagés : s'ils craignent pour le patrimoine et pour l'esprit local, ils savent tirer littérairement parti de ce nouveau moyen de transport, et Andersen, même, découvre un merveilleux moderne.

Le *Voyage en Espagne*, *In Spain* et *Spagna* sont donc moins objectifs et plus complexes que leurs titres ne le laissent supposer. La publication dans la presse de ses impressions de voyage et l'écriture parallèle de son récit et d'un recueil poétique font de l'écriture andalouse de Théophile Gautier un hybride de chronique et de souvenirs de voyage. Le *Voyage en Espagne* devient très vite un classique. Il se présente comme une manière d'anti-Odyssée, d'aller sans retour (ou dont le retour est plus ou moins escamoté), de récit d'initiation par l'autre et l'ailleurs : le voyageur doit surmonter les obstacles de l'étrange(r) pour libérer sa voix poétique. Quant à *Spagna* et à *In Spain*, ils proposent une sorte d'interprétation du pays par l'auteur, qui veut fournir au lecteur des descriptions animées et

réfléchies des lieux. Ils n'ont bien sûr pas l'ambition de concurrencer le *Baedeker* : ce qui fait leur prix, c'est bien plutôt la dramatisation de l'espace par le biais du dialogue et sa *lyrisation* par le biais de la poésie.

Les articles de Gautier et les pseudo-lettres de Dumas trahissent d'ailleurs les uns comme les autres, quoique différemment, un certain mépris à l'égard du voyage scientifique. Le voyage du second, en particulier, se veut un voyage d'impressions. Mais l'impression de voyage produit-elle une parole sincère et un discours spontané, ou génère-t-elle au contraire une sorte de jeu métalittéraire sur la production et la circulation de l'œuvre littéraire ? Le voyageur fait circuler la littérature, il la libère des conventions nationales – mais pas forcément des impératifs journalistiques. Quoiqu'il en soit, le feuilleton épistolaire et viatique de Dumas se comporte en texte public et se rapproche du roman d'aventures, dans la mesure où il met le lecteur (ou la lectrice, puisque les lettres, en tant qu'elles sont apparemment privées du moins, s'adressent à une femme) dans une situation d'attente, et où il lui fait espérer des surprises qui seront d'autant plus fortes qu'on n'a aucune raison de douter de la réalité du voyage de l'auteur, et donc de l'authenticité du paysage qui sert de décor.

Mais ce qui est commun à toutes les œuvres que nous étudions, c'est aussi le processus (pour ne pas dire le protocole) de l'écriture : après avoir pris des notes *in situ*, sur le motif, les auteurs les développent – plus ou moins rapidement, mais le plus souvent sur place, selon qu'ils sont pressés par les éditeurs ou non. Dans le cas où l'œuvre a d'abord paru, entièrement ou en partie, en feuilleton ou en revue, un deuxième travail de léger réagencement (qui se fait loin du pays visité cette fois) précède la publication en volume. L'influence du journalisme moderne naissant sur l'écriture viatique est donc aussi bien formelle que générique. Le voyage en Andalousie devient de la sorte une mode, et en se popularisant, il s'éloigne parfois de la littérature. Les auteurs se voient exploités, pendant que les mythes se renforcent et que les caisses des éditeurs se remplissent. La presse se nourrit des génies pour exister – mais elle offre tout de même la littérature et l'art au peuple. Si le feuilleton inaugure la littérature populaire, le récit de voyage acquiert le statut de genre littéraire particulier, mi-littéraire, mi-populaire.

CHAPITRE III :
DANS LA CHAMBRE ET DANS LE LIVRE DU VOYAGEUR

3.1. Voyageurs et lecteurs

Dans les deux chapitres précédents, nous avons montré comment se dessine le trajet du voyageur romantique en Andalousie en fonction de ses quêtes : mythiques, picturales ou historiques. Le rapport du voyage romantique avec le monde éditorial et la presse met en place une interaction entre discours opposés (le reportage et la poésie, l'histoire et la fiction), et crée des superpositions génériques (entre feuilleton et épistolaire notamment). On voit donc que ces récits viatiques dessinent un cadre générique avec lequel ils prennent quelques libertés, certes, mais qu'ils respectent globalement. Le repositionnement du genre reflète les demandes du lecteur, qui veut voir l'écrivain-voyageur dans tous ses états : il veut constater comment le monde éveille son imagination, comment son écriture référentielle est hantée par la légende ou par les visions, comment les lieux sont rêvés et se métamorphosent. La manière de narrer, de raconter le voyage et de maintenir le contact avec le public est déterminante. Le lecteur est présent en permanence dans les textes, l'auteur fait tout pour qu'il le suive dans son voyage *via* le texte. Le dialogue du voyageur avec le lecteur n'est pas seulement une stratégie destinée à faire de la ligne, il n'est pas non plus un simple dispositif narratif mis en place pour donner au lecteur l'illusion qu'il voit le lieu ; ce dialogue soulève également un problème à la fois social et esthétique, celui de la qualification culturelle du public et de la séparation du lectorat en deux classes, celle des lecteurs avertis, et celle des lecteurs naïfs ou ignorants. C'est ainsi l'intention du texte qui est en jeu : est-il écrit à l'*intention* du public populaire ou non ?

Il est d'ailleurs curieux de constater que les textes de notre corpus, quoiqu'ils s'adressent explicitement à un public, ressemblent tous peu ou prou à des voyages intérieurs. Ce basculement du monde extérieur vers l'univers intime est dû à la posture que choisit l'écrivain pour que son lecteur puisse imaginer dans toute leur ampleur spirituelle et temporelle les lieux qu'il visite. C'est grâce à l'ici à la fois spatial et intime qu'on peut voyager vers l'ailleurs temporel. C'est parce qu'Irving prend place dans l'Alhambra et qu'il écoute ce que seuls les monuments peuvent lui révéler (puisque le passé mauresque est volontairement ignoré par les autorités politiques et historiques) qu'on peut revenir au temps des fondateurs du palais.

3.1.1. Contexte et intertextualité

Si le daguerréotype commence par un regard et finit en boîte, la fantaisie viatique naît dans la chambre de l'écrivain. La chambre réveille et révèle souvenirs et fantaisies. De la sorte, le récit de voyage romantique en Andalousie est saturé de fictions de toutes sortes. Il absorbe plusieurs nuances génériques de la fiction romanesque, et principalement le merveilleux, le fantastique et le *gothic* – autant de tonalités distinctes mais pas toujours parfaitement différenciées à l'époque. C'est par leur effet sur les lecteurs que ces genres révèlent leurs affinités avec le récit de voyage.

Washington Irving mêle le gothique américain proto-romantique, issu de la tradition puritaine de Cotton Mather, et le romanesque fantastique-fantaisiste tel que le voit l'esthétique romantique européenne. Les fictions d'Irving, les images animées qu'il déduit de son observation des lieux ressemblent aux « castles in the air »¹ de Mary Shelley (la correspondance d'Irving révèle qu'ils se connaissaient). L'ambiance littéraire de l'époque est toute en teintes fantastiques, et l'imagination prend facilement (mais non pas systématiquement) le dessus sur la réalité. Le voyage, qui suppose une rencontre avec l'ailleurs et donc avec l'autre, est particulièrement propice à l'éclosion de sentiments étranges. La mode gothique agit, nous y reviendrons, sur l'écriture de l'*Alhambra*, qui mêle constamment l'ancien et l'actuel, l'invraisemblable (légendes, archaïsmes) et le réel (quand Irving se fait observateur des mœurs modernes). Le fait de se trouver à l'étranger dans un lieu

¹ Voir son « Author's Introduction » à *Frankenstein* (1831) : « Still I had a dearer pleasure than this, which was the formation of castles in the air – the indulging in walking dreams – the following up trains of thought, which had for their subject the formation of a succession of imaginary incidents. » Je traduis : Cependant, il y avait un plaisir qui m'était plus cher que celui-ci, qui était de bâtir des châteaux en Espagne – de m'abandonner à des rêves éveillés – de suivre une série de pensées qui avaient pour sujet la formation d'une succession d'incidents imaginaires. (D'après la correspondance du second, Mary Shelley et Irving se sont rencontrés plusieurs fois. F. B. Sanborn a consacré un ouvrage (*The Romance of Mary W. Shelley, John Howard Payne and Washington Irving*, Boston, The Bibliophile Society, 1907) à la correspondance entre Mary Shelley et Payne, dans laquelle Irving figure souvent comme un ami de Payne que Mary Shelley admire pour son succès, ses connaissances et ses fréquentations (notamment Walter Scott)). Mary Shelley s'est servie de la *Chronicle of the Conquest of Granada* (1829) pour les descriptions de son *The Fortunes of Perkin Warbeck. A Romance, by the author of « Frankenstein »* [1830], London, Routledge & Co, 1857, p. 80 : « I had originally entered more at large on a description of Andalusia, and the history of the conquest of Granada. The subsequent publication of Mr. Washington Irving's very interesting work has superseded the necessity of this deviation from the straight path of my story. Events which, in their romantic detail, were before only to be found in old Spanish folios, are now accessible to every English reader, adorned by the elegance of style, and arranged with the exquisite taste, which characterize the very delightful "Chronicle of the Conquest of Granada." » Je traduis : J'avais initialement donné une plus large place à la description de l'Andalousie, et à l'histoire de la conquête de Grenade. La publication ultérieure du très intéressant travail de Monsieur Washington Irving a rendu inutile ce détour hors de la droite ligne de mon histoire. Les événements qui, avec leurs détails romantiques, ne pouvaient être trouvés que dans les vieux *in-folios* espagnols, sont maintenant accessibles à tous les lecteurs anglais, ornés par un style élégant, et arrangés avec le goût exquis qui caractérise la très agréable *Chronique de la conquête de Grenade*.

clos (car Irving s'enferme dans sa chambre d'écrivain à l'intérieur de l'Alhambra) réveille l'imagination fantaisiste et fantastique de l'auteur.

Les récits de voyage « journalistiques » puisent également dans le registre fantastique, merveilleux et gothique, puisque cela permet de retenir captif le lecteur en le faisant légèrement frémir. Les goûts personnels et les tropismes nationaux sont bien sûr des facteurs importants dans l'orientation de ces pratiques génériques et poétiques. Comme Irving, Gautier admire Hoffmann (qui est considéré comme le maître du fantastique-fantaisiste, grâce notamment à l'article de Walter Scott que nous mentionnions plus haut, qui est traduit en français en 1829¹), et son voyage est imprégné de ce fantastique allemand qui devient presque frénétique dans la tradition française. On sent chez Gautier un lecteur, et même un traducteur d'Hoffmann. Il considère d'ailleurs que les contes de ce dernier devraient plutôt être appelés « contes capricieux ou fantasques que contes fantastiques », puisqu'ils produisent « l'effet d'une chambre noire » et que l'on voit « s'y agiter un microcosme vivant et complet. »²

Le voyage romantique plus généralement est fondé sur une esthétique du sublime, où l'on sent la présence sourde des éléments du roman gothique. Le point névralgique de l'interrogation gothique, c'est la rupture avec le passé catholique, dont le côté maléfique est repensé. Mais il s'agit également de stimuler l'imagination du lecteur, et c'est pour cette raison que le probable se mêle à l'improbable et que le sublime joue sur le sentiment du danger, qu'il naisse dans la nature ou dans l'art, tout en reculant l'échéance de la destruction.³ Le lecteur goûte le roman gothique, puisqu'il lui permet de faire l'expérience (esthétique) du terrifiant *via* la *catharsis*. Washington Irving est ainsi souvent comparé à Joseph Addison qui, dans ses *Pleasures of Imagination*, écrit que « the taste of most of our English poets, as well as readers, is extremely Gothic ». ⁴ Il ne faut pas négliger par ailleurs la part des événements historiques dans la vision gothique de l'Andalousie : c'est l'alliance anglo-espagnole qui a permis de libérer l'Espagne en 1814. De même que les Anglais participent à la défense physique du patrimoine andalou, l'imaginaire gothique qui s'y attache contribue à sa sauvegarde spirituelle. Irving, d'ailleurs, est conscient du fait que c'est au moment de l'attaque du palais de l'Alhambra par les troupes de Napoléon que le peuple prend conscience de la nécessité de protéger les édifices mauresques.

¹ Walter Scott, « Du Merveilleux dans le roman », *La Revue des Deux Mondes*, 1829, tome 1, p. 25-33.

² Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Contes fantastiques traduits par X. Marmier, précédés d'une notice par le traducteur. Nouvelle édition, augmentée d'une étude sur les Contes fantastiques d'Hoffmann, par Théophile Gautier*, Paris, Charpentier, 1878, p. vii.

³ Emma J. Clery, « The Genesis of "Gothic" Fiction », in Jerold E. Hogle (éd.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 21-28.

⁴ *The Spectator*, n° 62, le vendredi 11 mai 1711.

Toujours est-il que c'est par l'intrusion d'événements mystérieux que le récit de voyage devient fantastique, dans le sens que Walter Scott donnait au terme. Pour lui, dans le fantastique, « l'imagination s'abandonne à toute l'irrégularité de ses caprices, et à toutes les combinaisons de scènes les plus bizarres et les plus burlesques. »¹ Gautier décrit par exemple telle auberge où il s'arrête de telle manière qu'elle se transforme en un lieu fantastique où règnent l'absurde et le bizarre – il se veut une sorte Goya des mots. Dans l'écurie de l'auberge, il affirme avoir vu « un monstrueux bouc noir, avec d'immenses cornes en spirale, des yeux jaunes et flamboyants, qui avait un air hyperdiabolique, et aurait fait au Moyen Âge un digne président de sabbat. »²

Le gothique, le fantastique et le grotesque sont non seulement des façons d'exprimer les étrangetés de la condition humaine, mais aussi des moyens esthétiques de jouer avec les formes – sans compter que le fantastique et l'humour sont également des filtres qui permettent la distorsion des impressions. L'écrivain représente sur le mode grotesque des choses extraordinaires qui entrent dans le récit de son voyage d'une manière brusque reflétant le caractère improbable de l'événement. Le voyageur semble possédé quand il mêle ainsi l'étrange au familier, mais c'est que l'étranger est facilement fictionnalisable. C'est aussi parce que le Moyen Âge, âge d'or de la superstition, est très prisé par les romantiques que les lieux qui restent attachés à une époque lointaine sont évoqués de cette façon. Mais, les superstitions mises à part, les écrivains-voyageurs sont sujets parfois à des peurs plus réelles, aussi bien en voyage qu'au moment de mettre en mots des impressions parfois difficiles à transmettre.

Revenons au gothique, cette esthétique postmédiévale qui met en scène le conflit entre le temps des origines et le présent, entre l'espace des racines et le monde actuel. C'est ainsi que le probable et l'improbable se mêlent dans une lutte productrice. Irving se veut l'héritier de la tradition amorcée par Horace Walpole dans son *Castle of Otranto* (1764)³, mais il est confronté à d'autres conflits plus nouveaux : celui qui oppose les Empires français et britannique, celui qui oppose en Amérique le *settlement* à la *wilderness*, celui enfin qui

¹ Walter Scott, « Du Merveilleux dans le roman », p. 33.

² Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 67.

³ Horace Walpole écrit son *Château d'Otrante*, considéré comme le premier roman gothique, après son « tour », et il choisit pour décor probablement l'Italie, tandis qu'Irving modernise la tradition dans laquelle il s'inscrit en situant exactement le lieu de ses fictions, ce qui fait que le texte est vraisemblable, contrairement aux récits « noirs ». Les châteaux écossais et siciliens, introduits par Ann Radcliffe, étaient particulièrement à la mode, mais l'Espagne souffrait de la légende « noire » modelée par les philosophes français du XVIII^e siècle, qui montraient le pays comme une terre de violence et de superstition, où l'Inquisition faisait régner la terreur et le secret – ce qui attire l'attention des écrivains « gothiques ». Le goût des voyages alimente curieusement les romans noirs en matière fictionnelle.

oppose (idéellement) l'écrivain venu avec ses outils poétiques occidentaux et les autochtones qu'il prétend représenter, et qu'il peine parfois à transformer en personnages.

Otrante et l'*Alhambra* sont d'ailleurs souvent présentés côte à côte dans les publicités de presse. En 1832, Irving écrit le livre qui doit succéder à *Otrante* en modernisant la tradition que cet ouvrage inaugural a ouverte. Le marché des livres de l'époque nous montre que les deux ouvrages étaient rangés dans la même catégorie : « The Standard Novels and Romances ». ¹

L'Andalousie est par excellence le lieu du face-à-face entre la tradition et l'industrie, entre l'ancien et le moderne. Irving met en place un système de correspondances entre l'opposition américaine *Natives/colons* et l'opposition andalouse passé mauresque/présent espagnol. Et l'Alhambra, moitié château gothique, moitié citadelle mauresque, est la miniature par excellence de cette hybridité. Contes, récits fantastiques, récits de voyage, toutes ces formes brèves et/ou fragmentées interagissent. Irving, Gautier, Dumas et Andersen donnent au récit de voyage un caractère nettement imaginaire (sans préjudice de l'ambition photographique dont nous parlions plus haut).

Ce métissage ne va pas sans ironie, sans cette stratégie rhétorique romantique qui se fonde sur les figures oxymoriques, et fonctionne souvent de pair avec le fantastique, tout en réactivant le pouvoir critique et donc référentiel du discours. Et justement, le voyage en Espagne est une entreprise hasardeuse, qui est souvent prétexte à une remise en question des limites de la représentation (peut-on montrer l'inconnu ?) et donc à des expérimentations poétiques quelque peu contradictoires. Le caprice comme le zigzag y gagnent leurs lettres de noblesse. Les pas du voyageur-Don Quichotte sont à la fois physiques et imaginaires, puisque les Romantiques, comme bien avant eux Cervantès, parlent d'un pays à la fois réel et pittoresque, à la fois domestique et étrange. Pour ce faire, ils ont à leur disposition des éléments romantiques de toutes sortes, à la fois sublimes et grotesques, idéalisés et raillés : la chevalerie et la galanterie, la poésie traditionnelle orale, la Sierra Morena, le fait que la région soit située aux confins de l'Europe et qu'elle regarde vers l'Afrique où se sont exilés les Maures, tout cela constitue un ensemble sémiotique et géographique qui fait de l'Andalousie un lieu propice à l'*ironisation*.

Laurence Sterne est dans cette optique une référence hypertextuelle très influente. Il se comporte en successeur de Cervantès et de Rabelais, et son humour moqueur, apolitique et libre inspire Washington Irving, Théophile Gautier et Alexandre Dumas, qui développent à

¹ *The Birmingham Journal*, le 12 décembre 1835, p. 1.

leur tour le goût du métatexte, du discours errant et de la confusion entre la réalité et le rêve, l'univers intérieur et le monde extérieur. Le voyage hasardeux en Andalousie devient donc une allégorie de l'écriture libre, pour ne pas dire nomade. Les Romantiques font leur la logique du paradoxe et pratiquent l'auto-parodie. Comme Sterne, ils font alterner propos sérieux et moins sérieux, et ils s'approprient, à côté de celle de Schlegel, sa conception de l'ironie comme caprice. Ils se souviennent aussi de l'écart entre l'apparence rhétorique et le sens, et du contraste entre les dangers et les gloires de l'esprit.¹ L'ironie et le *wit*, mais aussi l'art de vivre entre idéal et réalité font également partie de ce que les Romantiques apprennent de Sterne. C'est l'ironie qui permet au voyageur de raconter (sinon de surmonter) les difficultés de sa condition d'écrivain-journaliste-voyageur – car le voyage n'est jamais absolument joyeux. On lit ainsi, dans le *Journal* des Goncourt : « J'ai longtemps pensé que l'homme de lettres était ça ! un monsieur en voyage écrivant sur une table d'auberge en buvant du champagne. » Mais non : « C'est tout le contraire ! »² Les jours de voyage comme les jours ordinaires, l'écrivain est angoissé devant son travail, et il lui arrive de voir sur la page blanche les ombres de son esprit.

3.1.2. *The Reader*

La discontinuité est l'une des formes visibles de l'hybridité et de l'ironie. Pour évoquer chez le lecteur l'impression qu'il est en présence d'une œuvre naturelle, ou du moins fluide, il faut savoir rassembler et lier les fragments épars. Les passages d'une *short story* à l'autre dans l'*Alhambra* ne sont toutefois pas toujours limpides : il s'agit presque d'un recueil de miscellanées.

Cela n'empêche pas Irving d'être parmi les pionniers de la *short story*. À l'échelle du fragment, le texte est plus apparemment structuré qu'à l'échelle de la totalité. Parmi les spécificités esthétiques de la *short story*, la « totalité d'effet » est primordiale : le récit n'est plus embrouillé mais structuré pour donner au lecteur une impression de totalité. Le lecteur doit éprouver de la première phrase à la dernière un sentiment de pleine satisfaction. L'un des traits principaux de l'économie de la *short story* réside dans le fait que le récit est construit sur une sorte de canevas « dans lequel tous les éléments du récit, dès la toute première phrase,

¹ Voir Frederick Garber, « Sterne : Arabesque and Fictionality », Frederick Garber (dir.), *Romantic Irony. A Comparative History of Literatures in European Languages*, [1988], Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 2008, (p. 33-40), p. 36.

² Edmond de Goncourt et Jules de Goncourt, *Journal des Goncourt : Mémoires de la vie littéraire. Volume II : 1862-1865*, le 15 mars 1864, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1891, p. 185.

s'articulent de façon concertée pour tendre implacablement vers l'effet final. »¹ Préparant un effet préconçu, chaque segment participe pleinement au projet total.

Pour masquer ou rendre acceptable la discontinuité entre les fragments et pour adoucir les passages intergénériques, Irving intervient d'ailleurs directement, en tant qu'auteur, dans le voyage imaginaire du lecteur. Le lecteur irvingien est ainsi implicitement présent partout dans le livre (et explicitement de temps à autre), ce qui est rendu possible par le fait qu'Irving pratique la *short story*, ce genre qui favorise « l'expérimentation en matière de narration », et qui permet à l'auteur de « trouver les moyens de prolonger la réflexion du lecteur. »²

3.1.3. Voyager avec le lecteur

The Reader est donc pour Irving un compagnon avec lequel il maintient un dialogue presque ininterrompu. Il se réjouit d'avoir toujours « a companionable feeling for [his] reader »³, qu'il accompagne et qui l'accompagne dans son voyage du présent de l'action vers le passé imaginaire de la fable. C'est dans une atmosphère de confiance mutuelle que se bâtissent les travaux et les rêves andalous de l'écrivain et de son lecteur. Les recherches d'Irving se précisent, et il est impatient d'en communiquer les résultats à son ami lecteur. Le lecteur est constamment invité à suivre le narrateur et à découvrir les profondeurs de l'Alhambra et de l'imagination de l'auteur (« Come then, worthy reader and comrade, follow my steps »⁴). Irving devient le cicérone du lecteur et lui propose de jeter un coup d'œil panoramique sur la ville. Le lecteur est presque le jumeau du voyageur, il est lui aussi un érudit curieux qui veut approfondir ses connaissances sur l'Andalousie – c'est du moins le cas du « over-scrupulous reader »⁵, dont l'auteur a parfois de la peine à satisfaire les désirs. Ce lecteur exige que les histoires soient véridiques, et il peut mettre en doute ce que lui rapporte le narrateur : il devient alors « the dubious reader ».⁶ Il faut donc que l'auteur s'explique auprès du lecteur peu crédule qui ne se fait pas d'illusions et exige du narrateur qu'il lui donne

¹ Voir à ce sujet : Jean-Pierre Aubrit, *Le Conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2002, p. 73. En parlant des *Twice-Told Tales* de Hawthorne (qu'il compare comme Irving à Addison), Edgar Poe propose des éléments théoriques pour définir la *short story* : l'effet de singularité, l'effet de totalité, l'effet de rythme, etc. (Edgar Allan Poe, *Poems and Essays*, New York, Dutton, 1975, p. 177-194).

² Laurent Lepaludier, « Introduction », in Laurent Lepaludier (dir.), *Métatextualité et Métafiction. Théorie et analyses*, ouvrage collectif du CRILA (Centre de Recherches Inter-Langues d'Angers), p. 22.

³ Washington Irving, « Important Negotiations. The Author Succeeds to the Throne of Boabdil », *The Alhambra*, p. 64, je traduis : un sentiment de camaraderie pour mon lecteur.

⁴ « Panorama from the Tower of Comares », *ibid.*, p. 105, je traduis : Allons, brave lecteur et camarade, suis mes pas.

⁵ « Local Traditions », *ibid.*, p. 165, je traduis : lecteur excessivement scrupuleux.

⁶ « The House of the Weathercock », *ibid.*, p. 168, je traduis : le lecteur dubitatif.

des preuves de ce qu'il avance. Irving est obligé de justifier ses discours en faisant référence aux ouvrages qu'il dépoussière dans les archives : « they may prove acceptable to the reader ».¹

Les histoires restent tout de même très visiblement fantaisistes, et même si l'auteur fait des va-et-vient entre l'histoire et la légende, le lecteur ne croit pas un mot de ses fables. L'auteur perd (en apparence) la maîtrise de sa plume, et la matière de son texte est trouble, parce qu'il vit sur un « haunted ground » – sur une terre à la fois enchantée et hantée. Mais Irving installe un pacte de lecture² qui prépare le lecteur à ne pas croire à toutes les histoires. De la sorte, il est demandé au lecteur d'accepter d'être mystifié, il doit rentrer dans le jeu de l'auteur et ne pas demander à ce que les histoires soient vraisemblables. Irving réactive plusieurs fois le pacte avec le lecteur, il tient vraiment à ce qu'il accepte l'histoire et lui fasse confiance.

Si l'auteur-narrateur prépare le lecteur en l'introduisant dans son intimité, dans un mouvement centrifuge, cet aspect est équilibré par un autre *article* du pacte, qui celui-là obéit à une logique centripète, puisque Washington Irving va vers le lecteur et lui confie sa défiance envers certains livres, notamment d'histoire. Les exemples de cette inquiétude jumelle du lecteur et de l'auteur-lecteur sont nombreux : « the reader may be anxious »³ ; « the reader may be curious »⁴, lit-on. Le lecteur est supposé partager les sentiments que l'auteur ressentait sur les lieux mêmes, il entre dans le texte, et c'est sa curiosité qui fait parler le narrateur.

Irving fait aussi quelques clins d'œil au lecteur, il lui glisse de temps à autre un mot à l'oreille (« A word in the reader's ear »⁵), ou devance son propre récit en ajoutant quelques mots à l'intention du lecteur curieux. Mettant en scène la figure du lecteur dubitatif, l'auteur, qui ne se dissimule guère derrière le narrateur, reconnaît ses propres défauts, ses non-dits et ses excès. Le récit devient de la sorte un jeu masqué qui est l'œuvre d'un *Je* douteux. Dans le cas d'Irving, qui pousse presque à l'extrême l'intrusion du public dans l'œuvre, le lecteur est vraiment dans le texte, on entend sa voix exigeante (« “But hold – not so fast” – I hear the reader exclaim »), il montre son insatisfaction (« this is jumping to the end of a story at a furious rate ! »), il interroge et attend des précisions, pour ne pas dire qu'il contrôle le développement de l'histoire (« First let us know how Ruyz de Alarcon managed to account to Jacinta for his long neglect ? » ; « But how was the proud pragmatistical old father reconciled to

¹ « The Jesuits' Library », *ibid.*, p. 81, je traduis : elles peuvent se révéler acceptables pour le lecteur.

² Voir Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975, p. 28-31.

³ Washington Irving, « The Tower of Las Infantas », *The Alhambra*, p. 271, je traduis : le lecteur peut être inquiet.

⁴ « Poets and Poetry of Moslem Andalus », *ibid.*, p. 397, je traduis : le lecteur peut être curieux.

⁵ « Legend of the Rose of the Alhambra », *ibid.*, p. 316, je traduis : Un mot à l'oreille du lecteur.

the match ? »¹). On voit donc que le lecteur est mis à contribution. C'est que l'esquisse irvingienne est partagée entre clôture et ouverture, entre achèvement et inachèvement. Dans ses *sketches*, Irving mêle aux impressions de son séjour des détours sentimentaux, ironiques, fantastiques... Le lecteur est ainsi mis à contribution : « l'écrivain esquisse spontanément son idée : au lecteur de l'achever ».² Ce mouvement-là est centripète, puisqu'il force le lecteur à aller vers l'idée. Mais Irving est capable aussi bien de donner un *sketch* panoramique : auquel cas, c'est lui qui va vers le lecteur, de telle sorte que l'esquisse fonctionne comme un « fragment centrifuge ».³

3.1.4. Typologie imagée des voyageurs

Irving rend donc des comptes à ses lecteurs, afin de prévenir leurs objections. Il les fait parler, afin de mieux leur répondre. Il dresse même une discrète typologie de ses lecteurs, à laquelle répond une nomenclature allégorique des voyageurs. De même qu'il y a plusieurs sortes de lecteurs, il y a plusieurs sortes de voyageurs : tous ont leurs défauts, et Irving instaure une distance critique entre ces voyageurs-types et lui-même, comme pour désarmer par avance ses éventuels détracteurs. L'écrivain-voyageur doit donner corps à sa pensée, afin qu'elle soit acceptée et reçue par le lecteur. Sinon, les rêves dont il se berce s'envoleront comme ces « pirate[s] of the air »⁴ que sont les oiseaux. Car ce sont justement les oiseaux qui servent de point d'appui allégorique à Irving. Dans la légende du « Pilgrim of Love », le prince Ahmed al Kamel rencontre dans le Généralife des oiseaux – qu'on peut considérer comme des images des différentes manières de voir le monde – qui vont lui apprendre à aimer. Toute l'histoire met en balance le mythe et la réalité, la rumeur légendaire et son fondement incertain. Le prince entend parler de l'amour, mais il ne sait pas ce que c'est, et il interroge les oiseaux sur le sens de leurs chants. Irving cherche dans la demeure particulière de chaque oiseau un angle d'observation et un point de vue particulier, qui délimite et construit une représentation précise du monde. À chaque oiseau sont propres un discours et des sujets de conversation. Le faucon, le pirate de l'air, est fanfaron, il parle sans cesse de ses

¹ *Ibid.*, p. 315, je traduis : Mais tiens, j'entends s'exclamer le lecteur : pas si vite ! ; C'est sauter à la fin de l'histoire furieusement vite ! ; D'abord, dites-nous comment Ruiz de Alarcon justifia sa négligence. ; Mais comment le vieux père fier et pragmatique se réconcilia-t-il avec le couple ?

² Wendelin A. Guentner, « Rhétorique et énergie : l'esquisse », p. 27 : « dans le fragment centrifuge, structurellement achevé bien que laconique, l'énergie dépensée par l'auteur dépasse le plus souvent celle exigée du lecteur ».

³ *Ibidem.*

⁴ Washington Irving, « Legend of Prince Ahmed al Kamel, or, "The Pilgrim of Love." », *The Alhambra*, p. 205, je traduis : le pirate de l'air.

exploits. Exagérant sa bravoure guerrière, il se voue tout entier à la quête de sa proie (« I am a warrior »¹). Le lecteur s'aperçoit de la démesure de la rhétorique égocentrique, il n'est pas dupe de ce trop-plein d'images trompeuses.

En parlant du hibou, le narrateur semble par moments évoquer sa propre personnalité. Ses grands yeux profonds mais timides observent le monde depuis un trou qui s'est formé dans un arbre. Tout le monde pense qu'il passe toute la journée à dormir et toute la nuit à voler, qu'il « [sits] blinking and goggling all day in a hole in the wall, but [roams] forth at night. »² Mais en réalité, le hibou passe ses nuits à faire des recherches et à étudier, et ses jours à assimiler ses découvertes. Il se définit lui-même comme un philosophe (« I am a philosopher »³). Comme Irving, il éprouve le désir du savoir total, et il montre un fort goût pour les sciences occultes (« [he] talked something of astrology and the moon, and hinted at the dark sciences », « he was grievously given to metaphysics »⁴), ce qui peut provoquer chez le lecteur une réaction d'ennui.

La chauve-souris, elle, est une allégorie de la mélancolie et de la misanthropie (« I am a misanthrope »⁵). Elle prend son élan au crépuscule, elle est l'incarnation même du *modus vivendi* romantique.⁶ Le romancier ne cache pas sa mélancolie, c'est même de ce sentiment que naissent ses premières illuminations alhambresques. La chauve-souris, mi-oiseau, mi-mammifère, plaît aux Romantiques parce qu'elle est hybride, mais également parce qu'il y a une sorte de contradiction à être capable de voler alors qu'on est privé de la vue. Chez Irving, les idées crépusculaires de la chauve-souris et l'inexactitude de ses connaissances (elle « [had] twilight ideas on all subjects » et « seemed to take delight in nothing »⁷) n'encouragent cependant pas le lecteur à lui faire confiance.

Il y a ensuite l'hirondelle, qui prétend tout savoir et qui ne sait rien : elle est une image du rhéteur, dont le discours est tout de surface et voile les idées (« He was a smart talker, but

¹ *Ibid.*, p. 207, je traduis : Je suis un combattant.

² *Ibid.*, p. 205-206, je traduis : qu'il restait toute la journée à cligner des yeux dans son trou pour ne sortir que la nuit.

³ *Ibid.*, p. 207, je traduis : Je suis un philosophe.

⁴ *Ibid.*, p. 206, je traduis : il parlait de l'astrologie et de la lune, et faisait allusion aux sciences occultes ; il est surtout horriblement occupé par la métaphysique.

⁵ *Ibid.*, p. 207, je traduis : je suis un misanthrope.

⁶ Georges Zaragoza, Christina Filoche, Didier Souiller et Florence Fix, *Mélancolie et misanthropie*, Neuilly-lès-Dijon, Les Éditions du Murmure, « Lecture plurielle », 2007, p. 17 : « Le lien ainsi établi entre mélancolique et sublime, fait du mélancolique un être d'exception, un artiste dont la sensibilité excessive devient source de souffrance et de volupté indissociablement liées [...] ». Sur le double aspect de la mélancolie au XIXe siècle : « chez les penseurs et les artistes, la mélancolie est quasi sacralisée » (p. 16), tandis que la médecine s'intéresse de plus en plus aux phénomènes psychologiques.

⁷ Washington Irving, « Legend of Prince Ahmed al Kamel, or, "The Pilgrim of Love." », *The Alhambra*, p. 206, je traduis : elle avait des idées crépusculaires sur tous les sujets ; semblait ne se plaire à rien.

restless. »¹). Comme l'hirondelle, l'écrivain-voyageur qui n'hésite pas à produire des fictions parle beaucoup, et le fondement référentiel manque parfois, sinon souvent, à son discours. Il est curieux d'ailleurs que cette allégorie de la vanité de la parole déclare : « I am a citizen of the world »² – comme si le cosmopolitisme était toujours suspect de légèreté verbale.

Quant au perroquet, il allégorise le pouvoir du conteur, qui malgré tout n'est pas voué qu'aux ombres : son plumage d'un vert éclatant laisse penser qu'il est lui aussi tout en apparences, mais on l'écoute, et surtout il est capable de transformer l'ombre en substance et de réaliser les rêves.³

Washington Irving ne se nourrit donc pas d'apparences. Le climat et la nature de sa demeure ouverte sur le ciel ont une influence sur sa sensibilité romantique, qui le pousse par moments à être même pathétique (ou mélodramatique). Mais cela n'empêche pas son âme d'être attachée, sans vouloir le montrer, à la vie nocturne, si propice à l'extériorisation du malaise intérieur.

3.2. Agencement du voyage

Washington Irving fait ainsi du palais un décor, de telle sorte que le lecteur devient spectateur. Les ruines attirent des spectres imaginaires, et les rayons et les ombres forment un jeu de lumière pareil à celui d'un spectacle. L'Alhambra ressemble ainsi à une transposition du manoir anglais, de ce décor qui précisément fait beaucoup plus que *décorer* l'histoire, qui la suscite véritablement, et sans lequel il n'y aurait aucun espoir de faire frissonner le lecteur et de donner une image vraisemblable et vivante du microcosme andalou, représentatif à la fois de la culture européenne et de ses racines plurielles.

¹ *Ibidem*, je traduis : elle discourait intelligemment mais sans répit.

² *Ibid.*, p. 208, je traduis : je suis une citoyenne du monde.

³ *Ibid.*, p. 220. Faut-il voir là une lointaine réécriture parodique et allégorique de la typologie sternienne des voyageurs ? Il est difficile de répondre catégoriquement à une telle question, mais il est possible qu'Irving se soit souvenu de ce texte fondateur. Laurence Sterne, *The Sentimental Journey through France and Italy* [1768], London, George Bell and Sons, 1892, p. 564 : « Thus the whole circle of travellers may be reduced to the following *heads* : – Idle Travellers, / Inquisitive Travellers, / Lying Travellers, / Proud Travellers, / Vain Travellers, / Splenetic Travellers. Then follow : / The Travellers of Necessity, / The Delinquent and Felonious Traveller, / The Unfortunate and Innocent Traveller, / The Simple Traveller, / And last of all (if you please) The Sentimental Traveller, (meaning thereby myself) who have travell'd, and of which I am now sitting down to give an account, – as much out of *Necessity*, and the *besoin de Voyager*, as any one in the class. » Je traduis : Ainsi l'on peut réduire l'ensemble des voyageurs aux types suivants : Voyageurs oisifs, Voyageurs curieux, Voyageurs menteurs, Voyageurs orgueilleux, Voyageurs vaniteux, Voyageurs spleenétiques. Viennent ensuite : les Voyageurs par nécessité, le Voyageur délinquant et criminel, le Voyageur infortuné et innocent, le simple Voyageur, Enfin, le dernier (s'il vous plaît) Le Voyageur sentimental, (autrement dit moi-même), moi qui ai voyagé, et qui m'assieds à présent pour vous narrer comment j'ai voyagé autant par nécessité, par besoin de voyager, que n'importe quel autre membre des types susdits.

3.2.1. Du lieu à la scène

L'espace du livre, comme celui du palais, forme une sorte de théâtre sur lequel se succèdent des fragments de scènes qui reprennent les thématiques romantiques et qui font intervenir des personnages tout droit sortis du peuple : « As the evening advanced, the *dramatis personae* thickened. »¹ Irving, qui écrit parmi les pseudo-témoins du passé, est l'architecte et l'ingénieur d'un monde utopique, d'une « miniature » de la civilisation idéale (du point de vue romantique), qui en fait n'est rien d'autre qu'une scène de théâtre, où le monde apparaît à certains moments lumineux et à d'autres sinistre.

L'aventure fait parfois rire et parfois frémir le lecteur, et l'auteur, pareil à un enfant qui joue, tient sa plume comme un sabre – il profite de l'aura de l'Andalou, qui ressemble à un pirate et qui lui rappelle qu'il faut jouer avec le lecteur, en faisant alterner l'effroyable et le ludique. Le passé mauresque de l'Andalousie permet d'imaginer que le château de Salobreña – ou un autre château à la fois réel et rêvé – est un lieu plaisant, longé par le sable, bercé par la mer et qui a été dédié aux festivités pendant quinze ans (« the castle was given up to joy and revelry »²). Mais l'Alhambra est pour Irving un château dont l'ambiance n'est pas que féerique (« Here was the haunted wing of the castle »³). C'est là qu'il a décidé de s'enfermer pour écrire et qu'il (re)trouve sa voie stylistique et son élan dramatique : le *castle* renferme des acteurs – un *cast*. L'intrusion de personnes venues de l'extérieur ou de personnages de contes qu'il imagine près de lui rend le jeu de marionnettes plus facile à manipuler et plus spectaculaire à observer.

Son guide Mateo, qui a une « poor-devil passion for fates and holidays »⁴, lui fournit ainsi des détails sur les festivités locales. Le romancier observe cette vie locale, mais souvent sans quitter son domaine réservé. Depuis le *balcon* de son appartement, le narrateur assiste à des scènes de rue, il se fait donc spectateur avant de devenir auteur, il « emmagasine des images du monde extérieur, puis quitte la fenêtre pour ensuite écrire ce qu'il a vu »⁵. De ce point surplombant qui permet d'avoir une vue circulaire, Irving prend des notes sur les changements de la lumière au cours de la journée. Il lui arrive toutefois de descendre dans la ville pour se mêler aux locaux. C'est l'occasion pour lui de mettre savamment en scène par le

¹ Washington Irving, « The Journey », *The Alhambra*, p. 39, je traduis : À mesure qu'on avançait vers la nuit, les *dramatis personae* augmentaient.

² « Legend of Don Munio Sancho de Hinojosa », *ibid.*, p. 389, je traduis : le château s'est abandonné à la joie et aux réjouissances.

³ « The Mysterious Chambers », *ibid.*, p. 95, je traduis : c'était là l'aile hantée du château.

⁴ « Public Fetes of Granada », *ibid.*, p. 154, je traduis : a une passion de pauvre diable pour les fêtes locales.

⁵ Philippe Hamon, *Imageries : littérature et image au XIXe siècle* [2001], Paris, J. Corti, coll. « les essais », 2007, p. 52.

biais d'un intertexte prémonitoire sa *sortie orientale* : « At length, on the eve of the eventful day I yielded to his solicitations and descended from the regal halls of the Alhambra under his escort, as did of yore the adventure-seeking Haroun Alraschid, under that of his Grand Vizier Giaffar. »¹ Le chercheur d'aventure auquel s'identifie le narrateur est un personnage imaginaire. L'écrivain prend donc la décision d'être alternativement le narrateur « réel » et un personnage de fiction. Les personnes que rencontre le voyageur au long de la route se transforment en personnages de comédie – le *matamore*, par exemple, chante en s'accompagnant à la guitare, ce qui transforme la fête en spectacle et la vie en représentation. Irving élabore ainsi une analogie à trois termes entre l'espace actuel (dans les deux sens anglais et français du terme, à la fois réel et présent), les lieux historiques et le théâtre, et il fait de la nature sensible le décor de ses contes. La mise en scène se transforme alors en une mise en abyme de l'écriture.

Le narrateur aime changer de rôle, ou jouer avec sa propre figure : il n'est ni un simple « aerial spectator »², ni un simple chercheur imaginaire d'aventures, il est parfois presque diabolique, puisqu'il se laisse inspirer par l'histoire du *Diablo Cojuelo*,³ et qu'il avoue jouir des mêmes dons que l'étudiant Zambullo, qui délivre le diable Asmodée du flacon où il était emprisonné. L'observation des passants, de ces « busy mortals »⁴ suffit pour former le nœud de l'intrigue, autour duquel il tisse une histoire. Les lectures d'Irving et son goût du dramatique l'incitent à créer des histoires étranges : depuis son balcon, il observe une jeune fille qui suscite immédiatement une histoire dans son imagination. Élaborant des intrigues, Irving travaille son œil de peintre et sa poétique. Il forge ainsi une *dramatic story* dans laquelle ses personnages peuvent jouer librement et dans un sens opposé aux règles narratives et génériques convenues (« in contradiction to all the rules of romance »⁵). Le mariage se transforme en enterrement et la célébration en deuil. Ce qui est à la fin peut être au début.

C'est un moyen pour Irving de repenser les questions sociales, mais aussi le rapport homme-femme, très déséquilibré à l'époque. Irving soulève la question du mariage involontaire, de la femme forcée à aimer celui qu'elle n'aime pas et à oublier celui qu'elle aime – ce qu'il résume dans l'image suivante : « to be consigned to a living tomb ».⁶ En même temps, malgré une indispensable mise à distance dramatique, Irving laisse entendre sa

¹ Washington Irving, « Public Fetes of Granada », *The Alhambra*, p. 154, je traduis : Finalement, à la veille de la journée mouvementée, je cédai à ses sollicitations et je descendis des salles royales de l'Alhambra sous son escorte, comme l'avait fait jadis sous celle de son grand vizir Giaffar Haroun al-Raschid le chercheur d'aventures.

² « The Balcony », *ibid.*, p. 118, je traduis : un spectateur aérien.

³ L'histoire a multiples origines orales, elle est écrite par Luis Vélez de Guevara (1602-1608).

⁴ *Ibidem*, je traduis : mortels occupés.

⁵ *Ibid.*, p. 120, je traduis : en contradiction avec les règles de la romance.

⁶ *Ibid.*, p. 119, je traduis : enfermée vivante dans sa propre tombe.

propre histoire, il fait allusion à la perte de sa fiancée, qui a endeuillé sa jeunesse. *Imaginer* devient alors synonyme de *voir*.

I saw her extended on a bier : the death-pall spread over her, the funeral service performed that proclaimed her dead to the world ; her sighs were drowned in the deep tones of the organ, and the plaintive requiem of the nuns ; the father looked on, unmoved, without a tear.¹

Le père incarne le « sang-froid » de l'homme, une image qu'Irving tire de l'imaginaire américain du stoïcisme des Indiens face à la mort. La jeune fille qui porte des vêtements de mariage se retrouve dans un cercueil. Quant à son fiancé, le narrateur refuse de l'introduire dans le domaine du dicible. Il est dans « a blank », dans le vide : « the lover – no – my imagination refused to portray the anguish of the lover – there the picture remained a blank. »² De la sorte, Irving réinvestit le *mythe du mâle en fugue*, qui est une transposition du conflit homme-femme en Amérique.³ Mais il y a aussi un aveu personnel dans ce texte. Irving révèle qu'il éprouve un sentiment de culpabilité depuis que sa fiancée, que selon certains il n'aimait qu'avec tiédeur, est décédée très jeune. Dans la biographie que l'on doit à son neveu, il est dit en tout cas qu'Irving souffre d'un « horrid state of mind » qui éveille chez lui la peur de rester seul. Sa mélancolie est si forte qu'il souffre par moments d'une forme d'anorexie culturelle : « I seemed to care for nothing ; the world was a blank to me. »⁴ À défaut de pouvoir enterrer ce passé et oublier totalement ses remords, il semble qu'il compte sur le pouvoir de la *catharsis* auctoriale en élaborant un épisode fictionnel à partir d'un événement qui appellerait un traitement autobiographique.

Mais la richesse sémantique allusive du mot *castle* ne s'arrête pas au jeu entre personnes et personnages. Employé à triple sens au moins, le mot *castle* dérive du verbe *to cast* et renvoie à une idée d'errance vaine et insensée en quête d'un monde meilleur. Jeffrey Rubin-Dorsky remarque que chez Irving le mot implique également une idée de naufrage, voire de noyade (« castaway » ou « cast out to sea »). Le « cast » a donc plusieurs sens, qui sont liés à la fois à l'idée de représentation théâtrale et à la peur du naufrage.⁵ Le « cast » dans

¹ *Ibid.*, p. 120, je traduis : Je la vis plus tard, enveloppée dans un suaire, couchée dans la bière ; le service funèbre s'accomplissait, j'entendais les notes graves de l'orgue, le plaintif requiem chanté par les nonnes ; le père conservait son regard dur et insensible sans verser une larme.

² *Ibidem*, je traduis : l'amant – non, mon imagination se refusa à représenter les souffrances de l'amant – et c'est pourquoi il reste un vide dans l'image.

³ Leslie Fiedler, *Le Retour du Peau-Rouge*, p. 50.

⁴ Ce « blank », est le vide suscité par le deuil. *Life and Letters of Washington Irving*, vol. I, New York, G. P. Putman, 1864, p. 226 (« Extracts from his private memoranda Mathilda Hoffman, [1809] »). Je traduis : Je ne peux pas vous dire dans quel état d'esprit horrible j'étais depuis longtemps. Je semblais ne me soucier de rien ; le monde était vide pour moi. [...] Il y avait continuellement dans mon esprit une horreur lamentable, qui a suscité en moi la peur d'être seul.

⁵ Jeffrey Rubin-Dorsky, « Washington Irving : Sketches of Anxiety », in *American Literature*, décembre 1986, vol. 58, n° 4, Duke University Press, (p. 499-522), p. 503. Je traduis : le naufragé, jeté à la mer.

toutes ses ramifications émotionnelles et sémantiques devient une miniature du scénario typiquement irvingien du bouleversement radical (« script for this drastic upheaval »).¹ Si Washington Irving part pour l'Europe, c'est en raison de la crise américaine, mais c'est aussi pour lui un moment de prise de conscience de son destin dramatique. L'utilisation de ce mot presque vicariant renvoie ainsi à la crise financière qu'Irving traverse, et qui a, directement ou indirectement, influé sur toute son œuvre, mais aussi à sa peur de manquer de créativité et aux doutes qu'il éprouve sur ses capacités artistiques.

3.2.2. Un *gothic* mauresque

Le *castle* qu'habite Irving n'est d'ailleurs pas exactement gothique. Les portraits « gothiques » qui couvrent les murs de la forteresse ruinée mais pourtant encore somptueuse sont ceux de la famille des rois maures, des rois déchus, de Boabdil. Le palais mi-mauresque, mi-gothique de l'Alhambra remplace en effet le décor topique de la *gothic novel*. L'effet reste le même dans son mécanisme : car c'est le décor, autant que les acteurs, qui suscite le récit, qui déclenche la narration. (« I was reminded of those hobgoblin stories, where the hero is left to accomplish the adventure of an enchanted house. »²) La maison hantée est l'un des *topoi* principaux de l'esthétique gothique.³ Jean Roudaut écrit même que le plus important dans le roman gothique, « ce n'est plus son intrigue, ses thèmes, mais son décor. »⁴ Et Maurice Lévy affirme de son côté que « toute "histoire gothique" se doit d'être la mise en fable d'une demeure ».⁵ Mais justement, c'est aussi pour cela que l'ordre de la représentation propre au roman gothique est subverti dans l'*Alhambra*. Ici, le gothique doit composer avec la splendeur orientale des édifices hispano-mauresques et avec le merveilleux pseudo-oriental des *Mille et Une Nuits* – de telle sorte qu'Irving donne bien des *arabesque sketches* plutôt que des *gothic novels*. Le gothique américain, qui procède par interpolations, juxtaposant le présent et le passé, et qu'Irving, qui plus est, sature de merveilleux oriental ou du moins andalou, est donc un reflet plus ou moins infidèle de l'anglais, qui lui cherche à rompre les liens entre passé et présent.

¹ *Ibidem*.

² Washington Irving, « The Mysterious Chambers », *The Alhambra*, p. 99, je traduis : je me rappelai ces contes de fées où le héros doit subir l'épreuve du manoir enchanté.

³ Charles L. Crow, *American Gothic*, Cardiff, University of Wales Press, 2009, p. 177 : « Haunted houses, so central to very definition of the Gothic... ». Je traduis : Les maisons hantées, si centrales dans la définition même du gothique.

⁴ Jean Roudaut, « Les Demeures dans le roman noir », in *Critique*, n° 147-148, p. 717.

⁵ Maurice Lévy, *Le Roman « gothique » anglais 1764-1824*, Paris, Albin Michel, 1995, p. v.

Le gothique américain se fait d'ailleurs une idée très imprécise de l'Europe, et l'ancien monde y fait l'objet d'une série de mythifications¹ – d'autant plus que l'Américain ne situe pas l'Orient au même endroit que l'Européen, et que, pour lui, l'Europe et l'Afrique sont très proches, puisqu'historiquement les deux continents ont connu une intense série d'échanges. L'Amérique a donc une vision de « l'Orient fondée sur la place particulière que celui-ci tient dans l'expérience de l'Europe occidentale. »²

C'est pourquoi aussi, dans les *Tales*, Irving n'hésite pas à appliquer au décor mauresque les *topoi* de l'esthétique gothique – les murs ruinés et les souterrains sont propices aux apparitions et à l'émergence des légendes, même si le cadre du long séjour d'Irving devient presque familier à force de clôture. Les fantômes qui y apparaissent, en tout cas, reflètent l'angoisse d'Irving comme celle de sa nation, car en Amérique la tradition gothique traduit « a haunting influence of anxiety » : elle répond « to our most continuous fears, especially in an America haunted by the dark recesses of its own history. »³ L'écrivain sent, dans sa propre demeure alhambresque, la présence du spectre de l'histoire. Mais ce spectre est intertextuel également. Irving rend hommage à Shakespeare, et, par le biais de cette référence à la littérature anglaise et à ses châteaux, il renforce l'aspect gothique de son œuvre :

It seems that the pure and airy situation of this fortress has rendered it, like the castle of Macbeth, a prolific breeding-place for swallows and martlets, who sport about its towers in myriads, with the holiday glee of urchins just let loose from school.⁴

Irving maîtrise « the art of angling in the sky »⁵, l'art de pêcher dans le ciel, de transformer la rêverie en matière littéraire, de nourrir la réalité de fable, mais aussi de réflexions. Derrière les spectres de l'Alhambra et ceux de la littérature de l'Ancien Monde se cachent les ancêtres de Washington Irving, « des ancêtres dont l'apparition théâtrale a la sanction de Shakespeare.

¹ David Punter (éd.), « Early American Gothic », *The Literature of Terror : The Gothic tradition (Vol. 1)*, London/New York, Longman, (2 éd.), 1996, p. 165. « American Gothic is, as it were, a refraction of English : where English Gothic has a direct past to deal with, American has a level interposed between present and past, the level represented by a vague historical “Europe” an often already mythologised “Old World”. » Je traduis : Le gothique américain est, pour ainsi dire, une réfraction de l'anglais : là où le gothique anglais doit s'occuper directement du passé, l'américain a un niveau interposé entre le présent et le passé, le niveau représenté par une vague « Europe » historique et un Ancien monde souvent déjà mythologisé.

² Edward W. Saïd, « Introduction », *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, p. 13.

³ Eric Savoy, « The Rise of American Gothic », in Jerold E. Hogle (éd.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, p. 187. Je traduis : une influence obsédante de l'anxiété ; à nos peurs les plus constantes, en particulier dans une Amérique hantée par les sombres recoins de sa propre histoire.

⁴ Washington Irving, « Inhabitants of the Alhambra », *The Alhambra*, p. 74, je traduis : On a l'impression que l'atmosphère pure et aérienne de la forteresse fait affluer – comme dans le manoir de Macbeth – une multitude d'hirondelles et de martinets, qui évoluent au-dessus de ses murs avec la jubilation d'une marmaille qu'on vient de lâcher de l'école.

⁵ *Ibidem*, je traduis : l'art de pêcher dans le ciel.

L'angoisse même véhiculée par ces contes, sous la forme contenue et discrète du "spleen", a un évident goût de terroir. »¹

3.2.3. *The Cobweb*

L'imagination fonctionne donc comme une toile d'araignée, où le passé se rattache au présent par le biais de l'édifice en ruines qui fait ressurgir l'histoire intime d'Irving. La toile d'araignée est pour Irving un objet de spéculation, c'est une métaphore de la structure narrative du livre mais aussi de la source de l'œuvre. Dans *Le Plaisir du texte*, Roland Barthes souligne que « *Texte* veut dire *Tissu* », et qu'il ne s'agit pas d'un produit fini, mais au contraire ouvert, car il y a « dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel ». ² La toile ³ formée par les contes pseudo-orientaux, la tradition orale andalouse et celle du gothique anglais et germanique est en effet pour Irving comme « the cobweb tissue of [his] fancy ». ⁴

On assiste donc à une figuration autoréflexive de l'écriture des *Tales*, qui joue sur différents niveaux (on oscille entre le récit du déplacement du narrateur et de soudaines prises de distance narratoriales) et avec divers modes d'expression subjectifs et objectifs. La toile d'araignée est aussi une image de la tradition orale, elle prend appui sur un fondement solide, mais elle-même est infiniment légère. La *cobweb* a d'ailleurs l'avantage de permettre plusieurs lectures autoréflexives : elle rend visibles les liens qui lient le personnage à son créateur, mais aussi l'écriture à la lecture. C'est donc une image qui met en lumière le fonctionnement de la communication littéraire et de la lecture comme art de tisser le texte. En parlant du rôle de passeur du narrateur, Walter Benjamin insiste sur le fait que le conte est raconté et répété, et que c'est ainsi que « se tisse le filet où repose le don narratif. » Le conte est une forme de communication, c'est un « réseau » qui date des « plus anciennes formes

¹ Maurice Lévy, *Le Roman « gothique » anglais 1764-1824*, p. vi.

² Roland Barthes, *Le Plaisir du texte* [1973], in *Œuvres Complètes, tome IV*, nouvelle édition d'Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 259.

³ Roland Barthes élabore d'ailleurs une métaphore semblable dans le texte intitulé « La Mécanique du charme », qui précède *Le Chevalier inexistant* d'Italo Calvino : le « récit est conduit en une sorte d'étoilement » et le texte « construit des réseaux à entrées multiples. » Italo Calvino, *Le Chevalier inexistant, [Il Cavaliere inesistente]*, 1959, Turin], traduit de l'italien par Maurice Javion, précédé de Roland Barthes, « La Mécanique du charme », [Entretien à *France-Culture*, 1978], Paris, Seuil, « Points », 1962, 1978, p. 9.

⁴ Washington Irving, « The Balcony », *The Alhambra*, p. 120, je traduis : le tissu en toile d'araignée de ma fantaisie.

d'artisanat », mais que nous voyons se « défaire de toutes parts ». ¹ Il faut par ailleurs se souvenir que, pour Washington Irving, la culture doit être une *web*, qu'elle doit faire interagir les mondes (l'Ancien et le Moderne), les géographies imaginaires (l'Orient et l'Occident) et les régimes d'être (le Réel et l'Imaginaire). La toile d'araignée nécessite cependant le recours à un artifice : la lumière auctoriale projette l'ombre de la toile sur une surface stable, mais diverse, qui est la réception. Quant aux fils qui rattachent la toile légère au monde solide, ils représentent le métatexte, qui est présent dans chaque fragment du texte. Toiles d'araignées, fantaisies de cristal, dômes ornés d'arabesques, autant de métaphores (certaines occidentales, d'autres orientales) de la fiction qui peuvent se substituer les unes aux autres ², et qui invitent le lecteur à percevoir les structures féeriques du récit tout en rappelant que l'art de la narration relève en quelque sorte de l'artisanat.

3.3. L'écrivain et son texte

Il convient donc d'observer l'artisan sur les lieux de son artisanat. La chambre de l'écrivain dans l'Alhambra, qui relève à la fois de l'ailleurs géographique et du familier, car il s'agit d'un espace apprivoisé, est aussi le lieu du néant qui précède la fécondité de l'écriture. Irving fuit la chambre moderne qu'il habite pour séjourner dans un lieu marqué du sceau du passé, où il est bien traité par les domestiques et les habitants qui l'entourent. Il ne se condamne pas toutefois à l'immobilité : il prend ses repas dans des endroits différents et change d'habitation pour trouver des sources d'inspiration multiples et faire l'expérience de toutes les merveilles qui l'entourent.

3.3.1. Chambres noires

La chambre de l'écrivain est révélatrice de la posture de l'auteur, elle dit s'il se comporte en médiateur ou en philosophe, en voyageur ou en inventeur. Dans la chambre se dévoilent les moments de l'intimité de l'auteur, qu'il veuille les cacher ou les partager. Selon

¹ Walter Benjamin, « Le Narrateur. Réflexion sur l'œuvre de Nicolas Leskov », [paru dans *Orient und Okzident*, 1936], in *Œuvres II : Poésie et Révolution*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Denoël, 1971, p. 149.

² Washington Irving, « Legend of the Two Discreet Statues », *The Alhambra*, p. 361 : « Instead of cobwebs, they were now hung with rich silks of Damascus, and the gildings and arabesque paintings were restored to their original brilliancy and freshness. » Je traduis : À la place des toiles d'araignée, ils étaient maintenant ornés de riches soieries de Damas, et les dorures et peintures en arabesques avaient retrouvé leur éclat et leur fraîcheur originels.

Gilbert Durand, la maison est « un vivant. La maison redouble, surdétermine la personnalité de celui qui l'habite. »¹ C'est encore plus vrai dans le cas de l'Alhambra irvingien, qui est le lieu d'un dérangement, d'un dédoublement de la personnalité de l'auteur, qui ne trouve pas l'harmonie morale dans cette « maison étrange » et étrangère, mais pourtant familière. Lui-même architecturalement stratifié, le palais est une image des différentes couches de la psyché.

Tous, toutefois, n'ont pas l'occasion de se fixer comme Irving dans un espace étranger qui devient quasi-domestique. Les moments de repos des voyageurs-feuilletonistes ne sont pas les mêmes que ceux des voyageurs-penseurs. Se vouant au hasard des routes et au devoir de voir et de décrire le plus de choses possible, Gautier voit avant tout dans la chambre de l'auberge ou de l'hôtel un lieu de transition (« Nous ne rentrions guère dans la chambre que pour nous habiller et dormir »²). Mais ce lieu ambivalent est par excellence l'endroit où se négocie le rapport entre clôture et ouverture, entre privé et public, surtout quand la chambre communique avec un patio. L'auberge peut également être inhabitable lorsqu'elle est surhabitée, et il ne reste alors au voyageur d'autre solution que de dormir dehors (« nous allâmes achever la nuit au milieu de la cour, dans notre manteau, une chaise renversée nous servant d'oreiller »³). L'écrivain-voyageur a tendance à exagérer ses impressions et à forcer le trait quand il conte ses aventures, comme lorsque Dumas se plaint du manque du sommeil. Tout devient pour lui, comme pour Gautier, prétexte à faire de l'humour. Certains, pourtant, n'arrivent pas à se déprendre de leur mélancolie et à oublier leurs phobies. Andersen se comporte en Byron spleenétique et plaintif. Pour lui, rester seul dans la chambre lorsque la ville est animée est une attitude définitoire. La solitude de l'écrivain n'est alors pas seulement liée à l'angoisse de retrouver des souvenirs douloureux, elle donne aussi à penser sur la *situation* à la fois intérieure et extérieure du voyageur et sur son écriture de l'espace.

Pour en revenir à Irving, certains épisodes de solitude sont chez lui franchement gothiques. Dans sa chambre solitaire, le voyageur troublé par l'étranger et par l'étrangeté voit ressurgir le spectre de sa morte-aimée – c'est là un motif gothique. Le sentiment d'être délaissé le fait replonger dans son passé intime, remémoration qu'il encadre par la longue description de sa chambre et des couloirs de l'Alhambra, qui sert paradoxalement à transporter le lecteur dans la zone effrayante de l'imaginaire. Le mécanisme est ici le même que dans le cas du récit de voyage inaugural, qui est une voie vers le merveilleux. Il faut un

¹ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale* [1969], Paris, Dunod, 1992, p. 278.

² Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 246.

³ *Ibid.*, p. 337.

cadre descriptif précis et référentiel pour faire surgir la fiction, et plus encore pour accueillir les phénomènes fantastiques. Le romantisme « fait intervenir le phénomène fantastique dans des espaces privilégiés, codés, qui sont là pour baliser les étapes de l'apparition et porter en eux, [...] des significations morbides suggérant l'inquiétant et l'effrayant. »¹

Les problèmes nationaux ne sont d'ailleurs jamais loin quand Irving évoque ses angoisses intimes. Dès le début de la description de la chambre de l'auteur se laisse entrevoir le problème américain – car Irving est d'abord installé dans une chambre moderne située en dehors du palais, destinée au gouverneur et qui est depuis longtemps vide. C'est là à l'évidence une image des incertitudes de l'auteur au sujet du gouvernement des États-Unis. Pour reprendre les mots de Jean Fabre, l'« *imago mundi* se répète à l'intérieur du monde habité. »²

Mais Irving préfère vivre dans une chambre ancienne qui n'est pas ouverte au public – il est le seul à avoir le droit d'accéder aux secrets. Voici donc un espace agencé pour le mystère : « Here was the haunted wing of the castle. How was I to get at the dark secrets here shut up from the public eye ? »³ Pour ouvrir la porte et pour triompher du mystère, il faut une clef (dans les deux sens matériel et mental du terme) : le narrateur est le bienvenu pour exploiter cet appartement, et la clef est là. La clef permet de pénétrer dans l'espace du surnaturel et de basculer littérairement dans le fantastique. Situé dans un décor bien réel, l'événement surnaturel gagne en ambiguïté, toute l'histoire est déstabilisée par un *maybe* essentiel.

L'effroi du voyageur n'est ni strictement objectif ni absolument subjectif, ni purement réel ni franchement imaginaire, et Irving utilise des éléments vraisemblables pour semer le doute. Les habitants et les domestiques de l'Alhambra sont étonnés par la décision du voyageur de laisser l'appartement confortable et moderne en faveur d'une chambre abandonnée, et ils se montrent effrayés par le réel danger qu'il y a à y habiter. (« They could not conceive any rational inducement for the choice of an apartment so forlorn, remote and solitary. »⁴) La rumeur selon laquelle des étrangers visitent régulièrement la demeure peut faire croire à l'intrusion de visiteurs nocturnes imaginaires hors de portée de l'oreille des autres habitants. Si les bruits imaginés semblent provenir de la Salle des Abencérages,

¹ Nathalie Prince, *Les Célibataires du fantastique. Essai sur le personnage célibataire dans la littérature fantastique de la fin du XIXe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 74.

² Jean Fabre, *Le Miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 1992, p. 33.

³ Washington Irving, « The Mysterious Chambers », *The Alhambra*, p. 100, je traduis : C'était là l'aile hantée du château. Comment accéder aux noirs secrets cachés ici aux yeux du public ?

⁴ *Ibid.*, p. 98, je traduis : ils ne pouvaient pas trouver de motifs raisonnables au choix d'un appartement si désolé, si distant et si solitaire.

associée au sang et à la mort, des bruits réels (« sounds too fearfully real to be the work of fancy »¹) s'y ajoutent quand Irving traverse la Salle des Ambassadeurs. La fantaisie prend le dessus, lorsqu'avec les gémissements se ranime la nature ; le voyageur sent les plantes remuer sous ses pieds et des cris étranges se mêlent aux éclats de voix inconnues (« Heard in that dead hour and singular place, the effect was thrilling. »²). Le voyageur ne s'apaise qu'une fois la porte de sa chambre refermée sur lui : il est alors protégé des cauchemars nocturnes. L'espace clos de la chambre devient ainsi, pour un moment, un arrière-plan sécurisant, un lieu même de protection, « un refuge, une retraite, un centre ».³

Il convient toutefois d'approfondir la question de l'apparition surnaturelle. Elle se fait dans un objet réfléchissant – un miroir ou de l'eau – qui sert d'intermédiaire critique entre le regard et l'événement. Dans le jardin de Lindaraja toujours paré de fleurs, la fontaine, qui offre le clair miroir de ses eaux, est un élément à la fois de certitude et d'incertitude. Elle est un témoin qui demeure. Mais elle ne peut montrer qu'un reflet de l'événement. *L'Inquiétante étrangeté* surgit donc dans la vie et l'écriture, et elle libère l'esprit de sentiments profonds en suscitant des apparitions grotesques et sinistres. (« I cast my eyes into the garden of Lindaraxa ; the groves presented a gulf of shadows ; the thickets, indistinct and ghastly shapes. »⁴) Irving voit ressurgir les craintes de son enfance, l'arabesque est propice à la *fancy*, le charmant devient effrayant.

Et si écrire, c'est sauver de l'oubli, l'écriture permet aussi d'oublier ensuite le passé inquiétant et le calvaire de la réalité. La fiction joue un rôle prépondérant dans ce mécanisme, comme le note Sigmund Freud, qui dans *L'Inquiétante étrangeté* écrit que parmi les libertés de l'écrivain il y a « celle qui consiste à choisir à volonté le monde qu'il représente de telle manière que celui-ci coïncide avec la réalité qui nous est familière, ou qu'il s'en éloigne d'une façon ou d'une autre. »⁵ L'écrivain est libre faire « survenir des événements qui, dans la réalité, ne se seraient pas présentés du tout »⁶, et de la sorte, sur un terrain domestique, connu et familier au lecteur, les impressions peuvent ressurgir distordues, intensifiées et multipliées. Mais les sentiments que le narrateur croyait oubliés peuvent revenir de manière incontrôlable

¹ *Ibid.*, p. 101, je traduis : des bruits trop redoutablement réels pour être l'œuvre de la fantaisie.

² *Ibidem*, je traduis : entendus à cette heure morte et dans ce lieu singulier, leur effet était saisissant.

³ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1963, p. 102.

⁴ Washington Irving, « The Mysterious Chambers », *The Alhambra*, p. 100, je traduis : Je jetai un coup d'œil dans le jardin de Lindaraja : les bois n'étaient qu'un gouffre d'ombre, les massifs, des formes indistinctes et inquiétantes.

⁵ Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté* [*Das Unheimliche*, 1919], traduit de l'allemand et annoté par Fernand Cambon, avec une préface de J.-B. Pontalis, Gallimard, coll. « folio bilingue », 2001, p. 129.

⁶ *Ibid.*, p. 131.

et non localisable (« it was something more unreal and absurd »¹). Les souvenirs dominant alors à tel point la raison que l'imagination renforce les sensations et crée une surimpression entre les chuchotements réels d'une part, et le murmure intérieur, la voix de la mémoire d'autre part (« Every thing began to be affected by the working of my mind »²).

« The Mysterious chambers » de l'*Alhambra* est par excellence un fragment fantastique. À la différence du conte merveilleux, dans lequel le surnaturel est collectif et acceptable, le fantastique est « une expérience singulière, personnelle, voire propre » : le genre est porté par « la solitude du protagoniste. »³ Resté seul dans sa chambre, le personnage-narrateur passe une nuit inexplicablement pénible (« inexpressibly dreary »⁴) dans cette demeure familière mais étrangère. La raison de cet inconfort n'est pas un danger réel qu'il courrait, mais le caractère de l'endroit, avec toutes les associations étranges qu'il évoque. Le narrateur, malgré sa peur, sort dans les couloirs du palais, d'une « impenetrable darkness »⁵ dont l'épaisseur est semblable à celle de l'encre. Dans les images fantasmagoriques qui surgissent lors des premières nuits de son séjour et de son travail de création, le grotesque se mêle au gothique : il décrit ainsi un entremêlement de fleurs et de masques (« deeply panelled and skilfully carved with fruits and flowers, intermingled with grotesque masks or faces »⁶) qui est le produit de son imagination. Les murs s'animent, deviennent étranges, rappellent des visages humains déformés par l'histoire. Ainsi, la nuit est le moment d'écriture privilégié pour Irving, lorsque la lumière de la lampe solitaire éclaire le blanc des pages, sur lesquelles apparaissent, comme sur les murs, des figures grotesques (« the grotesque faces carved in high relief in the cedar ceiling »⁷).

Les pensées du solitaire s'agencent selon un rythme surnaturel et gothique, elles oscillent entre l'émerveillement et la mélancolie (à côté de « the gloom », on a la « gayety and loveliness », l' « elegance and enjoyment »⁸), auxquels s'ajoutent les doutes sur son passé et les craintes de son enfance (« the phantoms of the memory »⁹). À l'*Alhambra* se réveille le sentiment étrange de « l'inquiétant charmant ». Le journal d'Irving nous montre que

¹ Washington Irving, « The Mysterious Chambers », *The Alhambra*, p. 100, je traduis : c'était quelque chose de plus irréel et de plus absurde.

² *Ibidem*, je traduis : tout commençait à être affecté par le travail de mon esprit.

³ Nathalie Prince, *Le Fantastique*, Paris, Armand Colin, coll. « Série Lettres », 2008, p. 82-83.

⁴ Washington Irving, « The Mysterious Chambers », *The Alhambra*, p. 99, je traduis : il me faut bien avouer que la première nuit que je passai « chez moi » fut pénible au-delà de toute expression.

⁵ *Ibid.*, p. 101, je traduis : l'obscurité impénétrable.

⁶ *Ibid.*, p. 96, je traduis : profondément et savamment ciselés en fruits et fleurs, entremêlés avec des masques grotesques ou des silhouettes.

⁷ *Ibid.*, p. 100, je traduis : les visages grotesques ciselés en haut relief dans le plafond de cèdre.

⁸ *Ibidem*, je traduis : la mélancolie, la gaieté et le charme, l'élégance et le plaisir.

⁹ *Ibidem*, je traduis : les fantômes de la mémoire.

l'angoisse et la mélancolie dévorent ses nuits.¹ *The gloom*, qui est à la fois obscurité et mélancolie, désigne en effet l'angoisse de vivre, mais aussi la peur de ne plus pouvoir écrire. Et c'est en rattachant le *gloom* à la *fancy* qu'Irving en arrive à faire un pas rétrograde, en se libérant et en faisant de sa vie l'objet d'une inquiétante lecture. À l'Alhambra, l'auteur se trouve pris dans une situation de tension entre l'espace littéraire (la chambre) et l'inconnu (les ténèbres troublantes des couloirs du palais). Doit-il craindre d'être assailli par un ennemi de chair (« Might not some vagrant foe be lurking before or behind me, in the outer darkness ? »²), ou plutôt par un ennemi invisible, le passé, son « own shadow », qui est aussi son présent (« my own footsteps ») ? La question est toujours la même chez Irving : qui est ce revenant qu'il croit rencontrer ? Le complexe du *wanderer*, l'angoisse de l'errance, que ce soit dans le soi-même, hors de chez soi ou dans un au-delà de la raison, transforme la visite nocturne de la maison en un retour au passé, à l'enfance hantée : « le passage ritualisé d'un corridor à un autre, d'un étage à un autre, est une tentative pour faire communiquer les pièces d'un Moi morcelé. »³

Dans la chambre close et étrange, l'écrivain se livre au lecteur, la nuit est le moment où de la mémoire surgit le souvenir, qui est trace et ombre – ce qui reste au milieu de l'oubli. « A vague and indescribable awe was creeping over me »⁴ : pourquoi les souvenirs du passé et de l'enfance reviennent-ils, évoquant des sentiments vagues, incompréhensibles, dont les formes sont indistinctes et terrifiantes ? Cela tient sans doute en partie au fait qu'aux ruines et à l'architecture, la fonction de *memento mori* est naturellement assignée. Mais elles exercent aussi paradoxalement « une fonction inverse de *memento vivere* car elles témoignent par leur existence même d'une certaine durabilité, si restreinte soit-elle. »⁵ Cependant, seul l'univers du *muthos* permet de rendre véritablement vivante cette métamorphose, d'animer l'architecture inanimée, qui devient le canal du message irvingien qui relie le passé mythique au monde réel. Irving, qui revit et fait revivre le passé, écrit avec le sentiment d'être plongé

¹ *Life and Letters of Washington Irving*, vol. I, New York, G. P. Putman, 1864. « Extracts from his private memoranda Mathilda Hoffman [1809] », p. 226 : « I had often to get up in the night and seek the bedroom of my brother, as if having a human being by me would relieve me from the frightful gloom of my own thoughts ». Je traduis : Souvent, je devais me lever dans la nuit et rejoindre la chambre de mon frère, comme si le fait d'avoir un être humain auprès de moi eût dû me tirer de l'effroyable obscurité de mes pensées.

² Washington Irving, « The Mysterious Chambers », *The Alhambra*, p. 101, je traduis : ne se pourrait-il pas qu'un ennemi errant se cache devant ou derrière moi, dans les ténèbres du dehors ? ; ma propre ombre ; mes propres pas.

³ Bernard Terramorsi, « Le Coin plaisant et la place de Washington Irving », in *Henry James ou le sens des profondeurs. Essai sur les nouvelles fantastiques*, Université de La Réunion, Paris, L'Harmattan, coll. « Americana », 1996, (p. 164-173), p. 172 et p. 173.

⁴ Washington Irving, « The Mysterious Chambers », *The Alhambra*, p. 100, je traduis : Une terreur vague et indescriptible rampait en moi.

⁵ Elizabeth Durot-Boucé, *Le Lierre et la chauve-souris. Réveils gothiques. Émergence du roman noir anglais 1764-1824*, avec une réface de Maurice Lévy, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 54 -55.

dans une brume où apparaissent vaguement les figures de l'Histoire : « I write in the midst of these mementos of the past, in the fresh hour of early morning, in the fated Hall of the Abencerrages. »¹ Cette communication entre les époques rappelle aux lecteurs que le temps du récit est un temps fabuleux dont l'unité n'est jamais disloquée par les catégories temporelles usuelles – par la distinction entre passé et présent.

Irving fait toutefois usage de l'auto-ironie pour révoquer ses peurs et ses visions, et on revient à la « réalité » : « Rousing myself, and half smiling at this temporary weakness, I resolved to brave it out. »² Pourtant, il ne rit qu'à moitié, saisi par ce sentiment que Freud nommera *Das Unheimliche*, qui le domine, qui le dépasse et lui permet de franchir, non seulement les limites de la réalité, mais également les bornes de sa propre imagination. La nuit réveille en Irving de profondes inquiétudes et les soulage en même temps par leur défoulement. Avec les premiers rayons de soleil, le bonheur est de retour, mais une nouvelle phase d'écriture s'ouvre aussi, qui impose à l'écrivain de se confronter à ses propres attermoissements.

Somerset Maugham reprendra d'ailleurs, mais selon un agencement temporel et imaginaire différent, le schéma de l'opposition lumière/ombre, qu'il transforme en une dialectique lumière/grisaille. Maugham, qui a commencé sa carrière en racontant son voyage en Andalousie, pratique une écriture de la *short story* qui montre qu'il est l'héritier de Washington Irving. Il est l'un des grands maîtres pratiques et théoriques du genre. Pour témoigner de ses impressions de l'Andalousie, Maugham rapporte, sous forme d'esquisses verbales, certaines particularités locales, et il parle plus généralement de tout ce qui évoque chez lui l'enthousiasme. Son récit donne une image de la région sérielle et fragmentée. Le jeune voyageur retrace ses impressions sous la forme d'un « album » d'esquisses réparties en quarante chapitres assez brefs, qu'on peut considérer comme des *short stories* dont les titres renvoient à un cliché ou à une expression figée associée à la région : « The Dance », « The Cathedral of Seville » et autres. Ces titres paraissent scander les étapes de l'itinéraire, formant une sorte de liste chronologique.

Toutefois, l'*incipit* d'*Andalusia : sketches and impressions* met en scène le contraste entre le temps de l'écriture et le temps du voyage. Le texte inaugural ne prend pas pour sujet le franchissement des frontières et des seuils naturels, mais il est proleptique. Le récit démarre par la description de l'espace où l'auteur a commencé à écrire. Il y a un décalage temporel

¹ Washington Irving, « The Court of Lions », *The Alhambra*, p. 128, je traduis : J'écris ces lignes parmi tous ces témoins du passé, à la fraîcheur du petit matin, dans la fatidique salle des Abencérages.

² « The Mysterious Chambers », *ibid.*, p. 100, je traduis : me réveillant moi-même, et souriant à demi de cette faiblesse momentanée, je résolus de la vaincre.

entre l'écriture et le voyage, ce qui provoque un contraste générateur de mélancolie et de nostalgie entre la splendeur exotique et la grisaille de Londres, que l'auteur a devant les yeux au moment d'écrire. Maugham utilise donc, pour rendre visible l'invitation au voyage, une autre métaphore de franchissement que celle qu'on pourrait attendre. Il ouvre son récit par un regard *cross my window*, mettant ainsi l'accent sur l'*identité décalée* entre auteur, narrateur et personnage :

In London now, as I write, the rain of an English April pours down ; the sky is leaden and cold, the houses in front of me are almost terrible in their monotonous greyness, the slate roofs are shining with the wet. Now and again people pass : a woman of the slums in a dirty apron, her head wrapped in a grey shawl ; two girls in waterproofs trim and alert notwithstanding the inclement weather, one with a music-case under her arm. A train arrives at an underground station and a score of city folk cross my window, sheltered behind their umbrellas ; and two or three groups of workmen, silently, smoking short pipes : they walk with a dull, heavy tramp, with the gait of strong men who are very tired. Still the rain pours down unceasing.¹

La description prend un caractère pictural, car l'auteur tente de placer le lecteur devant la scène, et non de la décrire. Maugham joue sur les marqueurs visuels et optiques tels que la transparence de la pluie, la brillance des pavés, les reflets sur les imperméables. Cependant la perception n'est pas seulement visuelle, mais aussi sensorielle et émotionnelle. En jouant sur le contraste entre les paysages, mais aussi sur l'antithèse stylistique, Maugham fait de son séjour en Andalousie une sorte de *flash-back*. Maugham, qui commence par le début de l'écriture et par la fin de l'histoire, propose ainsi deux descriptions symétriques :

And I think of Andalusia. My mind is suddenly ablaze with its sunshine, with its opulent colour, luminous and soft ; I think of the cities, the white cities bathed in light ; of the desolate wastes of sand, with their dwarf palms, the broom in flower. And in my ears I hear the twang of the guitar, the rhythmical clapping of hands and the castanets, as two girls dance in the sunlight on a holiday. [...] (The rain pours down without stay in oblique long lines, the light is quickly failing, the street is sad and very cheerless.) I feel on my shoulder the touch of dainty hands, of little hands with tapering fingers, and on my mouth the kisses of red lips, and I hear a joyous laugh. I remember the voice that bade me farewell that last night in Seville, and the gleam of dark eyes and dark hair at the foot of the stairs, as I looked back from the gate.²

¹ William Somerset Maugham, *Andalusia : sketches and impressions*, p. 11, je traduis : À Londres maintenant, au moment où j'écris, tombe la pluie d'un avril anglais ; le ciel est plombé et froid, les maisons en face de moi sont presque terribles avec leur grisaille monotone, les toits d'ardoise sont brillants et mouillés. De temps en temps des gens passent : une femme des quartiers misérables dans un tablier sale, sa tête enveloppée dans un châle gris ; deux filles en imperméables, alertes malgré le mauvais temps, l'une avec un étui d'instrument de musique sous le bras. Un train arrive dans une station de métro, et une compagnie de citadins passe devant ma fenêtre, à l'abri sous leurs parapluies ; et aussi deux ou trois groupes d'ouvriers, silencieux, qui fument leur pipes courtes : ils marchent lourdement, l'air maussade, avec l'allure d'hommes forts et très fatigués. La pluie tombe encore, sans cesse.

² *Ibid.*, p. 11-12, je traduis : Et je pense à l'Andalousie. Mon esprit est soudainement inondé par son soleil, par sa couleur opulente, lumineuse et douce ; je pense aux villes, aux villes blanches baignées de lumière ; aux bornes étendues de sable, avec leurs palmiers nains, leurs genêts en fleur. Et dans mes oreilles j'entends le *twang* de la guitare, le battement rythmique des mains et des castagnettes, quand deux filles dansent dans la lumière du soleil, un jour férié. [...] (La pluie tombe sans arrêt, en longues lignes obliques, la lumière s'étirole, la rue est triste et sans attrait.) Je sens sur mon épaule le contact de mains délicates, de petites mains aux doigts effilés, et sur ma bouche le baiser de lèvres rouges, et j'entends un rire joyeux. Je me souviens de la voix qui m'a dit adieu

L'auteur invite le lecteur à un voyage aussi immédiat et instantané que possible. Dans les réminiscences de son séjour en Andalousie, différents types de perception s'activent, telles que les impressions visuelles et tactiles, mais aussi les parfums et les sons rythmés, qui, ensemble restituent l'ambiance de la région et proposent au lecteur de s'engloutir entièrement dans un processus d'imagination (au sens actif du mot) du paysage. On remarquera aussi que Maugham accentue l'impression d'immédiateté en faisant usage du présent : *I see, I hear, I remember*. Il y a une ambivalence entre le présent du souvenir et le présent de la vision : *I remember* suppose que le souvenir est présent, mais *I see* ou *I hear* peuvent faire croire que la vision est présente. La chambre de l'écrivain est ainsi ouverte sur un dehors présent qu'il révoque pour faire place à un dehors passé qu'il retrouve en substituant au regard jeté par la fenêtre la contemplation introspective.

3.3.2. Mutabilité de l'écrivain, mutabilité de la littérature

Revenons à Irving, et à la dialectique entre sérénité de la lumière et effrois de l'ombre. L'inquiétude devant les événements apparemment surnaturels apparaît souvent absurde, et, souriant à demi, le voyageur fait preuve d'humour à ce sujet. Il s'installe ainsi une certaine distance vis-à-vis de l'effrayant ou de l'effroyable. Certes, l'effroi prend parfois le pas sur la lumière, mais pour Irving, il s'agit aussi d'un jeu : il joue avec le gothique et avec le lecteur, puisque l'esprit romantique ne peut exister sans contradictions. Irving pratique un *sportive gothic*¹ typiquement américain, qui se distingue de l'europpéen par l'importance de l'ironie et de l'auto-ironie, qui viennent masquer ou tempérer les effrois et les angoisses. Des images fantasmagoriques se révèlent dans la nuit. Elles naissent de l'altération rapide de l'atmosphère et des sentiments, quand le joyeux devient effrayant. Mais en même temps, l'ironie est là pour modérer ces élans vers le surnaturel, et pour expliciter les conflits de représentation dont l'auteur ne peut faire l'économie. Aussi gothique soit-il, le recueil des *Tales* n'est donc dépourvu ni d'allégresse ni d'émerveillement. Comme on peut le lire dans la revue *Morning Chronicle* (1832), ses descriptions sont « sketched with a vividity and freshness that enchant the soul of the reader, and make him fancy that he walks the sacred ground where kings and

ce dernier jour à Séville, et de la lueur des yeux noirs et des cheveux noirs, au pied de l'escalier, quand je me suis retourné sur le pas de la porte.

¹ Arnaud Huftier et Scott Sprenger, « “The Feeling of a Nation” : Washington Irving et les sens du déplacement », in *Otrante. Arts et littérature fantastique*, n° 35 : « Washington Irving au temps des nations », Paris, Éditions Kimé, 2014, (p. 7-59), p. 35. Les auteurs citent John Clendenning, « Irving and the Gothic Tradition », *Bucknell Review*, vol. 12, n° 2, 1964, p. 92.

warriors have so often trod. »¹ Le *gothic* irvingien apparaît comme un *almost gothic*² suffisamment joyeux pour rendre la lecture plaisante, puisqu'il s'agit avant tout d'une expression de la culture populaire. Irving choisit l'Andalousie pour ses caractéristiques topiques, qui lui permettent lui-même de se placer en marge et à la frontière des catégories littéraires, et même du gothique, cet art des marges et des frontières (culturelles, géographiques, linguistiques et ethniques).³

Irving prend ainsi une distance ironique à l'égard du *gothic*. Il importe donc que nous nous attardions sur la généalogie de l'ironie romantique. Schlegel a réagencé les distinctions théoriques entre les types de l'ironie, en parlant de manière ironique de l'ironie. L'ironie romantique comme principe esthétique est de la sorte préfigurée par *Don Quichotte*, puisqu'y interagissent l'ironie, la philosophie et la poésie. Une des définitions de l'ironie romantique que donne Schlegel est en effet la suivante : « L'ironie est la forme du paradoxe. Le paradoxe est tout ce qui est à la fois bon et grand ».⁴

L'ironie et le *Witz* ne sont pas sans rapports avec le malaise qui découle de la fêlure constitutive du monde moderne. Ce malaise, central dans les œuvres romantiques, se traduit par des formes hybrides et des miscellanées génériques, et il nécessite le recours à l'ironie, qui, du fait de son ambivalence constitutive, permet à la fois de l'exprimer et de le tempérer. Ainsi la relation entre le fragment et la totalité du texte est traitée par le biais d'une poétique du mélange et de l'interaction.

C'est alors le *Witz* (la saillie, qui est généralement l'expression d'une certaine spontanéité) qui, par la force des choses, devient le canon poétique qui permet de rendre sensible, par sa vigoureuse brièveté, la concentration de l'énergie totale dans le fragment. « L'«esprit» romantique complexe et obscur peut [ainsi] retrouver la simplicité et la clarté qui l'habitent »⁵ et c'est pourquoi Irving emprunte aux Anglais le *wit*, hérité du *Witz* allemand¹, et

¹ *The Morning Chronicle*, le 12 novembre 1832, p. 1, je traduis : esquissées avec une vivacité et une fraîcheur qui enchantent l'âme du lecteur, et lui donnent l'impression qu'il marche sur la terre sacrée que les rois et les guerriers ont si souvent foulée.

² Charles L. Crow, *American Gothic*, p. 29 (l'auteur consacre à ce sujet un chapitre intitulé : « Irving's (almost) Gothic »).

³ *Ibid.*, p. 2.

⁴ Denis Thouard (éd.), *Critique et herméneutique dans le premier romantisme allemand. Textes de F. Schlegel, F. Schleiermacher, F. Ast, A.-W. Schlegel*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Opuscule », 1996, p. 272. (F. Schlegel, « De l'impossibilité de comprendre » [1800] (Original, KA II, p. 153 (n° 48) : « Ironie ist die Form des Paradoxen. Paradox is alles, was zugleich gut und gross ist. »)

⁵ Éric Dayre, « L'Esprit rhétorique chez De Quincey », in *Études anglaises* 4/2003 (tome 56), p. 426-435, en ligne : www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2003-4-page-426.htm. Dans son article sur le *Witz* et le *wit*, Éric Dayre montre comment De Quincey comprend le *Witz* de Richter et comment il en déduit son *wit* propre : « Le *wit* est ce qui reste de l'imagination autrement nommée fantaisie, et il exprime le lyrisme d'une activité de l'«entendement» qui met en jeu le risque stylistique compris dans la pensée, au risque de passer en dehors de la

fait par ailleurs de l'ironique autant que du sentimental le lien qui unit ses esquisses. Pour préparer le lecteur au fantastique et l'introduire dans le mythe, l'auteur le place dans le décor réel du fragment viatique ou de la nouvelle. Mais le jeu avec le lecteur est capital également, le narrateur utilisant l'humour pour centrer son discours sur la légende. Irving succède ainsi à Boabdil², il prend la place du dernier roi maure en Espagne et propose à son public de revenir à une période depuis longtemps abolie. Cette succession est ironique, mais pas seulement. En effet, l'« humour lyrique doit à la fin compléter le *Witz* romantique »³ et c'est justement le mot d'esprit qui dévoile l'intention romantique, lyrique et ironique d'Irving.

Irving est donc partagé entre le gothique, l'ironie, l'humour lyrique et le *wit* – qui chez lui relève plutôt de l'irruption spontanée d'un sentiment du monde. L'Ironie est un art total, une esthétique plus globale qui joue sur la dialectique entre le réel et de l'idéal, tandis que le *wit* est fragmentaire, sporadique : il est une sorte d'épiphanie qui laisse apparaître, à la surface de la fiction, la vie profonde de l'auteur. Et le Romantique, qui pose la question du rapport du fragment à la totalité et celle de l'unité organique brisée, se sert de son esprit à moitié rêvant (dans « The Mutability of Literature », Irving écrit qu'il existe « certain half-dreaming moods of mind » qui permettent de forger « our air castles undisturbed »⁴), à moitié souriant pour apprivoiser à la fois le réel et l'irréel.

Les appartements de l'écrivain ne sont donc pas seulement « l'espace où se noue et se dénoue l'intrigue », mais le « lieu également de l'introspection, de la réflexivité et du soliloque intérieur. »⁵ L'errance dans le palais comme ailleurs dans l'Abbaye de Westminster fait replonger l'auteur dans ses doutes et réveillent l'écriture essayistique. Si les ruines parlent, rappelant l'inconstance qui est le sort de l'homme et de toutes ses œuvres et créations, le terme « mutability » est utilisé pour désigner l'état psychique de l'écrivain comme pour parler du destin de la littérature.⁶ Irving propose de dépasser les cadres temporels et de libérer

philosophie du sens, de produire l'épuisement de la nomenclature et des savoirs métaphysiques. Ici, l'entendement surchauffé sort de ses gonds. »

¹ Georges Gusdorf, *Le Romantisme I : Le Savoir romantique*, p. 526 et p. 527. « La jonction s'esquisse entre l'ironie romantique et la mode du *sentimental*, importée de l'Angleterre, terre natale du *Wit*, ancêtre direct du *Witz*. »

² Washington Irving, « Important Negotiations. The Author Succeeds to the Throne of Boabdil », *The Alhambra*, p. 62.

³ Éric Dayre, « L'Esprit rhétorique chez De Quincey », p. 10.

⁴ Washington Irving, « The Mutability of Literature », *The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Life and Works of Washington Irving*, p. 32. Traduction de Théodore Lefebvre, p. 128 : « Il est un certain état d'âme dans lequel, songeant à demi, nous fuyons naturellement l'éclat et le bruit et cherchons quelque silencieux asile où nous puissions nous livrer à nos rêveries et bâtir sans être dérangés nos châteaux en Espagne. »

⁵ Henriette Levillain, *Poétique de la maison : la chambre romanesque, le festin théâtral, le jardin littéraire*, Paris, Presses Paris Sorbonne, 2005, p. 6.

⁶ Washington Irving, « The Mysterious Chambers », *The Alhambra*, p. 98. (Voir également « The Mutability of Literature », *The Sketch Book*.)

les genres en réveillant par le biais du sommeil la parole des livres longtemps oubliés. L'image du manuscrit retrouvé sous la poussière de l'oubli ou de la bibliothèque à moitié détruite fait signe vers l'idée de la mort de la littérature en l'absence de lecture(s). Mais les livres se raniment en murmurant les histoires des anciens siècles à l'oreille du narrateur, qui est intellectuellement curieux et veut transmettre ce don au lecteur.

Il faut donc tenir compte de la poly-référentialité du terme *mutability*, qui peut renvoyer aussi bien à l'inconstance du sort qu'au processus de métamorphose naturel qui accompagne tout développement. Des termes tels que *métissage*, *mutation* et *fermentation* reviennent dans un sens non seulement générique et rhétorique, mais aussi culturel. Dans le *sketch* « English Writers on America » du *Sketch Book*, Irving parle ainsi de la situation de la littérature américaine, critiquée par la presse anglaise et victime de préjugés et d'impressions erronées. L'écrivain, encore une fois, se trouve être celui à qui revient le rôle de démasquer les clichés et de rétablir la vérité. Toutefois, la réputation d'un homme de lettres et d'un pays est inébranlable : si les Anglais ne comprennent pas l'Amérique, c'est parce qu'ils sont effrayés par les dimensions de la nature américaine et par l'état de *fermentation* de la nation américaine.¹

3.3.3. Le voyageur-astrologue

Mais la mutabilité est aussi celle de l'esprit de l'écrivain. Le passage de la nuit au jour fait s'évanouir les peurs, transportant l'auteur du présent étouffant à l'ère du songe oriental. Le passage d'une époque à une autre se fait *via* le sommeil, ou le rêve éveillé, qui est une allégorie du temps de la narration, qui ne peut être mesuré selon les lois du temps de la veille. Que le sommeil, même sous la forme de l'insomnie hallucinatoire, soit assimilé à une forme de délire qui conduit d'ailleurs à une sorte de rêve merveilleux, cela suppose une certaine fidélité à la rhétorique platonicienne : on se méfie de la *mimésis* et de la représentation.² L'image de la caverne de Platon est ainsi reprise pour remettre en question l'exactitude de l'histoire – mais sans que l'auteur tranche pour autant. Washington Irving différencie clairement ce que peuvent penser certains de ce qui est vrai pour d'autres, mais il ne distingue pas entre eux les différents états de l'entre-deux-mondes : les spectres sont à la fois des revenants et des mirages. La chute dans un « trou » suggère ainsi l'idée de la remémoration du

¹ Washington Irving, « English Writers on America », *The Sketch Book*, p. 13.

² Platon, « Livre VII », *La République*, traduction et notes par R. Baccou, Paris, Garnier/Flammarion, 1966, p. 273.

passé : on peut revenir temporellement en arrière grâce à la magie, aux sciences ésotériques et occultes, à l'astrologie.

L'astrologie est un thème important chez Irving, du fait de l'agencement spatio-épistémologique qu'elle met en place. Elle suppose une situation spatiale à l'extrême opposé de l'enfermement, elle nécessite qu'une vue étendue sur la presque totalité du ciel soit donnée à l'observateur. C'est au-dessus de Grenade, sur la colline où plus tard devait être érigé l'Alhambra, que l'astrologue de la « Legend of the Arabian Astrologer » fait élargir une grotte de façon à ce qu'elle forme une haute salle spacieuse avec un grand trou circulaire au sommet, par lequel, comme du fond d'un puits, il pourra observer le ciel et les étoiles. Cette situation de réclusion ouverte à l'univers est pour le Romantique un moyen de recoller les parties de la totalité du monde, de rassembler le dissemblable et le démembré – la terre et le ciel, le microcosme et le macrocosme. Par sa verticalité, le palais est propice, pour l'homme situé entre terre et ciel, à une descente périodique en profondeur, dans le gouffre de son esprit – dans cet envers des cieux qu'est la grotte. Le monde souterrain protège en quelque sorte les trésors enfouis. C'est dans des lieux de cette sorte que gisent les traces des traditions orales qu'il faut transmettre de main en main, par la plume et la littérature. La figure de l'antiquaire et du bibliophile qui descend dans les souterrains apparaît souvent chez Irving.

Mais l'ouverture pratiquée par l'astrologue se transforme aussi en dispositif optique. L'imagination de l'auteur crée une analogie entre la contemplation astrologique et la lanterne magique, puisque les étoiles vues dans le ciel couvrent les murs d'hiéroglyphes, de figures de constellations et de symboles cabalistiques. Il est possible qu'il s'agisse là pour Irving d'un moyen d'évoquer la question des langues indéchiffrables, et donc des arabesques qui parent les murs de l'Alhambra – d'autant plus que le narrateur souligne que l'astrologue est le seul à connaître les vertus de ces symboles. Mais il y a également dans ce *sketch* et dans l'esthétique d'Irving un désir de savoir total, qui explique la prégnance de la figure de « Celui qui sait tout », c'est-à-dire de Dieu, et de cette autre figure, celle du pèlerin, du grand voyageur qui a vu le monde et ses merveilles.

Il ne faut pas négliger non plus la dimension politique du texte. La « Legend of the Arabian Astrologer » raconte la légende de la construction de l'Alhambra, né du besoin de roi de se protéger contre l'ennemi et du désir de créer une œuvre inimitable qui renfermerait les plus grandes beautés architecturales du monde. On remarque d'ailleurs, en passant, un regard de géographe, qui se distingue de celui de l'astrologue : la salle circulaire fait signe vers les quatre points cardinaux. L'essentiel, toutefois, est dans l'analogie entre la lutte politique et le jeu d'échecs. L'échiquier s'anime de manière frénétique lorsque le roi s'approche. C'est pour

lui une alerte : l'armée ennemie se prépare à l'attaque. Il suffit au roi de frapper d'un coup les pièces en bois pour que le sang se répande chez l'ennemi. Irving compare les bouleversements politiques en Andalousie avec une partie d'échecs, insistant sur la symétrie et la réversibilité que le jeu suppose. La morale irvingienne dit que ce qui pour l'un n'est qu'un simple jeu peut être pour l'autre destructeur, et ce d'autant plus que lorsque le roi prend goût au jeu, la passion devient destructrice. Les pièces animées perdent vie, ou presque.

Et pour le roi lui-même, c'est là un jeu à double tranchant, puisque l'astrologue, qui mérite d'être récompensé, montre des exigences de plus en plus grandes, et qu'il va jusqu'à demander au roi de lui offrir sa bien-aimée. L'astrologue qui se montrait philosophe et semblait vouloir contempler pour étudier n'est en effet pas moins mercantile et avare qu'un roi. C'est pour Irving une façon de dire que l'argent fait de « faux » philosophes comme il fait de « faux » écrivains ; c'est là une grande énigme pour lui, puisque le romantisme et l'industrialisation de la littérature permettent à l'écrivain enthousiaste de gagner sa vie et donc de répondre à sa vocation – mais permettent aussi au philistin de s'enrichir.

3.3.4. Le voyageur-enfant

Alors que l'astrologie peut être interprétée comme une forme de mégalomanie, mais aussi, chez les Américains, comme le symptôme d'un désir d'appréhender le monde dans sa totalité, le thème de l'enfance, chez Irving, sert à évoquer la jeunesse de la nation américaine ainsi que la naïveté enfantine des peuples anciens.

De la sorte, l'enfant est le pivot du balancement fantastique, comme en témoigne, dans la « Legend of the Two Discreet Statues », l'hésitation entre deux explications, l'une naturelle, l'autre surnaturelle (l'une littérale, l'autre autoréflexive), de l'intervention de l'étrange dans la réalité, hésitation qui suscite, selon Todorov, « l'effet fantastique ».¹ Deux solutions d'interprétation de l'événement sont possibles, mais elles sont séparées par une porte qui sépare le réel et l'imaginaire, qui apparaissent cependant réversibles. C'est la manière d'expliquer les histoires (donc le public (réel ou rêvé) qui les interprète) qui permet de déterminer leur appartenance générique. Le merveilleux est naturellement explicable aux yeux du peuple, qui conserve dans son imaginaire sacré des éléments panthéistes. La coexistence des deux mondes est rationnellement impossible, mais l'utilisation de la magie donne accès au monde souterrain merveilleux. Comme une *société secrète* qui ne serait

¹ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 30.

visible qu'à certains (à ceux qui y croient), ce monde enfoui permet d'éviter les contradictions sociales et culturelles de l'époque. En effet, le thème du monde caché ou souterrain est à l'époque l'expression populaire « d'une série de hantises politico-oniriques ».¹ On se retrouve alors, dans ce cas de figure lectoriel, face au « merveilleux hyperbolique »², le parcours de Sanchica ressemblant au voyage de Sindbad le Marin dans les entrailles de la terre et réveillant aussi bien sûr le souvenir de la mythique Atlantide.

Irving, par le biais du peuple, donne plusieurs solutions d'interprétation de l'apparition de l'objet surnaturel, une chrétienne (selon laquelle de tels objets ne peuvent être que néfastes) et une autre matérialiste (l'esprit mercantile dit que tout peut être revendu) ; seul le Maure donne une explication surnaturelle, mais optimiste : d'après lui, l'amulette est douée de forces protectrices (la jeune fille qui a eu la chance de retrouver l'objet est l'élue).

Toujours est-il que les objets propices aux basculements surnaturels (les talismans ou les objets au pouvoir exorcisant) sont des éléments-clefs tout droit sortis du féérique européen et oriental, et qui finissent par former « le positif et le plausible du fantastique ».³ Il n'est pas interdit d'ailleurs de proposer une lecture autoréflexive de l'histoire du talisman retrouvé parmi les pierres insignifiantes des ruines, qui peut figurer les trésors littéraire cachés dans et par l'anonymat des traditions populaires.

Pour en revenir à la question de l'hésitation fantastique, le choix du narrateur n'est pas anodin non plus. Les personnages des contes irvingiens prennent des risques en rencontrant l'autre, ils sont des *médiateurs* entre le présent et le passé, entre le monde matériel et le monde imaginé. Ils permettent à l'écrivain désorienté et angoissé, par la question de ses origines notamment, de rentrer en contact avec l'autre monde. La « Legend of the Two Discreet Statues » donne les clefs nécessaires pour retrouver les trésors cachés, mais elle permet aussi à Irving d'élargir son lectorat. Elle contient en effet une part de métadiscours, et pose la question de la réception du conte par l'adulte et par l'enfant. L'histoire en renferme une autre, qui raconte comment un homme descendu dans un puits noir en ressort affolé (« all wild and staring »), et comment personne ne croit à ses histoires absolument invraisemblables, probablement en raison de la manière désordonnée dont il les raconte. (« everyone thought his brain was turned. He raved for a day or two about the hobgoblin Moors that had pursued him

¹ Marc Angenot, *Le Roman populaire. Recherches en paralittérature*, p. 52.

² Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, p. 60 : « Les phénomènes ne sont ici surnaturels que par leurs dimensions, supérieures à celles qui nous sont familières. »

³ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Contes fantastiques traduits par X. Marmier, précédés d'une notice par le traducteur. Nouvelle édition, augmentée d'une étude sur les Contes fantastiques d'Hoffmann, par Théophile Gautier*, p. vii.

in the cavern »¹). Ainsi, dans les contes oraux, la manière de raconter est capitale. L'« efficacité mnémotechnique » du conte, le pouvoir des gestes et des répétitions, qui structurent le mythe par un système de significations en échos, sont cruciaux dans la formation de la mémoire des hommes.²

Mais si on ne croit pas aux histoires délirantes d'un adulte, pourquoi croire à celles d'un enfant ? C'est que ce qui paraît étrange à l'adulte et peut le rendre fou est du domaine du quotidien chez l'enfant ; l'imagination enfantine, qui (du moins telle qu'elle est présentée chez Irving) n'éprouve pas le besoin d'expliquer l'étrange, transporte de manière immédiate le lecteur dans le monde de la fiction. Il n'y a donc pas de rupture, ni d'hésitation, puisque le songe fait partie de la vie éveillée autant que la vie fait partie du songe. L'enfant est une incarnation à la fois de l'auteur et du lecteur-modèle de la littérature traditionnelle. C'est comme un enfant qu'il faut suivre le narrateur dans son voyage, mais c'est aussi comme un enfant que le voyageur se comporte quand il découvre les cultures locales et transmet son récent savoir. La nostalgie de l'enfance personnelle, de l'émerveillement devant le monde, des premières lectures, masque et révèle dans les récits de Washington Irving la nostalgie de l'enfance de la culture – de la naïveté des légendes et de la poésie du mythe. Les ouvrages qui ont modelé son imaginaire sont pour Irving comme un lien retrouvé avec un autre monde – avec l'Ancien monde, la Vieille Europe pleine de légendes et d'histoires. Washington Irving semble regretter ces lectures enfantines, comprises souvent naïvement – et donc correctement. Le séjour de Washington Irving en Andalousie lui permet de retrouver le temps de son enfance. Il est en ceci plus heureux que d'autres, qu'un Charles Nodier par exemple : ce dernier, n'étant pas lui-même parvenu à se replonger dans ses bonheurs d'enfance, éprouve le besoin de passer par le détour d'une référence au romantisme allemand, qu'Irving admirait également. (« C'est le besoin si naturel à tous les hommes de *se rebercer*, comme dit Schiller, dans les rêves de leur printemps. Il y a une époque de la vie où la pensée recherche avec un amour exclusif les souvenirs et les images du berceau. »³) Le voyage illumine non seulement le voyageur, mais l'écrivain. L'infini et le rêve sont à l'origine de la création, et recomposent le monde en poésie. « Le ressourcement dans les traditions populaires, dans l'enfance de la littérature, est aussi, intimement, un ressourcement dans l'enfance personnelle du *Je* ». ⁴

¹ Washington Irving, « Legend of the Two Discreet Statues », *The Alhambra*, p. 356, je traduis : tout le monde crut qu'il avait perdu la tête. Il délira un jour ou deux, parlant des lutins arabes qui l'avaient poursuivi dans la caverne.

² Claude Hagège, *L'Homme de paroles. Contribution linguistique aux sciences humaines*, p. 111.

³ Charles Nodier, *Smarra, Trilby et autres contes*, p. 144-145.

⁴ Claude Millet, *Le Légendaire au XIXe siècle : poésie, mythe, vérité*, p. 26.

Ainsi, chez Irving, l'enfant (joie et merveille de la famille), qui expose ses talents sans peur (ce qui s'explique, dans le cas de Sanchica, par le fait qu'elle « never exerted her talents in general society, but only, as at present, in the domestic circle »¹) attire l'adulte dans son monde. Irving lui-même se montre ainsi impatient d'entendre les nouvelles histoires et contes racontés par Mateo (« There is nothing I relish more than a marvellous tale »²).

Il convient toutefois de nuancer quelque peu notre propos : Irving choisit de montrer son personnage Sanchica au moment du passage à l'âge adulte. Elle-même semble en proie à la nostalgie de son enfance. Dans le monde souterrain de l'Alhambra, elle reconnaît le lieu de ses origines, le lieu où elle a été élevée. Pourtant, les salles ont changé, et la jeune fille s'en aperçoit. Irving rappelle encore une fois que le temps a la puissance de transformer le monde et son aspect de manière irréversible. Le narrateur, par le sommeil et la chute, fait rentrer la jeune fille avec ses lecteurs dans un monde mi-imaginaire, mi-révolu ; ce texte est une sorte de prototype d'*Alice au pays des merveilles* : la curiosité de la jeune fille l'incite à plonger son regard dans le puits où elle voit un autre monde, une époque ancienne, mi-légitime mi-historique. Plus profond est le puits, plus occulte est le passé de l'écrivain : les ténèbres renvoient à l'angoisse primitive.

C'est donc la curiosité quelque peu naïve de Sanchica qui l'amène à se pencher sur les eaux du puits, dont les adultes disent qu'elles racontent des histoires étranges. (« The little Sanchica listened with breathless attention to this story. »³) La curiosité de l'enfant neutralise sa peur, le plaisir du frisson apparaissant avec le sentiment du sublime. (« Her blood ran cold ; she drew back, then peeped in again, then would have run away, then took another peep – the very horror of the thing was delightful to her »⁴). Peut-être Irving, pensant à son lectorat, qui sera en partie composé d'écoliers, veut-il expérimenter en proposant une histoire gothique à de jeunes lecteurs ? Il est possible en tout cas que le *sportive gothic*, qui rend le genre aimable par le *wit* et qui est à la fois curieux, prosaïque et fantaisiste, serve à justifier la place de l'étrange et du terrifiant dans la littérature de jeunesse. Les enfants ne sont-ils pas souvent utilisés dans ce genre comme médiateurs entre la demeure enchantée et les fantômes ?

L'obscurité du puits noir comme l'encre est la même que celle du couloir de l'Alhambra, que le narrateur traverse la nuit. Métaphore de la mémoire menacée par les trous

¹ Washington Irving, « A Fete in the Alhambra », *The Alhambra*, p. 351. Je traduis : Elle n'a jamais exercé ses talents en public, mais seulement, jusqu'à présent, dans le cercle familial.

² « A Ramble Among the Hills », *ibid.*, p. 243, je traduis : Je ne savoure rien tant qu'un conte merveilleux.

³ « Legend of the Two Discreet Statues », *ibid.*, p. 356, je traduis : La petite Sanchica écoutait de toutes ses oreilles.

⁴ *Ibid.*, p. 357, je traduis : le sang de l'enfant se glaça ; elle recula, avança encore, eût bien voulu s'enfuir, mais, trouvant un certain charme à son effroi, se pencha de nouveau pour voir.

noirs de l'oubli, la profondeur du puits signale aussi l'immense distance qui sépare le présent de l'enfance, que le seul le sommeil, ou l'un de ses équivalents, ressuscite. Le matin amène le jour, et clôt ainsi le rêve, dont l'adulte ne parvient pas à se souvenir ; l'enfant, au contraire le partage avec les autres. Irving voulait probablement intéresser le public séduit par la romance gothique en lui fournissant de la matière à la fois intime, culturelle et historique. Mais en insérant dans son texte des aspects « enfantins », il rejoint aussi le gothique pour les enfants, mouvement né en réaction à l'excès de gloire du premier gothique, inapproprié à la jeunesse, tel que Dale Townshend le décrit dans son texte « The Haunted Nursery ».¹

Toutefois, le voyage s'adresse à l'évidence à un lectorat adulte, puisque le lecteur a souvent du mal à comprendre s'il assiste à la promenade nocturne du narrateur-voyageur ou à l'errance fantastique d'un somnambule visionnaire, et que les faits ne sont pas émotionnellement déterminés, mais, au contraire, montrent que la joie peut se transformer en ténébreux effroi. *The Alhambra* transforme ainsi les *topoi* de l'Andalousie, et l'écriture irvingienne devient exemplaire pour les voyageurs romantiques. Constitué de déjà-vu et de déjà-lu, le récit de voyage est une histoire de réconciliation des temps et des lectures. Andersen lui aussi soulignera d'ailleurs ce pouvoir qu'a la littérature de faire revivre le passé perdu. Il renverse l'ordre des choses, cultivant une sorte d'hallucination intertextuelle : « Je vivais là tellement dans le passé que je n'eusse pas été surpris si les silhouettes du temps des Maures étaient passées en habits de damas froufrouants et de brocart brillant. »² Mais ces images d'une époque émaillée d'aventurine rappellent les contes pseudo-arabes et évoquent chez le lecteur moins l'effroi que le plaisir du divertissement.

3.3.5. Le texte sans tête

La correspondance d'Andersen montre également que chaque récit ressuscite ainsi le passé récent de ses hypertextes viatiques et le passé plus lointain des mythes qu'il réinvestit. Le voyageur danois est aussi un lecteur, qui pose des questions à ses prédécesseurs.

I read Washington Irving's *Alhambra* here for the third time : the dead became living ; the departed came again. I could every day visit the Moorish halls, and wander in the Sultan's court. There was a scent of roses here, like a poem strayed from those old times : the clear water fell with the same rush and roar, the ancient mighty cypresses, dumb witnesses to the

¹ Dale Townshend, « The Haunted Nursery », in Anna Jackson et al., *The Gothic in Children's Literature : Haunting the Borders*, New York, Routledge, 2008, p. 15. L'auteur montre à quel point la tradition littéraire « gothique » était conçue pour le lecteur adulte. Il indique par ailleurs que c'est à l'époque romantique, précisément alors que le gothique commence à être adapté à un lectorat plus jeune, que le genre atteint son apogée, devenant presque un *mainstream*.

² Hans Christian Andersen, *En Espagne*, p. 1191.

voice of speech and song, stood with fresh green leaves in the sunlit air which I was breathing.¹

Dans les *topoi* andalou, le charmant rime ainsi avec l'inquiétant, et le *wander* non seulement rime avec le *wonder*, mais l'éveille même – nous y reviendrons. Visiter un lieu déjà mythifié s'apparente à une relecture qui permet de porter un regard fictionnel sur le présent réel. Le récit de voyage de Gautier a diverses résonances gothiques, auxquelles se mêlent des notes d'humour. Le refuge du voyageur se transforme ainsi en lieu du crime, ou du moins en espace hostile, car ce sont les hôteliers qui, plus malfaisants que les bandits, dévalisent les voyageurs, les laissant tout à fait démunis : « ce n'est pas sur le chemin qu'est le danger : c'est au bord, dans l'auberge où l'on vous égorge, où l'on vous dépouille en toute sûreté sans que vous ayez le droit de recourir aux armes défensives, et de tirer votre coup de carabine au garçon qui vous apporte votre compte. »²

Que l'effroi du voyageur soit feint ou non, et qu'il soit fondé ou non, le *Voyage en Espagne* de Gautier est imprégné d'une tonalité fantastique qui ne relève pas simplement d'une mode littéraire, mais qui est bien un moyen pour l'écrivain de coder ses propres peurs et interrogations. Le fantastique selon Gautier invite le lecteur à réfléchir sur le destin d'une manière tantôt ironique, tantôt tragique, surtout parce qu'il rejette la sèche raison qui dissocie l'ombre et le corps.

Le séjour en Andalousie, la visite des cathédrales, des musées, de la Mosquée de Cordoue et de l'Alhambra, ont bien sûr servi de point de bascule dans l'esthétique de Gautier. Lecteur des *Tales* d'Irving, il s'attend à revivre au cours de son voyage l'expérience fantomatique de son prédécesseur américain. Il faut d'ailleurs compter également avec l'influence sur Gautier du premier roman noir et des auteurs « gothiques » très à la mode à l'époque.³ Pourtant il faut toujours interpréter les paroles de Gautier de deux manières : sur le mode sérieux, car il a bel et bien été dérouté par l'Andalousie ; mais aussi sur le mode

¹ Hans Christian Andersen, Lettre adressée à Bernhard Severin Ingemann, *The Story of my Life*, p. 481. Je traduis : Ici, j'ai lu l'*Alhambra* de Washington Irving pour la troisième fois : ce qui est mort est redevenu vivant ; les défunts sont revenus. Je pouvais visiter les salles mauresques et me promener dans la cour du Sultan tous les jours. Il y avait un parfum de roses ici, comme un poème émanant de ces temps anciens : l'eau claire courait avec le même jaillissement et le même rugissement, les puissants et anciens cyprès, témoins muets des discours et des chants, restaient debout avec leurs feuilles vertes dans l'air ensoleillé que je respirais.

² Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 331.

³ Alice M. Killen (*Le Roman terrifiant ou Roman noir de Walpole à Ann Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840*, Paris, Honoré Champion, 1967, p. 124-125 et p. 127) précise qu'après la Restauration la littérature étrangère est redevenue à la mode en France. Malgré l'influence de Scott et de Byron, qui étaient traduits en français, la préférence du lectorat français allait aux productions de l'école radcliffienne. Les traditions allemande et espagnole (les *Brigands* de Schiller (traduits en anglais en 1792) et le *Romancero*, avec les drames noirs qui le suivent) ont aussi agi sur le romantisme français. À l'appui de sa thèse, voici une citation de la « Préface » des *Jeunes-France* (p. 34) : « Je m'amusais comme une portière à lire *les Mystères d'Udolphe*, le *Château des Pyrénées*, ou tout autre roman d'Ann Radcliffe, j'avais du plaisir à avoir peur [...] ».

ironique et humoristique. Le paradoxe est que l'un n'exclut pas l'autre, pas plus que, chez lui, le romantisme idyllique (le rêve de retrouver le paradis perdu) n'exclut le romantisme noir (témoin « l'orientation volontiers nécromantique des rêves »¹).

L'ironie et l'esprit moqueur prennent pour objet ce qui est important pour l'écrivain, mais aussi plus simplement ce qui est contraire à ses opinions, ou à son éthique viatique. Si Irving médite notamment sur la question des extrêmes sociaux, Gautier de son côté voit dans l'avenir, qui s'annonce dominé par l'industrie et le tourisme, un obstacle littéraire et artistique. Mais les civilisations non européennes, qui sont présentes dans le patrimoine et dans l'atmosphère de l'Andalousie, tempèrent l'universalisation. Le présent, qui se construit sur une déchéance, a besoin de regarder en arrière et au-delà des frontières pour défier les conventions. Pasticheur, Gautier répète ainsi sur le mode ironique (et autoréflexif) l'expérience Irvingienne du séjour à l'Alhambra.

Faire semblant de croire au passé légendaire, c'est prendre parti contre les conventions et les règles, et pour les traditions rattachées à ce temps mythique, qui sont crédibles, contrairement aux faits des érudits et des académiciens. Gautier raconte son séjour tel qu'aurait voulu le vivre son jeune lecteur vagabond :

Nous avons établi notre quartier général dans la cour des Lions ; notre ameublement consistait en deux matelas qu'on roulait le jour dans quelque coin, en une lampe de cuivre, une jarre de terre et quelques bouteilles de vin de Jérès que nous mettions rafraîchir dans la fontaine. Nous couchions tantôt dans la salle des Deux Sœurs, tantôt dans celle des Abencérages, et ce n'était pas sans quelque légère appréhension, qu'étendu sur mon manteau, je regardais tomber, par les ouvertures de la voûte, dans l'eau du bassin et sur le pavé luisant, les rayons blancs de la lune tout étonnés de se croiser avec la flamme jaune et tremblotante d'une lampe.²

Ce sont les *Abencérages* de Chateaubriand et *The Alhambra* d'Irving qui sont les plus marquantes des lectures *andalouses* de Gautier, qui joue avec l'intertexte pour divertir le lecteur nourri de fictions. Irving écrit que les esprits des Abencérages reviennent chaque nuit pour dénoncer l'injustice du massacre. C'est donc la jalousie et la violence qui perdent l'homme et condamnent tout bonheur terrestre. Gautier donne des clefs morales aux lecteurs et crée l'illusion d'une communication réelle qui facilite la réception du texte. Les prolepses par ailleurs renforcent elles aussi la communication et impliquent le lecteur, qui, curieux, se pose des questions : Que s'est-il réellement passé ? L'auteur reviendra-t-il sur cette question plus tard, n'a-t-il rien oublié ? La lacune intrigue, elle ouvre le texte et c'est le récit à la première personne qui se prête le mieux « à l'anticipation, du fait même de son caractère

¹ Jean Richer, « Portrait de l'artiste en nécromant », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, juillet-août 1972, 72^e année, n° 4, p. 612.

² Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 272-273.

rétrospectif déclaré, qui autorise le narrateur à des allusions à venir, et particulièrement à sa situation présente, qui font en quelque sorte partie de son rôle. »¹

La nuit passée à l'Alhambra produit un mélange de régimes qui structure le discours métatextuel du *Voyage en Espagne*. Le lecteur s'identifie au narrateur, qui, comme lui, erre dans le doute. Gautier choisit le jour du sabbat, de la réunion des sorcières. Et il n'oublie pas de convoquer tel cheval sans tête... Surtout, il souligne le rôle du décor non de l'histoire mais de la réception dans le choix que fait l'auditeur ou le lecteur entre crédulité et incrédulité.

Les traditions populaires réunies par Washington Irving, dans ses *Contes de l'Alhambra*, me revenaient en mémoire ; les histoires du *Cheval sans tête* et du *Fantôme velu*, rapportées gravement par le père Echeverria, me paraissaient extrêmement probables, surtout quand la lumière était soufflée. La vraisemblance des légendes paraît beaucoup plus grande la nuit, dans ces ténèbres traversées de reflets incertains qui prêtent à tous les objets vaguement ébauchés des apparences fantastiques : le doute est fils du jour, la foi est fille de la nuit, et ce qui m'étonne, moi, c'est que saint Thomas ait cru au Christ, après avoir mis le doigt dans sa plaie. Je ne suis pas sûr de n'avoir pas vu les Abencérages se promener le long des galeries au clair de lune portant leur tête sous le bras : toujours est-il que les ombres des colonnes prenaient des formes diablement suspectes, et que la brise, en passant dans les arcades, ressemblait à s'y méprendre à une respiration humaine.²

Dans les couloirs de l'Alhambra, Gautier, après Irving, montre au lecteur des fantômes – il montre, dans les coulisses du monde visible, de l'invisible. Le voyageur romantique transforme l'aide-mémoire en miroir de l'invisible. L'intertexte oral d'abord, et ensuite écrit, s'introduit dans la réalité que le voyageur doit décrire, il permet de questionner le rapport entre la vie éveillée et le songe. L'écriture qui ne s'abandonne plus au mythe mais à l'imagination, que réveillent les lectures, « évoque les fantômes rencontrés au cours de [...] vagabondages solitaires »³, qui, comme des fantasmagories mentales, font hésiter l'écrivain sur la réalité de son *Je*. Par son hésitation⁴, l'auteur remet donc une fois de plus en question la confiance que le récepteur lui accorde, puisqu'il avoue que son texte est le récit d'une incertitude – mais c'est sans doute aussi le meilleur moyen de semer chez le lecteur un doute qui joue en faveur de la fiction. Comme chez Irving, dont Gautier est l'héritier, le matin vient sortir le voyageur enthousiaste de son sommeil, ou de son insomnie hallucinatoire. C'est dimanche, la pluie tombe sur les voyageurs, et rappelle aux lecteurs les événements de la réalité actuelle.

Il faut rappeler par ailleurs la diversité d'interprétation dont une histoire ou une figure fantastique peuvent être l'objet. La lecture, qui a le pouvoir de modifier les sens du *sketch*, fait

¹ Gérard Genette, *Figures III*, p. 106.

² Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 273.

³ Pierre-Roger Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, p. 15.

⁴ D'après Todorov, c'est l'hésitation qui donne vie au fantastique : « "J'en vins presque à croire" : voilà la formule qui résume l'esprit fantastique. » (*Introduction à la littérature fantastique*, p. 35).

même partie du processus de sa génération, et le lecteur choisit l'orientation du sens : il voit ce qu'il veut voir, ce qui fait du conte une œuvre de fiction réfléchissant les attentes ou les interrogations du lecteur. De l'attente du lecteur et de sa disposition mentale dépend le contenu du conte, puisque « la saisie de tout l'ensemble narratif [est] mis [par chaque lecteur] au service d'une signification privilégiée ».¹

Revenons à l'acéphale. Les histoires sont acéphales quand leur auteur est inconnu, ou collectif. Il faut un auteur en effet pour générer un chef-d'œuvre. L'acéphale, en tout cas, est une figure très importante chez Irving, et notamment bien sûr dans *The Sleepy Hollow* (chef-d'œuvre du *Sketch Book*). Il revient dans *The Alhambra*, et à Grenade, car ainsi le veut la légende locale. C'est une figure dont l'origine est plurielle : il peut s'agir d'un emprunt à J. Musaeus aussi bien que d'une réminiscence de la légende orale d'origine espagnole d'*el velludo* (*le velu*). Si dans le premier texte il figure un créancier, qui poursuit les endettés², dans le second, *The Belludo* garde la mémoire du passé mauresque et des guerres christiano-mauresques. L'intervention de l'acéphale dans le monde « réel » et celle du fantastique dans le récit de voyage permettent d'exprimer le désordre du monde en crise en mettant en scène le combat du fictionnel contre le réel, qui échangent leurs rôles. Le pacte avec le diable, également, revient souvent comme une sorte de pacte avec le lecteur, mais aussi avec l'éditeur. Pourtant, les Romantiques se révoltent contre le consumérisme naissant, contre les machines qui menacent la nature, contre l'industrialisation de la littérature aussi qui, ennemie de l'esprit poétique, leur donne de l'élan pour défendre la fantaisie. Il faut dire toutefois que les *sketches* de l'Alhambra sont aussi plus simplement les héritiers du roman noir, qui « apparaît comme la première forme de paralittérature dans la société nouvelle : littérature non reconnue » et liée aux nouvelles exigences éditoriales, qui est aussi une littérature « où se libèrent des thèmes et des obsessions refoulés dans la littérature de haute culture. »³

Toujours est-il qu'une figure comme celle de l'acéphale permet de nombreuses interprétations, à la fois culturelles et politiques. Dans le *sketch* « A Ramble Among the Hills » (*The Alhambra*), l'acéphale vient réveiller la nuit ceux qui dorment dans la vallée – les réveiller, c'est-à-dire réveiller leur conscience, et réveiller en eux la mémoire des guerres entre Chrétiens et Maures – c'est-à-dire aussi réveiller, dans l'esprit des lecteurs, la mémoire des conflits américains. Les Maures bannis de l'Andalousie, et regrettés, restent attachés à un

¹ Jamel Eddine Bencheikh, *Les Mille et Une Nuits ou la parole prisonnière*, p. 88-89.

² Voir notamment l'article de David Anthony, « "Gone Distracted" : "Sleepy Hollow", Gothic Masculinity, and the Panic of 1819 », in *Early American Literature*, 2005, vol. 40, n° 1, University of North Carolina Press, (p. 111-144), p. 113. Le désir romantique est pour Irving indissociable du « economic desire and market oriented form of "imagination" ». Je traduis : du désir économique et d'une forme d'*imaginaire des marchés*.

³ Marc Angenot, *Le Roman populaire. Recherches en paralittérature*, p. 36.

espace désertique, qui est le refuge de leurs spectres. La malédiction qui a frappé cette civilisation est pour Irving le reflet européen du sort des Indiens d'Amérique. L'œuvre irvingienne oppose de manière catégorique la *wilderness* – le pays sauvage – au *settlement* – le pays de la retraite, selon la perspective binaire proposée par Pierre-Yves Petillon dans *La Grand-route. Espace et écriture en Amérique*. Les jugements liés au mot *wilderness* ont été renversés par les Romantiques, le « sauvage » est devenu le « bon » et l'originel. Charles L. Crow précise que « as a repository of our fears, wilderness is still gothic territory », mais Irving n'est pas tout à fait un représentant de l'esthétique du gothique américain, puisqu'il aime mettre à l'aise le lecteur. « Irving entertains us with a story that is meant to please but not really threaten. Other writers, however, would present the American wilderness as more disturbing and menacing. »¹

Quoiqu'il en soit, d'après les récits du cicérone Mateo, l'acéphale sort la nuit dans les rues de Grenade poursuivi par six chiens qui aboient terriblement. L'acéphale, qui appartient à la fois au monde de l'enfer et à celui du passé, est insupportable à l'être humain : Jean Clair évoque ainsi la « prosopagnosie, une sorte d'effacement du *prosôpon*, de la tête comme figure de proue, comme vis, vis-à-vis qui se présente à vous, et que l'on ne veut, ou ne peut plus reconnaître. »² Mais le romantisme aime mêler l'humour à l'inquiétant : *el Belludo* est aussi un conte qu'on narre aux enfants pour les faire cesser de pleurer en leur faisant peur (c'est « a favorite theme of nursery tales and popular tradition in Granada », « for the old women and the nurses frighten the children with it when they cry »³). C'est là peut-être une manière de dire que l'on peut se plonger dans le conte, qu'il soit merveilleux ou inquiétant, mais qu'on ne peut se replonger dans l'enfance que par le biais de l'inquiétant.

Dans la « Legend of the Two Discreet Statues », *sketch* génériquement complexe, dont Roger Bozzetto, s'appuyant sur les hypothèses de Roger Caillois, pense trouver la clef dans l'influence qu'ont exercée sur Irving les contes orientaux « plus anciens, qui articulent le rêve et le trésor, ainsi que le trésor trouvé en rêve »⁴, l'acéphale est également présent. Malgré

¹ Charles L. Crow, *American Gothic*, p. 18, p. 19 et p. 31. Je traduis : En tant qu'il est un lieu où se déposent nos peurs, l'espace sauvage est un territoire gothique ; Irving nous divertit avec une histoire qui est destinée à plaire mais qui ne déstabilise pas vraiment. D'autres auteurs, cependant, allaient présenter la sauvagerie américaine comme plus inquiétante et menaçante.

² Jean Clair, *Hubris. La Fabrique du monstre dans l'art moderne : homoncules, géants et acéphales*, Paris, Gallimard, nrf, coll. « Connaissance de l'Inconscient », 2012, p. 144.

³ Washington Irving, « A Ramble Among the Hills », *The Alhambra*, p. 238, je traduis : un thème favori des contes de nourrices et des traditions populaires à Grenade ; les vieilles femmes et les nourrices se servaient de lui pour effrayer les enfants quand ils pleuraient.

⁴ Roger Bozzetto, *Le Fantastique dans tous ses états*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. « Regard sur le fantastique », 2001, p. 31, cite Roger Caillois, « Deux autres qui rêvèrent », *Puissance du rêve*, Le Club français du livre, 1962, p. 12-14.

l'influence de l'orientalisme, Irving est loin de simplifier son rapport au sommeil, qui fait écho justement au contexte national dans lequel il est engagé (auquel il est fait allusion dans *Rip Van Winkle*, dans *The Sleepy Hollow* et à plusieurs reprises dans divers *sketches* de l'*Alhambra*). Le chevalier errant sans tête apparaît donc dans le conte des deux statues, apportant avec lui le souffle de l'étrange.

Irving rend aussi la légende actuelle, problématisant les relations homme-femme dans la famille, question qui l'intéresse beaucoup dans les *sketches* non andalous cités plus haut aussi. L'histoire merveilleuse de la petite Sanchica se transforme en conte noir à cause de la femme de Sanchez qui n'a pas su garder le secret familial et l'a partagé avec le moine, qui est le confesseur et le consolateur spirituel de tout le village. Pour le moine, cette histoire du trésor est un péché, il en donne une explication précise, dont on n'aurait pas besoin si on restait dans le strict surnaturel. Mais la course sur le cheval acéphale (« infernal uproar »¹) le rendra fou (« bruised and bedevilled »²) : il est monté sur lui par hasard (ignorant son côté maléfique), pour s'échapper avec le trésor. Irving use couramment de formules symétriques, comme « pull devil, pull friar »³, tirée d'un conte britannique : la femme ne sait pas où est sa place, du côté du diable ou du côté du moine. L'atmosphère gothique envahit le village : « a profound silence succeeded to the late deafening clamor. Was ever so diabolical a trick played off upon a holy friar ? »⁴ L'achèvement de la légende des deux statues est confus, morcelé et nerveux, s'y mêlent le cauchemar et le *happy end* (avec « the marriage – of his daughter Sanchica with one of the first grandees in the land »⁵) – c'est une fin américaine, morcelée et incertaine – en d'autres termes fantastique.

3.3.6. Spectres de la civilisation

Cette défiance envers le moine, le bourgeois et tous ceux qui détiennent un pouvoir, Irving l'exprime également en se tournant vers les mendiants, si importants dans l'imaginaire occidental de l'Andalousie. Dans le récit de sa route, il retrace sa rencontre avec un mendiant solitaire aux vêtements décents et aux manières courtoises, sincères et franches, qui le fait penser à un pèlerin solitaire, mais aussi à un représentant de la noblesse espagnole. Il en tire

¹ Washington Irving, « Legend of the Two Discreet Statues », *The Alhambra*, p. 370, je traduis : tapage infernal.

² *Ibidem*, je traduis : meurtri et tourmenté.

³ *Ibidem*, je traduis : Allez, diable ! Allez, moine !

⁴ *Ibidem*, je traduis : un profond silence succéda à la clameur assourdissante du soir. Un semblable tour diabolique a-t-il jamais été joué à un saint moine ?

⁵ *Ibid.*, p. 372, je traduis : le mariage de sa fille Sanchica avec l'un des nobles les plus importants du pays.

une morale romantique qui renverse l'ordre des choses : la franchise, la courtoisie et la pureté de l'âme se retrouvent jusque chez le plus pauvre Espagnol.¹ Les apparences sont trompeuses, et Irving en tire des leçons sur l'usage de la parole. Le vieillard n'a pas besoin d'être noble pour manier un langage poétique, sa langue est simple mais elle a quelque chose de pittoresque (le narrateur remarque « something picturesque and almost poetical in the phraseology »²). Le génie naturel, la noblesse verbale sans atours, le sens inné du mot, de la couleur poétique et de la courtoisie sont exemplaires pour le Romantique. Quant à la foi, qui est indissociable de l'orgueil de l'andalou, elle conduit à la déchéance sociale, mais le conflit entre la faim et la fierté semble admirable à l'observateur.³ Il faut d'ailleurs rappeler que l'honneur se trouve « au centre d'un système satirique »⁴ dont justement Irving fait usage pour mettre en lumière le contraste entre l'être et le paraître, entre ce qu'on sait et ce qu'on croit savoir. Dumas, lui, poussera l' (anti-)stéréotype encore plus loin, en écrivant qu'en Andalousie, tout le monde est noble ou a l'air de l'être, que ce soient les hommes ou les maisons. Contestant le fait que la figure du mendiant soit typiquement andalouse, Dumas souligne que « chaque peuple mendie avec l'expression de son esprit national. » : « en France [on mendie] au nom du Dieu, et cela fatigue le passant [alors qu'à] Séville la charité est demandée au nom du plaisir ».⁵

La question de la foi est d'ailleurs centrale dans l'économie de l'ironie romantique : l'illusion et la désillusion sont inséparables ici comme ailleurs. Pour surmonter ses désillusions, qu'elles soient politiques, sociales ou littéraires, le Romantique ne trouve qu'une seule issue : se tourner en dérision. Les expressions argotiques et la poésie sinieuse héritée de Rabelais et de Sterne entrent dans le texte alors que Gautier se regarde dans le miroir de l'auto-parodie.

Il est à remarquer que c'est dans les pays les plus catholiques que les choses saintes, les prêtres et les moines sont traités le plus légèrement : les couplets et les contes espagnols sur les religieux n'ont rien à envier, pour la licence, aux facéties de Rabelais et de Beroalde de Verville, et, à voir la manière dont sont parodiées dans les vieilles pièces de théâtre les cérémonies de la religion, on ne se douterait guère que l'Inquisition ait existé.⁶

De même, ce sont les plus romantiques qui tournent le plus volontiers en dérision le romantisme. Le *pour* et le *contre*, le sentimentalisme et la moquerie, le sublime et le

¹ Washington Irving, « En frente del toro se hallen tesoro », *ibid.*, p. 33.

² *Ibid.*, p. 34, je traduis : quelque chose de pittoresque et de presque poétique dans sa phraséologie.

³ *Ibidem* : « he gave a touching picture of the struggle between hunger and pride ». Je traduis : c'était une émouvante peinture du conflit entre la faim et la fierté.

⁴ Edmond Cros, *Protée et le gueux. Recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans Guzmán de Alfarache*, Paris, Didier, 1967, p. 384 et p. 385.

⁵ Alexandre Dumas, *Impressions de voyage : de Paris à Cadix*, vol. 2, p. 221.

⁶ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 283.

grotesque s'associent pour former la totalité du romantisme, qui prend des dimensions excessives chez Gautier, et le fatalisme débouche sur la bouffonnerie. Le caractère ironique de la vie et du destin se traduisent par une poétique oxymorique et une rhétorique antiphrastique, qui séparent et réconcilient en même temps la réalité et sa représentation – puisque, la réalité étant elle-même peu fiable, sa représentation devient fidèle en ceci même qu'elle ne l'est pas.

L'idéal romantique de la vie est à la fois utopique et ironique, puisque le Romantique voudrait que l'ordre des choses réponde à l'ordre de la justice. Irving s'assimile parfois à ce Robin Hood qui veut voler le riche pour sauver le pauvre, et il souligne qu'en Andalousie se sont formées deux classes sociales radicalement opposées, l'une très fortunée, l'autre des plus misérables. Pourtant, l'ensemble du paysage humain amène le voyageur à concevoir « a farcical termination to the drama of human pride », puisqu'ici le pauvre prend la place (au sens strictement spatial du terme) du roi. S'amusant à observer les « motley characters »¹ qui ont sciemment réquisitionné l'ancienne résidence des rois, le voyageur, qui décrit une scène tout à fait réelle, joue avec la réalité pour porter un jugement sur la hiérarchie imposée par la société et sur l'injustice qui en découle. Irving mobilise la littérature (en l'occurrence *Gonzalve de Cordoue*) pour accentuer l'ironie du sort, sur le « whimsical caprice of fortune » : le mendiant (« the grotesque person of this tatterdemalion »²) est un descendant du fier et noble Alonso de Aguilar, et donc de la fleur de la chevalerie andalouse.

Promoteur de la culture populaire, Washington Irving est à l'avant-garde quand il s'agit de proposer une utopie sociale et « d'établir un nouvel universalisme »³, il renverse l'ordre logique des choses pour tester le destin, dénoncer l'imposture des valeurs du « sang » et faire l'éloge du « self-made-man ». Il n'est pourtant pas absolument favorable à l'enrichissement soudain du pauvre tel qu'il le met en scène dans la « Legend of the Two Discreet Statues », où la magie (les statuettes et le talisman, propres au *sportive gothic*) intervient pour combler un pauvre homme de biens, du jour au lendemain. Pour lui, la richesse amène avec elle un monde insoupçonné de soucis, et celui qui s'enrichit matériellement devient misérable moralement.⁴ Il critique ainsi l'esprit mercantile du

¹ Washington Irving, « Inhabitants of the Alhambra », *The Alhambra*, p. 70, je traduis : une conclusion burlesque au drame de la fierté humaine ; les caractères bigarrés.

² *Ibid.*, p. 71, je traduis : caprice de la fortune ; dans la personne grotesque de ce va-nu-pieds.

³ Anne-Marie Thiesse, « Des fictions créatrices : les identités nationales », in *Romantisme*, 2000, n° 110, (p. 51-62), p. 53.

⁴ Washington Irving, « Legend of the Two Discreet Statues », *The Alhambra*, p. 365 : « Lope Sanchez had thus on a sudden become a rich man ; but riches, as usual, brought a world of cares to which he had hitherto been a stranger. [...] in short, [he] became the most miserable animal in the Alhambra » Je traduis : Lope Sanchez devint soudainement riche ; mais les richesses, comme c'est toujours le cas, lui firent découvrir un monde insoupçonné de soucis. [...] bref, il devint la créature la plus misérable de l'Alhambra.

Nouveau Monde, qui est pour lui l'esprit de l'Anglais. Toutefois, ce n'est pas tant la richesse qui lui déplaît que le passage de tout à rien ou de rien à tout, lorsqu'un événement bouleverse la vie d'un homme.

La civilisation comme le bourgeois mettent en danger réel le monde. Les transformations qui s'annoncent augmenteront le confort de certaines, mais l'avis des autres n'est pas demandé. Gautier tremble lui aussi devant le spectre de la civilisation, devant le touriste anglais, qui, par son sérieux, lui rappelle que le retour n'est pas bien loin. (« Il me sembla que j'étais mis tout à coup en présence du spectre de la civilisation, mon ennemie mortelle, et que cette apparition voulait dire que mon rêve de liberté vagabonde était fini, et qu'il fallait rentrer, pour n'en plus sortir, dans la vie du XIXe siècle. »¹) L'expression *spectre de la civilisation* évoque bien le sentiment qu'éprouve l'écrivain devant l'universalisation du monde et devant l'industrialisation de la littérature, sentiment d'inquiétude qui est indépendant des conséquences que peut avoir cette évolution sur le destin du voyage et des voyageurs.

C'est un spectacle douloureux pour le poète, l'artiste et le philosophe, de voir les formes et les couleurs disparaître du monde, les lignes se troubler, les teintes se confondre et l'uniformité la plus désespérante envahir l'univers sous je ne sais quel prétexte de progrès. Quand tout sera pareil, les voyages deviendront complètement inutiles, et c'est précisément alors, heureuse coïncidence, que les chemins de fer seront en pleine activité. À quoi bon aller voir bien loin, à raison de dix lieues à l'heure, des rues de la Paix éclairées au gaz et garnies de bourgeois confortables ?²

Le progrès est donc l'ennemi du poète. La civilisation, avec les tours, risque de faire disparaître les auberges incommodes, les routes inconfortables, et donc le plaisir inquiétant de ne pas pouvoir mettre en mots le sentiment sublime qu'évoque tel ou tel édifice ou paysage. Par ailleurs, la révolution mimétique qui s'opère au XIXe siècle n'implique pas seulement les arts de l'image au sens strict³ : diorama, panorama et daguerréotype vont certes influencer le rapport du peintre au motif, mais aussi la relation de l'écrivain soucieux, peu ou prou, de (fausse) honnêteté référentielle au monde dont il fait le support de son texte. Il y a également une certaine dialectique entre la référence et la révélation, autant d'éléments constitutifs de la poétique et de la théorie viatiques qui renvoient à la question de la relation entre la littérature et la photographie naissante. Mis à part l'effet littéraire, qui familiarise le lecteur avec l'étrangeté du lieu où l'auteur-narrateur séjourne, l'irruption des formes fantomatiques et

¹ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 393.

² *Ibid.*, p. 252.

³ Dans *Le Photographique : pour une théorie des écarts* (Paris, Macula, 1990, p. 13-19), Rosalind Krauss montre que l'esthétique du photographique contamine les autres arts. Le voyage d'artiste et la littérature sont pris dans un champ photographique : « l'ensemble des arts visuels utilise aujourd'hui des stratégies qui sont profondément structurées par la photographie ».

vagues sert à évoquer la peur de l'oubli : l'écrivain est prisonnier du temps et de la mémoire. La photographie devient un objet théorique au moyen duquel les œuvres d'art et les œuvres littéraires peuvent être vues en stricts termes de représentation. L'ouverture aux médiums optiques permet de trouver des modèles hors de la littérature. La littérature les apprivoise, les laisse agir sur elle, mais elle les repousse aussi, pour se tourner vers la fiction. Il n'est d'ailleurs peut-être pas si contradictoire qu'il pourrait sembler au premier abord qu'au moment où l'on découvre la chambre noire photographique se développent les écritures de la chambre noire spirituelle.

Et quand ce ne sont pas les spectres, ce sont d'autres apparences/apparitions, dramatiques celles-là, qu'évoque l'écrivain-voyageur. Les décors intérieurs de l'Alhambra sont ainsi comparés à un diorama, et, mettant en place un jeu de lumières pareil à ceux des scènes de théâtre, Gautier crée une impression de *chiaroscuro*. (« En débouchant de ces couloirs obscurs dans cette large enceinte inondée de lumière, l'on éprouve un effet analogue à celui du Diorama. »¹) Tout est fait pour faire croire au lecteur qu'il peut se référer à ce qu'il connaît, tout est faussement objectif. Et le diorama crée en même temps chez le lecteur un sentiment d'encerclement, il est presque prisonnier des décors théâtraux. Gautier élabore des analogies entre le réel, la mise en scène et l'écriture : lui-même est accablé par la grandeur de l'édifice, qui accentue sa propre insignifiance. Enfermé, il éprouve un sentiment de claustration, qu'il veut transmettre au lecteur.

Le regard du peintre pose sur l'expérience du voyage un filtre coloré qui la dramatise, même si le prisme du daguerréotype est un modèle de transparence pour l'écriture et lui impose un devoir de vérité. La locution l'*œil photographique* qu'on utilise pour caractériser le sens de l'observation a à l'époque deux sens opposés – elle suppose une tendance à l'écriture référentielle mais elle est aussi une métaphore de la puissance occulte d'un médium capable de transporter dans le monde fantastique de l'imagination. L'appareil à fixer les images et à capter les ombres devient « un *medium* bizarre, une nouvelle forme d'hallucination. » Il produit une « image folle, *frottée* de réel. »² La chambre noire suscite de puissants « questionnements sur l'acte créatif », puisqu'on peut y voir une métaphore de l'imagination, comme en témoignent les interrogations des psychologues de la fin du siècle : « Rapprochez ce mot des confidences d'un écrivain d'imagination physique, Théophile Gautier par exemple, ou Gustave Flaubert [...]. Quelles images ressuscitent dans la chambre noire de son cerveau,

¹ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 263-264.

² Roland Barthes, *La Chambre claire : note sur la photographie*, p. 177.

lorsqu'il ferme les yeux ? »¹ L'espace s'entrouvre, et l'écrivain invite le lecteur dans un monde qui n'est ni réel, ni imaginaire, ni nocturne, ni éveillé.

L'écrivain, de la sorte, hypertrophie le pouvoir de vision de la photographie. Car la photographie abandonnée à elle-même pêche, du moins à ses débuts, par manque d'aura : elle n'est le lieu d'aucune licence. La possible répétition tue l'aura de la photographie : reproduite, elle n'est plus unique², et elle devient la maîtresse de son auteur, de son créateur. La conséquence de cette reproductibilité industrielle, de la perte de l'aura, est que l'image ne manifeste plus le lointain ni le proche, parce qu'elle est décontextualisée. Et par ailleurs, elle est muette, non seulement littéralement – car, si la parole a le pouvoir, même incertain, de faire voir, l'image ne fait pas entendre – mais aussi métaphoriquement. Son ambition de montrer les spectres, elle ne l'accomplit pas. Pour être fidèle, il faut donc tromper : l'écrivain domine le photographe en ceci qu'il est capable de (res)susciter les dessous mythiques de la réalité.

Il apparaît donc, au terme de ce segment de nos recherches, qu'il ne faut pas négliger le rôle du public (idéal ou réel) dans la catégorisation générique du texte merveilleux, fantastique ou gothique : ce qui peut sembler à la fois merveilleux et naturel à un public enfantin ou au public de la tradition orale paraîtra à la fois inacceptable et inquiétant à un (auteur-)lecteur lucide, même si ce dernier est engagé dans une tradition gothique, et si de nombreux aspects du texte permettent de certifier qu'il s'adresse à un lectorat adulte. Chaque génération et chaque époque se tourne vers une esthétique en y retenant ce qui correspond à sa vision sélective du monde. Le choix de mettre l'histoire merveilleuse ou fantastique dans la bouche de tel ou tel narrateur, ou de la faire vivre par tel ou tel personnage, n'est pas non plus sans influence sur sa réception : curieusement, le merveilleux naïf d'un enfant a une force de conviction plus grande que le fantastique effrayant voire effroyable d'un adulte.

On a vu aussi que, du point de vue de l'auteur, le fantastique est une pratique ambiguë, à mi-chemin entre la restitution d'une expérience étrange et inquiétante et la manipulation autoréflexive – de telle sorte que la figure fantastique semble réclamer plusieurs interprétations peut-être concurrentes, mais qui pourraient bien être toutes valables.

¹ Donata Pesenti Campagnoni, « Les Machines d'optique comme métaphores de l'esprit », in Donata Pesenti Campagnoni et Paolo Tortonese (dirs.), *Les Arts de l'hallucination*, (p. 111-139), p. 113. Donata Pesenti Campagnoni cite Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Alphonse Lemerre, 1883, p. 271.

² Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie* [paru dans la *Literarische Welt*, 1931], *L'Homme, le langage et la culture. Essais*, (p. 57-79), p. 71 : « Dépouiller l'objet de son voile, en détruire l'aura, c'est bien ce qui caractérise une perception devenue assez apte à sentir tout ce qui est identique dans le monde pour être capable de saisir aussi, par la reproduction, ce qui est unique. »

Parmi les ambiguïtés particulières au fantastique alhambresque, il y a celle-ci que dans ce château où règne l'inquiétante étrangeté, le voyageur retrouve des spectres familiers, de telle sorte que c'est la familiarité de l'étrange qui devient effrayante. La peur de l'oubli se transforme alors en peur de la mémoire, et le voyageur se souvient pour pouvoir mieux oublier.

Il se crée de la sorte un lien plus qu'analogique entre trois chambres noires : celle de l'esprit du créateur ; celle où il s'enferme (sur place, à l'Alhambra, ou de retour de voyage), pour restituer son expérience et ses observations (qu'il a pu faire de loin et de haut, ou en plongeant dans la foule) ; et enfin celle de la photographie. Car les enjeux littéraires de l'hybridité andalouse vue par les Romantiques (angoisse référentielle, révélations spectrales, restitution du monde dans un espace clos, loin de la lumière de la réalité de référence) ne semblent pas étrangères à la renégociation du contrat littéraire qui fait suite au développement du daguerréotype.

On voit donc que l'un des enjeux du voyage en Andalousie est la question de l'hybridité. Quitter le confort domestique pour partir à la recherche du mythe et des vérités qu'il peut révéler est l'enjeu du récit de voyage comme du récit fantastique, qui s'ouvrent ainsi l'un comme l'autre à l'altérité.

Le *castle* bien réel qu'habitent ou que visitent les voyageurs devient un *castle in the air*, ou un *château en Espagne* habité par un *cast* – il s'établit de la sorte une ambiguïté entre personnes et personnages. Le récit de voyage (surtout s'il prend la forme d'un recueil, comme c'est le cas chez Irving) devient alors une véritable *cobweb*, parfois inextricable. L'Alhambra se voit par ailleurs attribuer le rôle de *topos* gothique – mais son hybridité architecturale empêche le gothique d'être au premier degré. C'est pourquoi l'ironie, mais aussi le *Witz* ou le *wit* (plus lacunaire, et plus spontané que l'ironie), viennent tempérer l'aspect noir du récit (Irving pratique ainsi un *sportive gothic*). Cette ironisation de l'effroi débouche sur une ambiguïté typiquement fantastique : l'auteur-narrateur est *half-walking*, *half-dreaming*, *half-smiling*. La présence de l'écriture des extrêmes, et plus particulièrement du fantastique¹, qui est « une expérience liminale »², une « expérience des limites »³, est très importante, de telle sorte que le récit de voyage romantique se transforme presque en voyage fantastique, genre « créatif par essence ».⁴ La spéculation sur la poétique du fantastique et sur celle du

¹ Nous parlons ici du fantastique comme d'un élément poétique, et non pas comme d'une économie du récit.

² Françoise Dupeyron-Lafay, *Le Fantastique anglo-saxon*, Paris, Ellipses, 1998, p. 7.

³ Sophie Geoffroy-Menoux, *Introduction à l'étude des textes fantastiques : dans la littérature anglo-américaine*, p. 5.

⁴ *Ibidem*.

merveilleux est pour l'écrivain une manière de légitimer son doute, d'enrichir l'artifice romantique, de travailler sur l'expérience du voyage quasi-imaginaire.

L'hypothèse directrice de cette première partie était celle de l'autonomie générique du récit de voyage en Andalousie. Les éléments que nous avons pu rassembler vont dans le sens de cette hypothèse : le voyage en Andalousie apparaît bien comme un sous-genre indépendant. Certes, il ne se déprend pas des lois du genre viatique, ni de l'imaginaire romantique ambiant. La prégnance de l'hypertexte sternien, par exemple, mais aussi d'hypertextes moins lointains (on pensera à Swinburne, entre autres), est évidente. Par ailleurs, les éléments gothiques, fantastiques, pittoresques, ironiques, sublimes ou encore grotesques sont trop nombreux pour qu'on puisse négliger dans l'étude de notre corpus l'apport d'écrivains et de penseurs tels que Gilpin, Burke, Hoffmann...

Toutefois, il se dégage dans et de notre corpus des cohérences qui permettent de considérer le voyage romantique en Andalousie comme une branche particulière dans la généalogie viatico-romantique. La filiation hypertextuelle entre Irving, Gautier, Dumas, Andersen et De Amicis est en effet explicite, même si on observe une évolution corrélative à l'évolution générale du romantisme d'une part, et aux développements techniques propres à l'époque d'autre part. Dès le voyage de Gautier, on remarque une mise à distance, par le biais de l'humour, des sentiments d'émerveillement, de stupéfaction ou d'inquiétude. La question photographique également fait son entrée, et conduit à un renforcement du discours métatextuel, particulièrement développé chez Gautier, mais aussi chez Andersen. Chez ce dernier, comme chez De Amicis, on retrouve par ailleurs une réflexion complexe sur le rapport entre merveilleux et développement ferroviaire : si Gautier craignait pour le voyage, qu'il voyait menacé par l'industrialisation uniformisatrice, Andersen n'hésite pas, malgré des atermoiements, à jouer sur le potentiel merveilleux des nouveaux moyens de transport.

Notons encore ceci qu'il se dessine une ligne de contraste entre la pratique américaine, ou du moins irvingienne, du voyage en Andalousie, et les pratiques européennes : si Gautier, Andersen ou Dumas, malgré les devoirs journalistiques ou républicains qu'ils ont à remplir, mettent leur *Je* de voyageur et d'auteur au centre de leurs récits, Irving, lui, repense intensément le destin et l'identité de l'Amérique et des États-Unis.

Ce qui se dégage aussi, c'est un rapport particulier au temps : le passé et le présent semblent indissociables. L'universalisation et l'uniformisation qui s'ensuit conduisent les voyageurs à s'intéresser aux ruines, qui sont le visage présent du passé. La réflexion sur la

littérature que suscite l'apparition des techniques (pré-)photographiques met aussi en avant la dialectique entre présence et absence, puisque, si l'image photographique saisit le présent dans toute sa présence, une fois que l'image est produite et rendue publique, le présent qu'elle montre est déjà passé. Littérairement parlant, cette ambiguïté temporelle se traduit par une hésitation entre souvenirs et impressions, mais aussi entre référentialité et fiction : car on veut découvrir dans ou derrière ce qui est visible ce qui est invisible, ce qui relève du passé mythique, qu'il soit effroyable ou idyllique. Encore une fois, d'ailleurs, la relation d'Irving au temps n'est pas la même que celle des Européens : car, en tant que citoyen d'une nation jeune, il cherche dans le passé des enseignements pour l'avenir.

Le balancement entre fiction et référence est d'ailleurs corrélatif, mais indirectement, à un balancement entre observation du motif et claustration studieuse : que ce soit parallèlement à la découverte du monde local (dans le cas d'Irving, qui consulte les archives, et qui fait l'expérience d'une redoutable solitude à l'Alhambra, ou dans celui d'Andersen, que sa mélancolie conduit à s'enfermer dans son isolement d'observateur) ou après le voyage (quand l'auteur retravaille son texte loin de l'*in situ*), le voyageur doit se retirer de temps à autre dans sa chambre d'écrivain (ou d'observateur, ou de voyageur) pour que le texte voie le jour. Il est permis de proposer un parallèle entre le travail d'élaboration de l'image photographique dans la chambre noire et le double travail d'élaboration littéraire qui se fait dans la chambre noire de l'esprit et dans la chambre de l'écrivain.

Ainsi, une parenté aussi bien génétique que thématique, géographique et imaginaire apparaît entre les textes de notre corpus, dont on peut suivre linéairement l'évolution, qui dessine une forme de filiation.

DEUXIÈME PARTIE.
LE VOYAGE ET LE DISCOURS SUR LES ARTS

Dans les chapitres précédents nous avons vu que parfois l'écrivain est confronté à une prise de vue plus moderne que ce qu'il peut lui-même pratiquer en terme de capture de l'espace et des lieux : Dumas et Andersen assistent à un *temps de prise*, le premier d'un daguerréotype, le second d'un calotype. Ce processus est intéressant dans la mesure où il peut être mis en parallèle avec l'écriture sur le vif. Toutefois, c'est selon les méthodes de l'époque que s'effectue l'écriture du monde : l'usage du lexique pictural pour évoquer la ville répond aux lois de la description pittoresque, mais témoigne aussi chez Gautier ou Irving, qui dessinent des croquis des villes et des paysages, d'une véritable émotion de peintre.

Nous avons aussi vu que le choix du décor est significatif, puisqu'il fonctionne soit comme une allusion au gothique soit comme une évocation de l'idylle. Nous nous proposons dans cette partie d'analyser le sens de ces lieux en partant de l'économie de leur écriture. Nous nous interrogerons également sur la place qu'occupe dans le récit de voyage la réflexion sur l'art traditionnel et moderne. Nous verrons en particulier comment les pratiques viatiques se positionnent par rapport aux arts plastiques et aux arts du spectacle, et comment elles prennent leurs distances vis-à-vis des postulats esthétiques des arts mimétiques. Mais surtout, nous tenterons de cerner le positionnement du voyageur romantique en Andalousie par rapport à l'architecture, et notamment à l'ornement et à l'arabesque – cette dernière devenant une image privilégiée dans la réflexion métalittéraire et plus généralement poétique.

Ainsi nous nous intéresserons notamment à la manière dont se manifestent dans les œuvres viatiques l'engouement des voyageurs pour certaines œuvres d'art et pour certains monuments, mais aussi à la façon dont l'écrivain-voyageur négocie l'équilibre entre une écriture pseudo-référentielle et ses tendances romanesques, fantaisistes, picturales ou fantastiques.

La poésie du voyage absorbe les médiums qui lui sont contemporains sans pour autant prendre appui exclusivement sur eux. C'est en tout cas ce qui se passe au XIXe siècle, époque de l'illusion où théâtre, littérature et art sont « ensemble, mêlés dans l'œuvre des plus grands ».¹ Il faut se pencher aussi sur la façon dont l'écriture naît de sentiments grands et hauts, sur la façon dont elle se comporte devant l'ornementation en arabesques, devant les colonnes de la Mosquée de Cordoue ou devant l'étendue de la Méditerranée, et sur la façon dont l'écriture de voyage se crée à partir de l'art et de l'architecture. Mais les émotions mises à part, le voyageur est également un critique d'art qui établit des comparaisons entre les nations, entre les traditions, entre les époques.

¹ Didier Souiller (dir.), *Littérature comparée*, p. 106.

CHAPITRE I :
LE VOYAGE, UN ART VISUEL

On peut distinguer deux grandes catégories de voyages romantiques dans la littérature française et européenne du milieu du siècle : il y a le voyage dans le « Nord » d'une part, et le voyage en « Orient »¹ d'autre part. Dans le « Prologue » de *Mes vacances en Espagne*, Edgar Quinet (qui a voulu rivaliser avec le *Génie du Christianisme*) invite directement le lecteur à voyager avec l'auteur, il éveille sa curiosité et suscite chez lui un sentiment d'émerveillement en évoquant les charmes du Midi. Le contraste entre le Nord et le Midi (ou en d'autres termes entre l'Occident et l'Orient) est *classique* dans le romantisme et suppose une véritable dialectique entre les deux mondes : « De quel côté nous diriger ? Pour moi, j'incline vers le Midi, après avoir été longtemps battu des vents du Nord. »² Le Midi est synonyme de liberté, mais aussi d'initiation spirituelle et esthétique pour l'homme occidental. Nous voudrions donc préciser, dans le chapitre qui suit, comment le voyage et le séjour en Andalousie apportent au genre viatique des sources d'inspiration nouvelles.

1.1. Le voyageur et les peintres

Voyager, que ce soit vers le Sud ou vers le Nord, c'est, à l'époque, d'abord prendre la route qui mène aux beaux-arts. Les directions principales des voyages d'art sont frontalières : le pendant de l'Andalousie est le Rhin, qui représente complexement les *Pays du Nord*, dans la mesure où il invite à méditer sur l'identité de la France, et sur ses échanges avec l'Allemagne, la Prusse et les Flandres. *Un Tour en Belgique* (1836) est le premier voyage que publie Théophile Gautier, qui visite le pays accompagné de son ami et collaborateur Gérard de Nerval.³ En découvrant la Madeleine de la *Descente de croix de Rubens* dans la cathédrale d'Anvers, Gautier a la révélation d'un archétype féminin qu'il poursuivra dorénavant de ses assiduités (littéraires) : c'est la femme blonde, dont il écrira bientôt le blason romanesque, *La Toison d'Or*, avant de l'abandonner pour l'Andalouse⁴... L'une et l'autre ne sont que des incarnations mythiques de l'objet de la quête de l'artiste : l'une est l'idéal nordique, l'autre

¹ Voir *French Romantic Travel Writing : Chateaubriand to Nerval* (New York, Oxford University Press, 2012, p. 12), où C. W. Thompson s'arrête sur les grands écrivains et textes de l'époque, divisant les récits de voyage selon cette répartition géographique et esthétique.

² Edgar Quinet, *Mes vacances en Espagne*, Paris, Au Comptoir des Imprimeurs-Unis, 1846, p. ii.

³ De ce premier volume, et de ses autres récits de voyage, il reprendra les meilleurs paragraphes pour enrichir ses *Caprices et Zigzags* (1852). La géographie est nettement bouleversée dans cet ouvrage qui traite de manière humoristique les caprices des routes belges, anglaises et espagnoles.

⁴ Georges Poulet raconte comment, « obsédés par le type de la femme blonde, [Gautier et Nerval] partent en juillet 1836 pour la Flandre, où leur but avoué est d'aller contempler sur place les beautés des filles de Rubens ». Mais « c'est en vain » qu'ils « battent [...] le pavé des villes flamandes » (*Trois essais de mythologie romantique*, Paris, Librairie José Corti, 1966, p. 99). Gautier se tournera donc vers l'Andalousie, tandis que Nerval rencontrera finalement plus tard cette beauté idéale sous sa forme vivante.

l'idéal méditerranéen. Quant à Victor Hugo, dans *Le Rhin* (1842), il se laisse émouvoir par le caprice flamand, qui est pour lui l'équivalent nordique de l'arabesque. Dans ses lettres recueillies dans *En Voyage : France et Belgique*, il décrit son éblouissement devant l'art de Belgique, et notamment devant les vitraux de Sainte-Gudule, qui sont « de vrais tableaux sur verre d'un style merveilleux ».¹

De même, le *spiritus loci* andalou n'est pas qu'une ambiance enchantée, il est visible dans l'architecture et la peinture. Dans les voyages en Andalousie, la visite des lieux d'art et la découverte de l'art espagnol et hispano-mauresque occupent une place de choix. À l'époque romantique, l'art espagnol se décrit et se définit notamment par le biais de la comparaison avec l'art oriental et italien et par contraste avec le français et l'anglais. Les aspects gothiques de l'architecture et les objets propres aux rites chrétiens évoquent parfois chez le voyageur le souvenir de Notre-Dame de Paris.

Pourtant, ce qui séduit Gautier, notamment, c'est l'éclectisme dans l'architecture andalouse : pour lui, elle peut se ranger en grande partie dans une catégorie dont il considère qu'elle est éternelle et libre des canons « classiques », le rococo. Les voyageurs s'avouent souvent déroutés par un art qu'ils ne parviennent pas à cerner, à décrire et donc à montrer, et ils ont recours, pour mener à bien une *ekphrasis* difficile, à toute une rhétorique du *bizarre*, du *tourmenté* et de la *fantaisie*. Par ailleurs, ce qui frappe également le voyageur qui traverse l'Andalousie, surtout lorsqu'il visite Séville, c'est que l'art et l'esprit du passé sont partout. Il lui faut donc *détourner* l'écriture viatique par des stratégies intertextuelles et intermédiaires. La ville semble être l'œuvre de Murillo, mais aussi de Goya, à moins qu'elle ne soit une création de Cervantès. Pour Gautier le génie national du pays est incarné par « la noble folie »² de Don Quichotte et par le torero Montès – à la fois, donc, par des personnages fictifs et par des personnes réelles, mais devenues mythiques.

Son peu d'estime pour la modernité conduit Gautier à ironiser avec nostalgie : il regrette l'âge d'or de l'école espagnole, et juge du dernier ridicule les peintres modernes, dont les tons sont faux. L'art contemporain d'alors répugne au voyageur, qui en constate l'état de décadence. L'idéal s'éloigne, au moins temporellement.

On y sent [dans *Les Amants de Teruel*] l'étude des anciennes romances et des maîtres de la scène espagnole, et il serait à désirer que les jeunes poètes d'au-delà des monts entrassent dans cette voie plutôt que de perdre leur temps à mettre d'affreux mélodrames en castillan plus ou moins légitime.³

¹ Victor Hugo, *En voyage : France et Belgique* [1837], Paris, J. Hetzel, 1892, p. 105.

² Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 237.

³ *Ibid.*, p. 321.

Il y a donc aussi une critique de la littérature contemporaine, et notamment du théâtre qui est en pleine décadence, précisément parce qu'on semble avoir oublié les anciennes romances espagnoles et mauresques. À la fois critique et créateur, Gautier s'attaque aux auteurs dramatiques contemporains auxquels il donne des cours de dramaturgie, se fondant sur les théories de Schlegel, renouvelées par l'expérience de son voyage andalou.

Le mal est semblable dans l'architecture. La Cathédrale de Séville, qui renferme tant de génie pictural et architectural, est un idéal, puisque les arts s'y superposent comme les siècles de travail des grands maîtres.

On compte quatre-vingt-trois fenêtres à vitraux de couleur peints d'après des cartons de Michel-Ange, de Raphaël, de Dürer, de Pérugin, de Tibaldi et de Lucas Cambiaso ; les plus anciens et les plus beaux ont été exécutés par Arnold de Flandre, célèbre peintre verrier. Les derniers, qui datent de 1819, montrent combien l'art a dégénéré depuis ce glorieux XVII^e siècle, époque climatérique du monde, où la plante-homme a porté ses plus belles fleurs et ses fruits les plus savoureux.¹

Ce qui est le plus apprécié par le voyageur romantique, c'est la maîtrise, le travail prolongé combiné à l'imagination, ce qui « ne peut plus se comprendre de nos jours. »² Si l'art régresse, c'est que le monde est vieillissant.

1.1.1. La rencontre avec Goya

Certains artistes toutefois sont visionnaires, ils savent regarder à la fois dans le passé et dans l'avenir. C'est Goya qui entre en scène pour représenter l'Andalousie ancienne et moderne à la fois. Quoique son art soit moderne, Gautier le considère comme le dernier maître de l'ancienne école.

Dans la tombe de Goya est enterré l'ancien art espagnol, le monde à jamais disparu des toreros, des majos, des manolas, des moines, des contrebandiers, des voleurs, des alguazils et des sorcières, toute la couleur locale de la Péninsule. – Il est venu juste à temps pour recueillir et fixer tout cela. Il a cru ne faire que des caprices, il a fait le portrait et l'histoire de la vieille Espagne, tout en croyant servir les idées et les croyances nouvelles. Ses caricatures seront bientôt des monuments historiques.³

Il est intéressant de noter la façon dont l'objet du discours provoque un prurit de fantastique chez le sujet observant. Il est étonnant aussi de lire que Goya a « fixé » la couleur locale, mais il faut comprendre cela comme une allusion au pouvoir qu'a la gravure de fixer noir sur blanc des images sinon vouées à disparaître, et aussi au pouvoir métaphorique du peintre, qui est capable de figurer des sentiments très violents.

¹ *Ibid.*, p. 361.

² *Ibidem.*

³ *Ibid.*, p. 174.

Le récit de voyage est donc imprégné des questionnements esthétiques et moraux de l'époque. Cela influe bien sûr non seulement sur la description, mais aussi sur la *définition* des lieux traversés. Gautier sacre Goya, ce portraitiste de la vieille Espagne, « peintre national » : avec lui se clôt une ère. C'est ainsi que le voyageur devient un créateur d'identités nationales, pour reprendre la formule d'Anne-Marie Thiesse. Le génie national est pour Gautier « le fou de génie », et il trouve le moyen d'établir des ponts esthétiques et imaginaires entre l'art pictural espagnol et la littérature anglaise : ainsi, lors de sa visite du musée lui reviennent des souvenirs de ses lectures de jeunesse, et notamment des récits fondateurs du roman gothique anglais, qu'il compare à l'« esquisse fantastique » du Greco « représentant des moines en train d'accomplir des pénitences, qui dépassent tout ce que Lewis ou Anne Radcliffe ont pu rêver de plus mystérieusement funèbre ». ¹

Mais Gautier a vu Goya avant de voir l'Espagne. L'article paru dans *La Presse* et plus tard dans *Tra los Montes* commence autrement que dans le *Voyage en Espagne* : c'est qu'il a décidé de ne pas parler du Prado, puisque son idée est d'en faire « l'objet d'un travail particulier », qu'il ne pourrait mener à bien dans le peu d'espace d'une lettre ou d'un feuilleton. Mais comme les lettres sont retardées, Gautier écrit également ce qu'il a pu voir postérieurement, il parle de ce qu'il a vu de Goya près de Madrid, à Tolède et à Séville. Dans le *Voyage en Espagne*, il fait plus que mentionner le peintre-graveur, exilé en France et mort à Bordeaux en 1828, il lui rend véritablement hommage. Pourtant, Gautier se simplifie la tâche : il se sert de son article intitulé « Les Caprices de Goya » paru dans *La Presse* du 5 juillet 1838, ainsi que de l'article « Portraits d'artistes : Goya » (déjà plus original), paru dans *L'Artiste* (22 juin 1845).

Comment Gautier évoque-t-il Goya ? C'est à Madrid qu'il est pour la première fois en mesure de confronter Goya au monde qu'il a peint, mais c'est à Grenade qu'il décrit ses impressions, qui sont foudroyantes : après Goya « la décadence est complète, le cycle d'art est fermé. Qui le rouvrira ? » ² Le paradoxe de Goya, c'est qu'en fermant un cycle d'art, il en ouvre un autre – le Moderne. La deuxième caractéristique du style de Goya, qui prépare d'une certaine manière l'esthétique de Gautier lui-même, c'est l'excentricité (« La manière de peindre de Goya était aussi excentrique que son talent » ³). Enfin, Goya apparaît comme un rénovateur du fantastique. C'est en le rapprochant de Callot, qui, « moitié Espagnol, moitié Bohémien », était pourtant « fidèle au vrai », que Gautier désigne Goya comme le maître du

¹ *Ibid.*, p. 166.

² *Ibidem.*

³ *Ibid.*, p. 167.

fantastique (« Les compositions de Goya sont des nuits profondes où quelque brusque rayon de lumière ébauche de pâles silhouettes et d'étranges fantômes »¹). Il nous semble difficilement contestable que, dans ses textes critiques relatifs à l'esthétique de Goya, Théophile Gautier parle de lui-même. La composition génériquement hybride, mais pourtant fondée sur des lectures « classiques », de ses œuvres, le mélange de rêve et de réalité, de mélancolie et d'ironie qui leur est propre, autant d'éléments qui les rapprochent des images de Goya. Quand Gautier écrit de Goya : « C'est un composé de Rembrandt, de Watteau et de songes drôlatiques de Rabelais ; singulier mélange ! »² – on croirait qu'il fait son propre portrait d'artiste.

Le voyageur fait tout pour donner au lecteur l'impression qu'il est en pleine déambulation nocturne dans le monde de Goya, de telle sorte qu'on ne sait plus si on lit des impressions de voyage, l'analyse critique d'une œuvre d'art ou un essai. La gravure et les eaux-fortes ont un sens particulier à l'époque, on apprécie l'intensité des contrastes qu'elles permettent, et le fait que les noirs et les blancs se répondent comme pour créer une ambiance cauchemardesque, de telle façon que le grotesque devient comme une manière de représenter la réalité. Cette mode d'abord picturale intéresse bientôt les écrivains, et l'illustration de grandes œuvres littéraires telles que le *Faust* de Goethe leur apprend à concevoir et à représenter la promenade et le voyage référentiel comme un séjour dans le monde d'un roman gothique ou néo-gothique.

Gautier dévoile ainsi, feuille après feuille, comme s'il reproduisait l'acte de lecture, l'album complet des *Caprichos*. Cette belle introduction littéraire à un peintre-graveur encore peu connu se développe en une *ekphrasis*, et c'est à partir du « portrait de Goya [qui] sert de frontispice au recueil de son œuvre »³ que la narration des impressions se transforme en description successive des planches, qui sortent du papier feuille après feuille.

Gautier compare Goya à d'autres graveurs et peintres pour mieux le cerner dans sa spécificité. Ce qui lui semble unique chez lui, c'est l'inachèvement de ses gravures, c'est le trait fort et puissant de ses esquisses, c'est le contraste violent entre les ombres et lumières, qui indiquent des événements dramatiques ou tragiques tout en les laissant comme hors-champ. L'écrivain se dédouble, il s'identifie au graveur, et le rapport très particulier qu'il

¹ *Ibid.*, p. 168.

² *Ibidem.*

³ *Ibid.*, p. 169.

établit dans sa propre œuvre littéraire entre la forme et le fond semble venir de là, puisque chez Goya « le *fond* n'existe pas ». ¹

1.1.2. La griffe comme genre

L'intermédialité est une forme romantique d'intertextualité. Le geste pictural et graphique de fixer et de graver est transposé dans l'écriture et devient une obsession chez le Romantique. Le monde de l'art et celui de la littérature ne sont pas seulement comparés, ils semblent se combiner dans un geste d'écriture à la fois référentiel et imaginaire.

[Goya, c'est] de la caricature dans le genre d'Hoffmann, où la fantaisie se mêle toujours à la critique, et qui va souvent jusqu'au lugubre et au terrible ; on dirait que toutes ces têtes grimaçantes ont été dessinées par la griffe de Smarra sur le mur d'une alcôve suspecte, aux lueurs intermittentes d'une veilleuse à l'agonie. On se sent transporté dans un monde inouï, impossible et cependant réel. [...] – jamais il ne sortit de derrière le poêle de docteur Faust des apparitions plus mystérieusement sinistres. ²

Toujours en parlant de l'art de graver, des graveurs et notamment de Goya, le voyageur-écrivain redevient critique d'art, et c'est ainsi qu'il fait parler ses goûts. Son jugement fera d'ailleurs date : Malraux écrira ainsi, gardant en mémoire le texte de Gautier et celui de Baudelaire sur les caricaturistes, que Goya n'est pas seulement « un frère de Hoffmann », mais qu'il est devenu « pour nous, un frère de Sade – avec de bien autres moyens d'expression ». ³

À la manière de Hoffmann, qui écrivait de Callot qu'il savait donner « à ses groupes, à ses personnages, je ne sais quoi de familier et de bizarre à la fois » ⁴, Gautier fait allusion au graveur ⁵ qui, comme Goya, est aussi caricaturiste, et dont la puissance réside dans la

¹ *Ibidem.*

² *Ibidem.*

³ André Malraux fait redécouvrir Goya à la culture contemporaine. Il compose ainsi le texte intitulé « Saturne, le destin, l'art et Goya » (1950), où il aborde l'œuvre du peintre d'un point de vue esthétique et socio-culturel. Ce texte sera suivi par les « Dessins de Goya au musée du Prado ». La présente citation est tirée de la « Notice » du premier texte, elle a été publiée originellement dans *L'Intemporel* (André Malraux, *Écrits sur l'art, Œuvres complètes*, tome I, publié sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 1270.) François de Saint-Cheron note que, après la phrase « Du Goya de Théophile Gautier au nôtre, il y a loin ; et même de celui de Baudelaire », Malraux aurait pu ajouter : « Mais le nôtre hante le leur. » (p. 1271). Gautier et Baudelaire sont donc ceux dont la vision de Goya a le plus profondément influencé l'œuvre du peintre. Car Goya a eu de nombreux 'introduceurs' dans la culture française : Taylor, Delacroix (qui fera des études à partir de ses œuvres), Gautier (qui le présentera au public par le biais de la presse), Baudelaire, Doré (qui suivra ses pas pour faire des croquis), ou encore Monet (qui se laissera inspirer par des gravures qu'il verra dans les musées parisiens).

⁴ Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann, « Jacques Callot », in *Contes : Fantaisies à la manière de Callot, tirées du journal d'un voyageur enthousiaste, 1808-1815*, traduit de l'allemand par A. Béguin, Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 1969, p. 20.

⁵ Parmi ceux qui se réclament de Callot, on ne peut se dispenser de citer également Aloysius Bertrand, l'auteur du fameux *Gaspard de la nuit : Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, publié de manière posthume

combinaison du caprice avec la réflexion sociale. C'est à Séville que Gautier est témoin d'une scène de la vie locale, où l'étrangeté des attitudes des gitans et leur « accoutrement bizarre » l'impressionnent. Le réinvestissement des clichés espagnols dans le « fantastique insidieux »¹ est une réponse aux peurs du voyageur romantique, qui craint que l'universalisation ne détruise les mœurs locales et les différences culturelles. Les éléments de l'étrange, propices aux déplacements imaginaires, lui sont un moyen de préserver ce patrimoine qui échappe à la culture dominante.

Les Bohémiens, dont il observe le foyer improvisé, composent donc « un groupe à faire les délices de Callot » et préparent un dîner composé « de nourritures bizarres et suspectes, comme Goya sait en jeter dans les chaudrons des sorcières de Barahona ».² Ce « peuple bizarre »³, nomade, métissé et énigmatique, frappe par son mode de vie anti-bourgeois, qui convient au Romantique qui vagabonde dans cette contrée où les mœurs orientales et errantes échappent à l'esprit cartésien. Fonctionnant comme un déclencheur d'émotions, le bizarre conduit à la communication immédiate et sincère des impressions de l'auteur (le fait d'ailleurs que l'adjectif soit souvent répété témoigne de la spontanéité de l'écriture, puisque l'auteur ne s'est pas forcé à puiser dans le fonds synonymique du terme). Le bizarre, c'est aussi une rupture esthétique – c'est ce qui s'écarte du goût français et du canon classique. Ce terme, comme celui d'« étrange », place le lecteur dans une certaine disposition spirituelle et surtout spectaculaire. La répétition compulsive de mots comme *grotesque*, *caprice* ou *bizarre* est révélatrice du problème de la forme, elle postule une sorte de non-conformité à la norme.

Pour le voyageur, comparer ses personnages aux figures de Callot, c'est comme arrêter le temps de la narration, c'est insister sur leur expressivité, et donc sur leur théâtralité, en organisant l'image autour d'un trait fort. C'est ce que Gautier explique aussi dans le *Capitaine Fracasse*, où il questionne l'art de la description : « L'artifice de l'écrivain a cette infériorité sur celui du peintre qu'il ne peut montrer les objets que successivement. »⁴ L'écriture prend pour modèle inatteignable la gravure, qui montre au lecteur tout d'un seul coup d'œil, tandis

en novembre 1842, soit trois mois avant la mise en vente de *Tra los montes*. Mais, comme le note Sarah Mombert (« L'Épée, la plume et le stylet : *Le Capitaine Fracasse* de Théophile Gautier, "Fantaisie à la manière de Callot" », in Vincent Laisney (dir.), *Le Miroir et le Chemin*, Paris, PUSN, 2006, p. 311), Gautier évoque les œuvres de Callot dès 1832 (dans sa « légende théologique » *Albertus ou L'Âme et le péché*). C'est donc bien le fantastique gautiériste qui a influencé A. Bertrand (on pourra consulter à ce propos l'étude d'H. Corbat, *Hantise et imagination chez Aloysius Bertrand*, Paris, Corti, 1975, p. 61-63 notamment).

¹ Roger Caillois, « Au cœur du fantastique », in *Cohérences aventureuses*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1976, p. 77. Pour Roger Caillois, l'œuvre de Goya est l'archétype du « fantastique insidieux ».

² Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 359.

³ *Ibid.*, p. 278.

⁴ Théophile Gautier, *Le Capitaine Fracasse*, p. 46.

que la description est par la force des choses linéaire. Qui plus est, évoquer une époque passée, c'est se priver de l'expérience immédiate, et donc se condamner à faire un détour par le fonds littéraire et pictural pour que les personnages soient vraisemblables : leurs « gestes » sont ainsi « dessinés », ils « emploient la langue de leur époque », de telle sorte qu'ils évoquent les mêmes impressions chez le lecteur que lorsqu'il feuillette « des eaux-fortes de Callot ou des gravures d'Abraham Bosse historiées de légendes. »¹

Mais le recours aux traits « dessinés » relève aussi d'un geste de défense. Face à l'industrie mécanique, l'écrivain et l'artiste cherchent à se réfugier dans un monde où tout était encore fait à la main. La reproduction est néfaste, et c'est pour cette raison que la fantaisie, le fantastique et la caricature du réel sont appelés en renfort pour défendre le « geste de la création ».² Si Victor Hugo écrit que le beau est singulier et le laid pluriel, c'est ainsi pour promouvoir l'art de l'imperfection, essentiellement humain. Cela débouche sur l'association paradoxale du beau et du bizarre, dont Baudelaire fera une *doxa*³, et qui sera d'abord le fondement du grotesque hugolien et gautiériste : car le bizarre mène aussi au grotesque, qui est l'envers du décor révélé par la curiosité du voyageur qui se laisse envoûter par les stalactites de l'Alhambra. Le grotesque est inséparable de l'âge d'or : il a son origine dans les ornements de la *Domus aurea* de Néron, et c'est dans un pays qui vit sur le souvenir de l'édénique Al-Andalus que le *voyageur enthousiaste et descriptif* va se confronter à ses vivants archétypes. Maître du renversement, Gautier fait du nain le géant, du banal l'extravagant, et les mendiants, les horribles vieilles ou les atroces dueñas andalouses « aux regards de chouette, au sourire de tête de mort » se transforment en diables ou en sorcières aux « sourires toujours en fleur ».⁴ Le bizarre ne s'oppose pas au grotesque mais l'absorbe, il comprend tout ce qui est déformé par la vie et exagéré par le trait épais du crayon, de telle sorte que les fantômes de l'Orient s'amalgament aux fantasmagories de l'Espagne et de Goya.

Pour en revenir aux idées de Gautier critique, qui permettent de mieux comprendre le voyageur, il faut souligner qu'il a pu revenir sur toutes ses conclusions sans quitter Paris, puisque c'est la Bibliothèque royale qui possède les *Caprices*. Les gravures de Goya, dont il a pu voir certaines dans le Musée espagnol, n'ont cependant pris pour lui tout leur sens qu'après qu'il a voyagé en Espagne. Après la griffe qui grave de la *Smarra* de Nodier, c'est *Inès de las*

¹ Théophile Gautier, « Avant-Propos », *Le Capitaine Fracasse*, p. 13.

² Philippe Sollers, *Théorie des Exceptions*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 1986, p. 11.

³ Charles Baudelaire, « Exposition Universelle de 1855. Beaux-Arts », in *Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres œuvres critiques*, édition de H. Lemaître, Paris, Garnier Frères, 1962, p. 215 : « Le beau est toujours bizarre. »

⁴ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 364.

Sierras qui revient plus tard dans ses « Émaux et Camées », côte à côte avec Ann Radcliffe et Goya, pour évoquer l'ambiance gothique de l'Espagne.

Nodier raconte qu'en Espagne
Trois officiers cherchant, un soir,
Une venta dans la campagne,
Ne trouvèrent qu'un vieux manoir ;

Un vrai château d'Anne Radcliffe,
Aux plafonds que le temps ploya,
Aux vitraux rayés par la griffe
Des chauves-souris de Goya, [...] ¹

Certaines préférences esthétiques de Gautier, comme le gothique, s'expliquent par ses lectures de jeunesse, mais bien d'autres sont nées pendant son voyage en Andalousie.² Le geste de « graver » est plus fort que celui d'imprimer ou d'impressionner, il suppose que la trace sera profonde et éternelle.

Même si Taylor a déjà parlé de Goya en 1826, et même si « Hugo cite déjà le peintre espagnol dans *Notre-Dame de Paris*, ce sont surtout les pages du *Voyage en Espagne* de Gautier qui soulignent la séduction paradoxale de cette laideur fantastique ». ³ C'est dans les articles de Gautier et dans le *Voyage en Espagne* que Baudelaire découvre Goya, dont il admire le don d'établir, par son fantastique joyeux et typiquement espagnol, la relation entre la forme et le sentiment. Baudelaire se laisse séduire par la splendeur du *bizarro* de Goya, qui, à la gaieté et à la satire espagnole de Cervantès, unit l'esprit moderne.⁴ Ce sont les *Caprichos* 62 que goûte Baudelaire : il en compare le paysage à un chaos où s'exprime la terreur de l'homme minuscule qui risque « d'être dévoré par qui est devenu plus gros que [lui] ». ⁵

Lorsque le traitement de la forme et de la matière est irréprochable, comme dans la série de la *Tauromaquia*, Gautier s'interroge sur la capacité de l'écrivain à reproduire les mœurs du peuple *en mouvement*. Le voyageur-écrivain est jaloux de la gravure, capable de conserver un moment et une situation dans toute leur réalité. « Un trait égratigné, une tache noire, une raie blanche, voilà un personnage qui vit, qui se meut, et dont la physionomie se

¹ Titre du poème *Inès de la Sierras*, du recueil « Émaux et Camées » [1854].

² Ses lectures de jeunesse, en particulier les romans « gothiques », qui choisissent pour décor des endroits exotiques, que ce soit en Italie ou dans les Pyrénées, ont orienté son imaginaire. Il faut mentionner aussi l'influence des romances espagnoles. Les gravures de Goya, dont il a pu voir certaines dans le Musée espagnol, n'ont cependant pris pour lui tout leur sens qu'après qu'il a voyagé en Espagne.

³ Dominique Peyrache-Leborgne, *Grotesques et arabesques dans le récit romantique. De Jean Paul à Victor Hugo*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 89.

⁴ Charles Baudelaire, « Quelques caricaturistes étrangers », in *Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres œuvres critiques*, p. 297. Baudelaire écrit : « Goya est toujours un grand artiste, souvent effrayant. Il unit à la gaîté, à la jovialité, à la satire espagnole du bon temps de Cervantès, un esprit beaucoup plus moderne. »

⁵ Jean Clair, *Hubris. La Fabrique du monstre dans l'art moderne : homoncules, géants et acéphales*, p. 95.

grave pour toujours dans la mémoire. » : l'idéal de Gautier ne serait-il pas devenu, à partir de ce moment, cette « fidélité toute espagnole » ?¹

Ce qui est d'ailleurs particulier dans le rapport de la gravure, du voyage et de la photographie, c'est la manière dont certaines des gravures de Goya ont été reçues d'après leurs photographies par Jean Laurent, photographe et voyageur, qui a rapporté la plus importante collection de photographies de l'Andalousie du XIXe siècle. Pendant un moment, une certaine mystique de la photographie s'installe, et quand Gautier voyage en Espagne, il n'est pas encore conscient du danger qu'elle représente pour l'art. Il est plutôt content que la photographie puisse copier les œuvres d'art. Mais le texte critique de Baudelaire, qui ne voit dans la photographie qu'un miroir passif, qu'un « pur *fac simile* [*sic*] » de la nature², l'influencera ensuite. Gautier et Baudelaire éprouvent d'ailleurs tous deux une grande fascination pour les graveurs et les caricaturistes : c'est à eux, semblerait-il, que revient de sauver l'art de ce dont le menace la reproduction mécanique. Comme Gautier l'écrira plus tard, en « ce temps où la photographie charme le vulgaire par la fidélité mécanique de ses reproductions, il devait se déclarer dans l'art une tendance au libre caprice et à la fantaisie pittoresque. »³ C'est le besoin de réagir contre « le positivisme de l'instrument-noir » qui suscite chez les artistes et les hommes de lettres ce goût pour le caprice et le grotesque.

Chez Gautier, la nature est parfois transformée selon la technique de la *fantasia* imitée de la gravure – l'image est exprimée en quelques mots, qui suffisent à la graver dans l'esprit du lecteur. L'art pictural absorbe par ailleurs les questionnements propres à la littérature de cette période, ce dont témoignent les références explicites et les allusions combinées aux fantastiques frénétiques littéraires, tels que Nodier et Goethe, traduit par Nerval, et picturaux, tel Delacroix, l'illustrateur du *Faust*, dont l'œuvre fait écho à la « verve démonographique »⁴ de Goya.

1.1.3. Ville-musée

Cette « verve » devient d'ailleurs une « veine », et même une tradition, qui se poursuit et se modernise après Gautier. Charles Davillier évoque les « charmantes heures de flânerie à passer en errant à travers les rues de Grenade », et cette errance amène les voyageurs jusqu'à

¹ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 173.

² Théophile Gautier, « Salon de 1857 », *L'Artiste*, nouvelle série, tome II, le 25 octobre 1857, p. 115. Voir aussi Charles Baudelaire, « Le Public moderne et la photographie », in « Salon de 1859 », in *Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres œuvres critiques*, p. 313-320.

³ Théophile Gautier, « Un mot sur l'eau-forte » [daté d'août 1863], in *Tableaux à la plume*, Paris, Charpentier, 1880, (p. 231-235), p. 231.

⁴ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 171.

un musée imaginaire doublé d'une bibliothèque européenne. Davillier écrit encore : de « curieux musiciens nous firent penser aux *enanos* que Vélasquez s'amusa quelquefois à peindre ; on eût dit encore des personnages empruntés aux contes fantastiques d'Hoffmann. »¹ L'atmosphère est parfois sombre et tourmentée, ce qui aggrave le contraste entre les « dames de Grenade » aisées, mais philistines, et les musiciens misérables et grotesques, donc enthousiastes. La gravure de Doré (*Dames de Grenade écoutant des nains musiciens*) met également l'accent sur cet aspect de la société andalouse. Cette sobre satire sociale de la réalité, qui tient à la fois de la caricature et du fin portrait bourgeois, joue sur une hybridité esthétique signifiante. D'ailleurs, quand Edmondo De Amicis, qui connaissait le texte de Davillier et les images de Doré, traverse l'Albaycin, puis le *Sacro-Monte* (le faubourg de Grenade où habitent les *gitanos*), le lieu lui semble plutôt hostile et repoussant, et le lecteur sent dans sa description l'influence prépondérante des gravures de Doré.

Des rues étroites, des maisons misérables, des vieilles endormies sur le seuil des portes, des mères qui cherchent les poux de leurs enfants, des chiens qui bâillent, des coqs qui chantent, des gamins en guenilles qui courent et se disputent, et autres choses qui se voient dans tous les faubourgs : rien de plus dans ces rues-là. [...] à chaque centaine de pas, il me semble rétrograder de cinquante ans vers l'ère des califes.²

Le déplacement spatial est une image (inversée) du retour en arrière, vers le temps passé. Edmondo De Amicis transpose également dans le texte, qui fait écho au tableau de Murillo *La Toilette* où une grand-mère est en train d'épouiller son petit-fils qui mange du pain et joue avec son chien, les impressions que lui a laissées la visite du Musée de Prado. Il évoque aussi *Les Enfants jouant aux Dés* – les garçons sont montrés dans la rue, avec leurs pieds nus ou avec leurs chaussures trouées, et De Amicis mélange ces évocations de la peinture espagnole avec le souvenir des illustrations de Doré, que la promenade à Cordoue lui rappelle. Mais la comparaison qu'il fait entre le tableau et la réalité conduit finalement à une forme de désillusion : il espère « trouver quelqu'une de ces figures de fantaisie que Doré nous a données comme des exemples du type andalou », mais la réalité n'est pas l'illustration : « Je n'en rencontrai point. » L'ombre de l'art poursuit le voyageur qui déambule dans les rues, ses désillusions sont frappantes et révèlent la prégnance des mirages dans la quête viatique.

La critique des arts, qu'elle soit explicite ou implicite, et l'écriture du voyage sont inséparables, puisque la géographie et la toponymie sont envahies par les références picturales, de telle sorte que les villes andalouses ne sont plus désignées, du moins par les voyageurs cultivés, que par une périphrase synecdochique – *la patrie de Murillo*, par

¹ Charles Davillier, *L'Espagne*, p. 138-141.

² Edmondo De Amicis, *L'Espagne*, p. 378-379.

exemple. La *ville de Murillo*, pour Andersen, c'est la ville où le peintre est né, mais aussi la ville qui l'a modelé et qu'il a modelée en retour. C'est d'ailleurs dans la même Séville que Cervantès a composé « une partie de son *Don Quichotte* ». ¹ Non seulement l'art, mais les choses elles-mêmes sont ainsi dépouillées, par un geste muséal et viatique, de leurs fonctions : ce qu'on cherche non seulement dans les tableaux, mais aussi dans les monuments, ce sont « des images des choses, différentes des choses mêmes, et tirant de cette différence spécifique leur raison d'être ». ² Le bouleversement hiérarchique va plus loin encore que ne l'écrira Malraux : la priorité mimétique s'inverse véritablement, les villes sont saturées d'art au point de n'être plus que de vastes musées, et ce que le voyageur cherche dans le paysage andalou, c'est ce en quoi il ressemble aux toiles qu'il admire.

La peinture convoquée par le texte construit « un espace imaginaire en arrière-plan de lecture ». ³ Il se forme donc des stéréotypes mythiques qui changent la géographie réelle dans laquelle évolue l'écrivain. Capitale de l'Andalousie, Séville évoque chez Edmondo De Amicis un sentiment d'affection filiale mêlé à une certaine nostalgie (Athènes étant la mère des cités) : Séville est « la reine de l'Andalousie, l'Athènes espagnole, la mère de Murillo ». ⁴ L'écrivain-voyageur construit une ville imaginaire à partir des références de sa mémoire culturelle, il joue avec les mots et agence une métaphore de la promenade comme lecture : « dans ces rues on lit l'histoire de la ville ». ⁵ La ville se fait musée, quand elle n'est pas page ou livre.

Dans le quartier gitan, le Sacromonte, la misère saute aux yeux, et De Amicis brosse le portrait des enfants dans des tons grisâtres, le fictionnalisant par des nuances gothiques : les enfants « étaient pour la plupart demi-nus, maigres, avec des chemises qui tombaient en lambeaux, avec des cheveux emmêlés et poudreux, horribles à voir ». ⁶ Mais les gitans sont vus à l'époque comme des enfants du diable et le voyageur est comme effrayé par ces images infernales : « alors des cris diaboliques éclatèrent derrière nous, et les plus lestes se mirent à nous poursuivre. » ⁷ Tout sert à évoquer un sentiment particulier chez le lecteur – qu'il soit sensuel ou terrifiant, il est visuel, mais toujours accompagné de sonorités.

Une impression d'inquiétante étrangeté est provoquée par les sentiments de peur, de pitié et de dégoût, qui sont souvent placés au premier plan, alors que l'arrière-plan bouleverse

¹ Hans Christian Andersen, *En Espagne*, p. 1236.

² André Malraux, *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard, 1951, p. 12.

³ Liliane Louvel, *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2002, p. 160.

⁴ Edmondo De Amicis, *L'Espagne*, p. 272.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibid.*, p. 385.

⁷ *Ibid.*, p. 387.

par son côté monumental ou par la présence d'une nature glorieuse. C'est que le grotesque et le sublime vont ensemble, comme l'écrit Hugo dans la Préface de *Cromwell* (octobre 1827) : « le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, [...] Car la poésie vraie, la poésie complète, est dans l'harmonie des contraires. »¹

1.2. Le voyage entre ombres et couleurs

À côté de la peinture du visible et de la théâtralisation de soi-même, il y a aussi la dramatisation visuelle de l'invisible. Résultat du voisinage entre la tradition romanesque onirique (fantastique et gothique) et l'écriture individuelle du voyage, les apparitions, qui sont des produits de la peinture mentale, s'éveillent dans les tableaux de l'Alhambra, où Andersen raconte comment les portraits de Boabdil, de Ferdinand et d'Isabelle « baissent le regard sur [lui] du haut des murs ».²

1.2.1. L'écriture des ombres

Si chez Andersen, c'est des images que naît le surnaturel, le thème de la mort et du spectral apparaît d'emblée chez Gautier, se rattachant à une « confession indirecte »³, et l'*ekphrasis* devient une forme de nécromancie. Philippe Hamon définit l'*ekphrasis* comme la description littéraire « d'une œuvre d'art réelle ou imaginaire – peinture, tapisserie, architecture, bas-relief, coupe ciselée, etc. – que va rencontrer tel ou tel personnage dans la fiction. »⁴ Spectres et fantômes semblent-il des éléments du discours métatextuel, comme les ombres sont des éléments de la *méta-image*. Jean Richer précise toutefois que « Gautier se contente de la scyomancie ou évocation de l'ombre »⁵, qui revient par le biais de l'intertexte littéraire et pictural. Dans l'indicible et l'invisible (ou le trop-visible) se résume l'énigme de l'imitation et de l'imagination.

Aux yeux de Gautier, trois grands peintres espagnols notamment ont révélé, chacun à sa manière, la présence de la mort dans la vie. Le poème « À Zurbarán » du recueil *España*⁶, avec ses « morts ensevelis », évoque le macabre de la vie, et il désigne la mort volontaire

¹ Victor Hugo, « Préface » de *Cromwell*, in *Œuvres complètes de Victor Hugo de l'Académie Française, Drame*, tome I, Paris, Édition Hetzel et Houssiaux, 1860, p. 21 et p. 16-18.

² Hans Christian Andersen, *En Espagne*, p. 1190.

³ Jean Richer, « Portrait de l'artiste en nécromant », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1972, n° 4, p. 610.

⁴ Philippe Hamon, *La Description littéraire*, Paris, Macula, 1991, p. 8.

⁵ Jean Richer, « Portrait de l'artiste en nécromant », p. 611.

⁶ Ce sont notamment les ouvrages critiques de Kathleen Koestler, *Théophile Gautier's España*, Birmingham, Summa Publications, 2002, et de René Jasinsky, *L'Espagne de Théophile Gautier*, Paris, Librairie Vuilbert, 1929, qui nous ont été utiles pour saisir les enjeux du recueil.

comme une fuite hors du réel. Gautier puise aussi, pour renforcer son pouvoir d'évocation, dans les œuvres picturales de Murillo, qui est « l'honneur et aussi la plaie de Séville »¹ et de Valdès Leal, qu'il admire pour sa force de réalisme. « Comment représenter ? » devient alors presque l'équivalent de « Comment faire croire ? »

Le vertige divin, l'enivrement de foi
Qui les fait rayonner d'une clarté fiévreuse,
Et leur aspect étrange, à vous donner l'effroi.
Comme son dur pinceau les laboure et les creuse !²

Les souvenirs du voyage ont besoin de la poésie pour libérer l'esprit de la raison et des mythes, tout en réunissant la logique et la vision, car la poésie est une « incarnation sans rite et sans autel. Elle est lourde de Secret, du Sacré et du Mystère. »³ L'idéal, c'est l'art, que la foi a détruit, car « le Christianisme a introduit dans l'admiration pure pour la beauté la chape de plomb de la notion de péché. »⁴ Michel Brix rappelle que l'œuvre de Gautier désigne la civilisation chrétienne comme la « responsable de la disparition de l'Idéal », puisque « le christianisme a anéanti une société qui [...] connaissait les harmonieuses proportions du Beau et avait étroitement uni l'art à la religion. » Le christianisme a défait les liens qui unissaient la terre et le ciel, de telle sorte la modernité ne connaît plus que « la laideur et l'épouvante causée par un au-delà désormais inconnu, et terrifiant. »⁵

La question de la foi et de la raison, qui ne peuvent pas coexister dans le catholicisme, selon l'opinion romantique, se pose à travers la peinture et l'architecture. Contrairement à l'architecture andalouse qui réunit des genres différents (Cathédrale de Séville), la cathédrale purement gothique, européenne, ne parvient pas à combiner la raison et la foi. (« La foi, qui ne doute de rien, avait écrit les premières strophes de tous ces grands poèmes de pierre et de granit ; la raison, qui doute de tout, n'a pas osé les achever. »⁶) En Andalousie, cette fusion, ou plus exactement cette *combinaison*, a paru possible à Gautier. C'est comme s'il voyait exister son rêve de l'infini littéraire à travers la confusion des styles et dans la transgression des cadres de la raison.

Chez l'écrivain-voyageur, la mort et l'amour s'entrecroisent dans l'Idéal, qui fait basculer l'écriture censée être référentielle dans une logique de la médiation. La peinture

¹ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 357.

² Théophile Gautier, *España*, in *Poésies complètes*, Paris, Charpentier, 1845, p. 339.

³ Edgar Morin, *La Méthode. Tome 3 : La Connaissance de la Connaissance. Anthropologie de la connaissance*, p. 177.

⁴ Françoise Court-Pérez, *Gautier, un romantique ironique. Sur l'esprit de Gautier*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 367.

⁵ Michel Brix, *Le Romantisme français. Esthétique platonicienne et modernité littéraire*, Peeters/Société des études classiques, Louvain-Namur, coll. « d'études Classiques », 1999, p. 121.

⁶ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 363.

espagnole frappe par sa « réalité vigoureuse », tandis que les effets vaporeux « des groupes d'anges d'une beauté vraiment idéale » de Murillo sont « favorables à la rêverie »¹, et encouragent le goût de la volupté. Le voyageur fait un saut dans le Siècle d'Or, où la peinture allume soudain des reflets de l'Idéal à la surface de l'objet qu'un mystère anime.

La femme idéale de Gautier oscille entre la sainteté et la volupté, elle est parfois la Vierge de Murillo, parfois la paysanne andalouse ou la *cigarrera* sévillane, elle est pure tout autant que violente. Ainsi, la scène du travail des cigarières dans la fabrique éblouit le lecteur par la magie de la lumière, cette « poussière impalpable, pénétrante, d'une couleur jaune d'or »², entre paysage et hypotypose. L'auteur parvient à transposer l'effet que lui a fait à lui-même ce spectacle, et à susciter les mêmes émotions chez le spectateur devant le tableau que devant la réalité. Mais à côté de l'écriture de la lumière et de la magie de la poussière impalpable et dorée, il y a l'écriture des ombres, et Gautier parvient à faire alterner les deux avec méthode : le bruit d'ouragan des cigarières qui fument comme des diables ouvre sur l'irrationnel, mais il est vivant et libre.

Par ailleurs, si le *Saint Antoine de Padoue* de Murillo est un pur exemple de la « beauté vraiment idéale », où l'art n'est pas ennemi de la pureté de la foi (cela tenant en partie au fait que la beauté toute particulière de Murillo est réelle et naturelle puisqu'elle est souvent saisie *in situ*, de telle sorte que ce sont la lumière évanescence et le travail sur le vif qui font du peintre sévillan le modèle du Parisien en fugue), Gautier découvre dans le Musée espagnol, avant de partir en Andalousie, la mort et les spectres.

1.2.2. Apparitions de Don Juan

Fasciné par les scènes de martyres et par le réalisme épouvantable, Gautier introduit de la morale dans son récit, réactualisant le mythe de Don Juan par son angoisse personnelle. Car c'est après avoir vu son double mort, et après avoir suivi « sa propre bière dans l'église » que don Juan de Maraña [*sic*, Mañara] « renonça à sa vie endiablée, prit l'habit religieux et fonda l'hôpital en question, où il mourut presque en odeur de sainteté. »³

Et c'est justement l'inférieur vacarme des belles cigarières qui permet à l'écrivain de passer sans transition au mythe de Don Juan, dont le spectre est présent à l'hospice de la Caridad. L'intervention de la figure inquiétante s'y fait comme naturellement, puisque la mémoire littéraire de ce lieu est évocatrice. Qui plus est, le *Finis Gloriarum Mundi* de Valdés

¹ *Ibid.*, p. 362-363.

² *Ibid.*, p. 367.

³ *Ibidem.*

Leal¹ – cette « bizarre et terrible peinture auprès de laquelle les plus noires conceptions de Young peuvent passer pour de joviales facéties »² – y trouble l'esprit de l'écrivain. Si ce dernier évoque le tableau, c'est aussi que du point de vue de la perception, la peinture est idéale, dans la mesure où elle frappe dans l'instant même, tandis que la poésie la plus sinistre est conditionnée par la manière de la lire et les capacités culturelles et intellectuelles du lecteur. Si l'œuvre d'art nommée ou décrite révèle un fantasme et un effroi réels de l'auteur, elle facilite aussi la communication avec le lecteur, puisque, selon Merleau-Ponty, le visible « c'est l'opération expressive du corps, commencée par la moindre perception, qui s'amplifie en peinture et en art ».³

Dumas de son côté a déjà écrit son *Don Juan de Marañá, ou la chute d'un ange* avant son voyage jusqu'à Cadix (1836). Il parle cette fois à la lectrice-voyageuse de l'Hospice de la Charité, lui rappelant que c'est ici qu'elle trouvera deux chefs d'œuvres de Murillo (*Moïse frappant le rocher* et *La Multiplication des pains*). Toutefois, Dumas n'est pas Gautier, et il renonce aux descriptions, puisque la lectrice peut désormais trouver à Paris des gravures et des reproductions, et qu'elle peut visiter le Musée du Louvre, où elle découvrira d'autres *Murillos*.⁴ Dumas reprend toutefois l'éloquente comparaison de Gautier entre le tableau de Valdés Leal et les *Nuits*. Mais il avoue ne pas avoir la sensibilité de son prédécesseur pour le macabre et le mélancolique. Dumas aime la vie, même s'il sait que les cadavres se mêlent sous terre.

J'ai peu de goût pour tous ces mystères d'outre-tombe qu'il nous révèle ; et toute cette population de vers, de chenilles, d'escargots et de limaces, qui a ses germes dans notre pauvre poussière humaine, et qui éclot en nous après la mort, me semble trop bien où elle est d'ordinaire, c'est-à-dire recouverte par six pieds de terre, pour que je fasse pénétrer jusqu'à elle le moindre rayon de soleil.⁵

Peut-être dans ce fragment Dumas tourne-t-il en dérision le caractère *oxymorique* de Gautier, qui est enthousiaste autant que mélancolique. Cependant, Dumas goûte un certain réalisme de la mort, et il relate la légende de fondation de l'Hospice de la Charité, qui a été créée selon lui par don Juan de Marañá. Identifiant ce dernier au Don Juan qu'il a lui-même mis en scène, Dumas réinvestit l'histoire, faisant de Don Juan un aventurier moderne, un homme ordinaire même qui, ayant trop abondamment rendu hommage aux vins, se trouble de se voir mort, alors qu'il se croyait réel et vivant, et « avait toutes sortes de raisons pour

¹ Juan de Valdés Leal, *Finis Gloriam Mundi*, 1672, huile sur toile, 220 x 216 cm, Séville, Hospital de la Caridad.

² Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 368-369.

³ Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Gallimard, coll. « folio/essais », 1960, p. 112.

⁴ Alexandre Dumas, *Impressions de voyage : de Paris à Cadix*, vol. 2, p. 229.

⁵ *Ibidem*.

cela ».¹ D'ailleurs, il ne croit pas à ce qu'il voit et demande à voir le mort. Selon Dumas, ce sont les enterrements à visage découvert, qu'on pratique encore en Espagne, qui ont rendu possible le fait que Don Juan croie voir son propre cadavre. Après avoir chanté (affreusement et comiquement) le *Dies irae*, il s'évanouit, et c'est la révélation qu'il a en entendant le chant des moines qui l'oblige à revêtir l'habit monacal.² Mais Dumas ne s'arrête pas là, il se sert également des *Âmes du Purgatoire* (1834) de Mérimée pour alimenter ses impressions de voyage et son imagination à la fois fantastique et grotesque. Le bras du fumeur qui s'allonge comme un pont pour traverser le Guadalquivir et apporter du feu à Don Juan permet au chemin de la lecture, que l'auteur, qui s'autorise tous les pouvoirs, et notamment celui de recourir au fantastique par le biais de l'intertexte, retrouve après s'être perdu, de se poursuivre.³

Quant à Andersen, quand il est à Séville, il se souvient de Don Juan, l'archétype du mort-vivant, qui est également un écrivain-mort, puisqu' « il a sa tombe avec l'épithète qu'il a rédigée lui-même ». Même la modernité réveille chez Andersen les spectres : il évoque ainsi la vapeur de la locomotive « qui passait en trombe comme les fantômes de brume des funérailles de Don Juan et, pourtant, ce n'était pas encore l'heure des fantômes ! »⁴ La visite de la Caridad par Andersen est cette fois-ci un moment sérieux, littérairement et culturellement, parce qu'à l'église est rattachée la légende de don Juan Tenorio⁵, même si en réalité les fondateurs de l'hôpital (1661) sont don Juan Miguel de Mañara, ami de Murillo, et les frères de la Charité. Si Mérimée a remplacé le prénom Miguel par Juan et inversé Mañara en Maraña, comment Andersen traite-t-il la légende de Don Juan, et que lui impose-t-il de sa propre *danishness* ? En réalité, le romancier distingue deux légendes, une qui montre que l'homme le plus spirituel ne peut échapper à la passion et l'autre qui raconte l'histoire d'un homme orgueilleux et déchaîné qui vit la vie comme si c'était chaque jour le dernier jour. Or, la première relate la vie de don Juan Tenorio (« un jeune noble de Séville, jouissant de la vie, fier, spirituel et sensuel jusqu'à la passion »⁶, qui a séduit la fille du commandeur, a tué son père et a sombré dans l'abîme) et la seconde celle de don Juan de Maraña. Andersen garde et

¹ *Ibid.*, vol. 2, p. 230.

² *Ibid.*, p. 231.

³ *Ibid.*, p. 232.

⁴ Hans Christian Andersen, *En Espagne*, p. 236.

⁵ Olivier Piveteau (« Un intrus de l'histoire littéraire : Don Juan de Maraña », in Pierre Brunel (dir.), *Don Juans insolites*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2008, (p. 65-78), p. 68) donne l'exemple de Mérimée bien sûr, mais aussi de Théophile Gautier, d'Alexandre Dumas et de Hans Christian Andersen, entre autres, pour montrer la puissance du mythe de Don Juan de Maraña. D'après lui, « aucune légende ne circule dans Séville à cette époque sur un personnage de ce nom et ces écrivains n'ont jamais pu le croiser ailleurs que dans les œuvres de leurs confrères. »

⁶ Hans Christian Andersen, *En Espagne*, p. 1243.

transmet à ses lecteurs danois l'orthographe *Maraña*, probablement « par respect des traditions orales en vigueur à Séville ou l'on prononce *Maraña* ». ¹ On peut lire dans cette bifurcation entre les légendes une image de la dialectique de la vie humaine telle que la voit Andersen. Mais Andersen est un conteur, et il ranime la *Giralda* qui, appelée par *Maraña*, agite ses ailes de cuivre et impressionne par ses grands pas lourds comme ceux que l'on attribue au commandeur de marbre. Lors de sa promenade nocturne, *Maraña* voit un grand convoi funéraire où le « mort était couché dans l'argent et la soie » ², dans un cercueil ouvert, comme la légende et la tradition le veulent. Don Juan ayant vu sa propre figure s'effondre et le lendemain donne tout son argent au couvent. C'est après ce don qu'il est mentionné comme un grand religieux. Ce qui retient l'attention de l'écrivain danois, c'est en particulier le moment où don Juan passe dans la rue et appelle Dieu à l'aide. Andersen signe ainsi sa réactualisation de la légende.

Andersen trouve que Séville est la plus romantique des villes espagnoles, elle serait même la ville parfaite si elle ne privait pas le voyageur de la présence de la mer : nombreux y sont les tableaux et les églises qui portent la mémoire du temps passé. Andersen découvre à l'Académie des beaux-arts les tableaux de Murillo, et ce en compagnie de deux peintres de l'époque victorienne, déjà connus pour leurs peintures de genre de la vie espagnole, l'Écossais John Phillip et le Suédois Egron Lundgren, qui reprendront chacun à sa manière les thèmes et la manière de Murillo, et qui pratiqueront, dans leurs œuvres picturales, la superposition des époques passée et présente. ³ Le voyage est ainsi le lieu de l'éducation du regard ; Andersen se forme en côtoyant les peintres, ce qui l'oriente vers le réalisme poétique. Dans une réalité qui lui est culturellement étrangère, il exprime donc son talent de dramaturge et de peintre verbal.

1.2.3. Les couleurs du voyage

Gautier, de son côté, considère toutefois que, dans l'ensemble, l'art pictural de la tradition espagnole n'est que peu fidèle à la réalité, et c'est dans les tableaux des peintres orientalistes qu'il pense retrouver l'Andalousie. La peinture, quoi qu'il en soit, contribue à modeler la ville, et c'est ainsi que la Séville de Murillo et de Valdés Leal est obscure, tandis que Grenade ressemble à ce qu'en ont fait les Orientalistes. Gautier ne peut plus voir

¹ Voir l'article de M. Augry sur la distinction entre le personnage historique et le personnage légendaire, notamment chez Mérimée, in Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1999, p. 621.

² Hans Christian Andersen, *En Espagne*, p. 1244.

³ *Ibid.*, p. 1241.

l'Andalousie sans songer aux peintres, de telle sorte que l'éloquence de la parole et le geste du pinceau s'unissent pour exprimer l'étincelant et l'imprévu, qui entrent dans le texte pour l'ornementer.

Représentée comme une terre exotique, l'Andalousie, avec sa végétation qui donne une « physionomie différente au paysage »¹, paraît donc lointaine (puisqu'il faut la rendre familière par des références intermédiaires) et ressemble au paradis terrestre. L'idéalisation, d'ailleurs, alterne avec la caricature. La citation par Gautier du poème de Casimir Delavigne « Eurotas, Eurotas »² fait écho au voyage en Grèce et en Andalousie de Chateaubriand, qui compare l'Alhambra à Sparte, établissant ainsi un parallèle inamovible entre les temples grecs et les palais mauresques. Mais le Romantique moderne joue avec ces éléments d'altérité proprement occidentaux, il en fait le pastiche. Tour à tour, comme sur sa route en zigzags, il médite entre les jeunes lauriers-roses puis entre les grands oliviers qui leur succèdent « comme une réflexion mélancolique à un vermeil éclat de rire ».³ Cette combinaison de l'enthousiasme qui dynamise ces poussées vers l'idéal et de la mélancolie souvent auto-ironique est caractéristique de la versatilité de Gautier. Alain Montandon a consacré à cette instabilité une étude particulière, qui montre l'importance de l'influence d'Hoffmann sur le voyageur, notamment dans la mesure où il partage avec lui le goût pour la peinture, et où il a, « en romantique invétéré, un tempérament passionné, ne souffrant aucune attitude tiède ou philistine. »⁴

Gautier opère une sorte de transformation alchimique de la réalité à partir d'un croisement imprévu, d'un tissu de nuances et de formes ou d'une association harmonieuse des couleurs qui peuvent refléter les profondeurs de l'âme. Bien qu'il s'agisse du « prétexte d'une fiction symbolique où l'écrivain met en scène sa propre écriture »⁵, Gautier peint le paysage crépusculaire qui surgit de l'Alameda de Grenade dans des nuances dégradées et les reflets optiques transportent le lecteur dans un Orient imaginaire, à côté des visions duquel la fiction elle-même apparaît fade.

La Sierra-Nevada, dont la dentelure enveloppe la ville de ce côté, prend des nuances inimaginables. Tous les escarpements, toutes les cimes frappées par la lumière, deviennent rosés, mais d'un rose éblouissant, idéal, fabuleux, glacé d'argent, traversé d'iris et de reflets d'opale, qui ferait paraître boueuses les teintes les plus fraîches de la palette ; des tons de nacre

¹ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 237.

² *Ibid.*, p. 239.

³ *Ibidem.*

⁴ Alain Montandon, *Théophile Gautier entre enthousiasme et mélancolie*, Paris, Imago, 2012, p. 8.

⁵ Yves Vadé, *L'Enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1990, p. 310.

de perle, des transparences de rubis, des veines d'agate et d'aventurine à défier toute la joaillerie féerique des *Mille et Une Nuits*.¹

Le registre métaphorique est idéalisant, et ainsi sont introduits certains thèmes propres à l'esthétique romantique : la peinture comme idéal romantique de l'écrivain, la représentation comme transformation et non pas comme imitation. Les arts poétiques transforment le sens des mots en les combinant. La quête de la formule parfaite, qui permettrait de faire de l'or à partir des éléments de base, témoigne de l'obsession de l'Idéal qui hante Gautier. Le « débat de l'idéal et du réel »² cher aux Romantiques est ainsi réactivé, et c'est pourquoi Gautier puise son imaginaire dans le merveilleux oriental, qui est plus propice à la magie que l'occidental.

Les voyageurs romantiques étaient bien conscients que décrire, ce n'est ni énumérer, ni classer. Le génie est dans la transformation, qui creuse l'écart entre le signe et le référent. Raymonde Debray Genette l'a bien formulé en analysant le rôle de la description chez Flaubert : il s'agit avant tout de « paraphraser l'objet, [de] parler à côté de lui ».³ L'objet décrit se métamorphose en objet pittoresque, et s'il est dit que les ruisseaux qui traversent la promenade urbaine grenadine sont « d'une transparence cristalline »⁴, c'est avant tout pour transformer la nature par la vertu de l'énergie poétique. Si l'artiste est identifié au magicien depuis longtemps, il appartient « à l'époque romantique de renverser le sens de l'assimilation, et de penser l'artiste comme alchimiste. »⁵ Or, s'assimiler à l'alchimiste, c'est aspirer à écrire une grande œuvre, ce n'est pas écrire pour écrire, mais écrire pour créer. Cependant, toutes les « comparaisons [sont] trop opaques, trop épaisses, pour donner une idée de la pureté de cette eau qui était encore la veille étendue en nappes d'argent sur les épaules blanches de la Sierra-Nevada ».⁶ Gautier oscille ainsi entre la foi dans son propre pouvoir et le doute.

Toujours est-il que, médiateur culturel entre l'Occident et l'Orient, le voyageur se transforme en savant ésotérique, délivrant les savoirs grâce à cet échange. C'est dans le paysage presque surnaturel de Grenade que se cristallise la réflexion sur la relation entre la figure de l'écrivain contemplant celle de l'écrivain créateur. Comment faire de la langue populaire une expression mélodieuse et harmonieuse ? Quel est le remède au conflit entre l'introspection due au malaise social de l'écrivain et le désir de volupté et d'idéalisation du sujet traité ? C'est la perception de la lumière et de l'ambiance qui orientalise la ville. Il faut

¹ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 254.

² Pierre Bénichou, *L'École du désenchantement. Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, p. 540.

³ Raymonde Debray Genette, *Métamorphoses du récit. Autour de Flaubert*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1988, p. 239.

⁴ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 253.

⁵ Yves Vadé, *L'Enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, p. 215.

⁶ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 254.

dire que la peinture orientaliste est considérée à l'époque comme moderne. Il ne s'agit donc pas seulement de diviser le monde en deux, aussi de donner à la description une tonalité moins archaïque qu'éclatante. Les références picturales qui donnent du mouvement à la narration permettent à Gautier de dépasser la *romantisation* irvingienne.

Les balcons ornés de stores, de pots de fleurs et d'arbustes, les brindilles de vigne qui se hasardent d'une fenêtre à l'autre, les lauriers-roses qui lancent leurs bouquets étincelants par-dessus les murs des jardins, les jeux bizarres du soleil et de l'ombre qui rappellent les tableaux de Decamps représentant des villages turcs, les femmes assises sur le pas de la porte, les enfants à demi nus qui jouent et se culbutent, les ânes qui vont et viennent chargés de plumets et de houppes de laine, donnent à ces ruelles, presque toujours montantes et quelquefois coupées de quelques marches, une physionomie particulière qui n'est pas sans charme et dont l'imprévu compense, et au-delà, ce qui leur manque comme régularité.¹

Décrire la soirée grenadine sans orientaliser le paysage, ce serait transmettre une réalité morne et fade. Et l'écrivain choisit d'agencer une description composée de petites images pour garantir sa visibilité : en faisant vivre les mots par l'*enargeia*, il met l'objet devant les yeux du lecteur.

À Grenade, qui a été si justement peinte par Hugo (que Gautier cite), les maisons aux couleurs riches « sont peintes extérieurement de la façon la plus bizarre »² : Gautier veut changer la *richesse* des couleurs pittoresques de Hugo en *bizarrerie*, puisque le romantique moderne pousse plus loin la description des maisons grenadines. Ce qui fait sa Grenade bizarre, c'est qu'elle a l'air d'être décrite à partir d'une gravure, puisqu'elle a l'air à la fois réelle et déformée.

Même les références devenues presque classiques ont d'ailleurs besoin d'une médiation pour devenir familières. Gautier, qui a écrit des articles sur Decamps, a pour ville favorite Grenade – la Grenade, justement, de Marilhat et de Decamps. Dans le *Salon de 1839*, Gautier comparait Salvator Rosa à Decamps, « pour la fierté et la bizarrerie de l'arrangement ». Il préfère d'ailleurs son contemporain à l'artiste proto-romantique. Ses couleurs ont plus de force, il dore comme le soleil toute la nature, sans jamais opérer de sélection, il est donc maître de la couleur totale, cette lumière idéale vers laquelle avance Gautier. Decamps parvient ainsi à retenir l'attention du spectateur, et cet effet, Gautier admire qu'on parvienne à l'atteindre, même s'il est encore plus difficile à obtenir avec les moyens de la littérature : « il saura bien vous arrêter une heure entière, résultat que les compositions les plus compliquées et les plus littéraires obtiennent bien plus rarement. »³

¹ *Ibid.*, p. 249.

² *Ibid.*, p. 250.

³ Théophile Gautier, « Salon de 1839 – Peinture – (4^e article) », in *La Presse*, le 27 mars 1839, p. 3-4. – Ce n'est pas dans la rubrique du « feuilleton » qu'écrit Gautier mais dans celle des « variétés ».

Comment représenter la nature, comment la rendre visible, telle est la question que Gautier (comme d'autres) se pose. De quelles techniques scripturales use-t-il ? Comment manie-t-il l'*ekphrasis*, l'hypotypose, la critique d'art, la critique dramatique ?

Pour l'écrivain-critique, il est naturel de différencier la critique des tableaux de celle des textes littéraires, mais paradoxalement, cette *méthode* qui consiste à raconter à l'écrit ce qu'on ressent face à un tableau influe sur la manière de traiter l'espace réel.

Décrire le paysage, à partir d'un tableau et d'une esthétique, c'est dévoiler au lecteur ses goûts et en même temps lui transmettre un imaginaire à la fois pictural et géographique. Mais c'est aussi apprivoiser l'inconnu, en le décrivant par le biais du connu – car les peintres Orientalistes sont proches de l'auteur comme du lecteur, tandis que les objets de leurs tableaux comme des descriptions de l'écrivain sont étrangers au public. Salvator Rosa – peintre favori de nombreux écrivains romantiques (et d'Ann Radcliffe également) – est lui aussi une référence récurrente dans les descriptions du paysage andalou : « As the day dawned we entered the stern and savage defiles of the Despeñaperros, which equals the wild landscapes of Salvator Rosa. »¹ L'écriture épistolaire sur le vif de Washington Irving témoigne de la prégnance de certaines références picturales, et du fait que la vision référentielle du voyageur n'est jamais à l'abri d'une intrusion de la fiction ou de l'art. C'est même, plus profondément, le signe du pouvoir de l'imaginaire ambiant sur les perceptions individuelles : Salvator Rosa a été rendu célèbre par le romantisme, qui voit en lui une incarnation particulièrement intense de la figure souffrante. E.T.A. Hoffmann lui consacre même un de ses contes fantastiques² : il y relate les aventures baroques de cet artiste qui étudiait les personnes dans les foules, entrant dans l'intimité du peuple. Gautier l'admire car il puise ses sujets dans ses propres aventures, dans ses voyages, au cours desquels il tombe (ou voudrait tomber) sur des brigands. Salvator Rosa ne déplaît pas non plus à Andersen, qui, à la vue du chemin des Morts, déclare que le peintre prendrait volontiers ce décor comme « arrière-plan de l'une de ses scènes de bandits. » L'écrivain puise dans l'intertexte pictural pour faire sentir à son lecteur comment il a « les nerfs à fleur de peau »³ après que le soleil s'est couché sur une mer peinte.

¹ Washington Irving, Lettre adressée à Mademoiselle Antoinette Bolviller, envoyée de Grenade le 15 mars 1828, *The Life and Letters of Washington Irving*, vol. II, p. 233.

² Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann, « Salvator Rosa », in *Contes fantastiques*, Paris, Jean Grou-Radenez, 1977. Les textes sont illustrés par Gavarni, et la réédition reproduit intégralement le premier tirage paru en 1843.

³ Hans Christian Andersen, *En Espagne*, p. 1197 : « S'il avait vécu ici, Salvator Rosa aurait certainement pris le chemin des Morts comme arrière-plan de l'une de ses scènes de bandits. On avait les nerfs à fleur de peau, à se promener là après le coucher du soleil. »

Pour en revenir à Gautier, dans le *Voyage en Espagne* se reflètent donc sa pratique de l'écriture critique et sa manière de traiter les *Salons*. Toutefois, il y a un paradoxe dans l'esthétique de Gautier, à la fois romancier et critique, qui se tient sur les deux bords, de la production et de la réception, simultanément. Son discours viatique se construit d'ailleurs également sur l'expérience de la critique théâtrale. Et réciproquement, les écrits de Gautier sur l'art sont génériquement à mi-chemin entre l'histoire de l'art et le récit de voyage. Ses opinions restent relativement stables et ses goûts artistiques aussi. Le voyageur romantique, quand il vagabonde dans cette contrée où tout est difficile à décrire, a besoin de l'intertexte pictural pour soutenir ses descriptions. Alexandre Dumas, dont le goût pour l'Orient ne sera pas plus faible que celui de Gautier, décrit Jaën, et pour évoquer l'ambiance de la ville, il recourt lui aussi aux couleurs du peintre, à celles de Delacroix plus précisément. Son Orientalisme, qui combine l'africanisation avec l'humour, se joue en marge des arts. Les images de l'étranger que montre Dumas deviennent facilement lisibles et visibles et font penser à celles que Gautier avait rapportées de son voyage.

Une énorme montagne couleur d'ocre, fauve comme une peau de lion, pulvérulente de lumière, mordorée par le soleil, se dresse brusquement au milieu de la ville ; des tours massives et de longs zigzags de fortifications antiques zèbrent ses flancs décharnés de leurs lignes bizarres et pittoresques.¹

L'Orientalisme aime la répétition, il ne dit pas non au plagiat, mais où commence le stéréotype et où commence la copie ? Toutefois, quoiqu'il reprenne un certain nombre de stéréotypes, Dumas fait un pacte avec le lecteur : il donnera de grands volumes, mais il se refuse à décrire, car Gautier est insurpassable dans cet exercice. L'un comme l'autre en arrivent cependant à la même conclusion métonymique, ils confondent la ville avec la montagne. Quant au lecteur, il croit voir un tableau de Delacroix :

Jaën est une immense montagne, fauve comme la peau d'un lion. Le soleil en la dévorant lui a donné cette teinte bistrée, sur laquelle d'anciennes murailles mauresques détachent leurs capricieux zigzags. La ville africaine, bâtie sur la hauteur, est descendue peu à peu jusqu'à la plaine.²

La peinture est toute de tons archaïques et orientalistes, et on sent que Gautier et Dumas ont horreur l'un comme l'autre de l'uniformisation du paysage. D'ailleurs, de même que Dumas s'inspire souvent des descriptions de Gautier, parce que l'art descriptif n'est pas sa spécialité, ils jouent tous deux abondamment sur l'altérité de l'Andalousie et sa distance culturelle et géographique par rapport à la France. Pour Gautier, c'est une question vitale, la disparition des différences va de pair avec l'absence de source d'imagination.

¹ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 241.

² Alexandre Dumas, *Impressions de voyage : de Paris à Cadix*, vol. 1, p. 236.

C'est en Andalousie que le Romantique découvre les formules qui lui permettent de combiner l'œil du peintre avec la plume de l'écrivain. Sainte-Beuve écrit que Gautier « reçut [en Andalousie] le coup de soleil qui le bronza, et [qu'il] salua véritablement et d'un amoureux transport cette Espagne tirant sur l'Afrique, sa vague chimère jusque-là et son rêve. »¹ L'entrée en Andalousie telle que la décrit Gautier montre que la *fictionnalisation* d'un lieu s'effectue chez lui par sa *picturalisation* :

Tout cela était inondé d'un jour étincelant, splendide, comme devait être celui qui éclairait le paradis terrestre. La lumière ruisselait dans cet océan de montagnes comme de l'or et de l'argent liquides, jetant une écume phosphorescente de paillettes à chaque obstacle. C'était plus grand que les plus vastes perspectives de l'Anglais Martynn, et mille fois plus beau.²

Gautier est un maître de la couleur locale, mais il est aussi un maître de la couleur totale. Il pratique la peinture aussi bien que la critique d'art, de telle manière qu'une lumière toute picturale inonde son écriture. La picturalité s'introduit dans l'écriture par le biais du travail simultané des critiques littéraires, dramatiques, et des *Salons*. Ainsi, Gautier, comme avant lui Diderot, apprendra l'art de la description en analysant des tableaux. En plein débat romantique entre la représentation scénique de la totalité d'une part et d'autre part l'art de l'esquisse et des impressions spontanées et brèves, Gautier interroge pourtant l'écriture du récit de voyage dans son rapport avec le traitement pictural du paysage : du croquis ou du panorama, lequel est le plus évocateur ? De la sorte, au cœur du récit de voyage se pose la question de l'exhaustivité de l'écriture : l'écrivain-voyageur doit-il tout décrire ou quelques traits suffisent-ils ? Le voyage est donc un espace de fiction où se renégocie le paradoxe de l'époque. Le langage, qui est un « mouvement d'oscillation entre deux pôles jamais atteints », « celui d'une opacité infranchissable, et celui, symétrique, d'une transparence absolue »³, laisse à l'auteur le choix de partager son expérience de manière elliptique ou pléthorique.

La manière pléthorique de John Martin, le futur auteur du tableau *The Plains of Heaven*⁴, consiste à traiter des sujets mythiques et bibliques dans un clair-obscur exagéré, et en leur prêtant des dimensions démesurées. Comparer l'horizon andalou à ces tableaux où la

¹ Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, tome VI, Paris, Calmann-Lévy, 1883, p. 305.

² Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 238. Le débat entre la puissance de la peinture et l'énergie du *sketch* ressurgit dans un article concernant *The Tourist* de Roscoe illustré par Roberts. L'auteur suggère l'idée que le croquis, fragment rapide mais intuitivement vaste, serait rhétoriquement plus puissant que les immenses tableaux de Martin. (« Talk of your Martin and his vastness [...] I say he has never done anything that looks half so extensive », voir Morgan Rattler, « Spain Illustrated, by Lewis, Roberts, and Roscoe », in *Fraser's Magazine for Town and Country*, p. 179.) Je traduis : Parlez-moi de votre Martin et de ses vastes paysages [...] Je dis qu'il n'a jamais rien fait qui ait l'air à moitié aussi grand.

³ Philippe Sollers, *L'Écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1968, p. 18.

⁴ *The Plains of Heaven* ont été inspirées au peintre par le *Paradise lost* de John Milton, qui était abondamment réédité à l'époque romantique. Gustave Doré, qui voyage en Espagne, illustre également le *Milton's Paradise lost* en 1866. On retrouve, dans les ouvrages d'inspiration espagnole comme dans le *Paradis perdu*, les mêmes paysages apocalyptiques.

fantasmagorie naît de l'espace et où le lieu est à la fois présent et absent, c'est survaloriser la place de la fiction dans ce récit de voyage qui puise dans le merveilleux et le fantastique pour évoquer l'espace. L'espace des tableaux de Martin, du moins de ceux qui rentrent dans sa veine idyllique, est immense et clair, radieux et vierge de toute possible intrusion de l'homme sous sa forme terrestre. Le voyage en Andalousie est aussi un manifeste anti-industriel, et c'est pourquoi Gautier procède à une *dramatisation* de l'espace du voyage, fondée sur la confrontation entre le chaos humain et un espace qui se dilue dans une lumière divine qui émane à la fois du paysage andalou et du génie de l'écrivain. La picturalité visionnaire du poète et du voyageur transpose en mots écrits la pureté de la nature où s'évaporent les difficultés de la route. Il contemple des sortes de *tableaux vivants* et des panoramas qui donnent lieu « à la production d'*ekphraseis* ». ¹ Reste que chez Gautier, la référence picturale est un canon esthétique, il compare ce qu'il voit en Andalousie à ce qu'il a vu et décrit dans les *Salons*.

Mais sur les marges du continent, il détourne l'art à sa manière, puisque sa route « initiatique » devient très vite une des étapes ironiques du voyage romantique. Le *topos* idyllique forme l'arrière-plan d'une parodie de la mécanisation, spatiale et littéraire : Gautier s'inquiète en effet de l'industrialisation de la littérature, et de la détérioration poétique qui s'ensuit. Ainsi, dans les représentations de l'Andalousie proposées dans le *Voyage en Espagne*, on assiste à une sorte de *paradisation* de l'espace, qui est indissociable de sa *dramatisation* et de son *ironisation*, ces deux stratégies que l'écrivain développe pour résister à l'industrialisation et à l'universalisation.

Le paradis andalou est au monde moderne qui s'industrialise ce que l'art pictural est à la reproduction technique. L'antithèse entre l'esthétique, c'est-à-dire la peinture, ce grand art qui ne peut exister que par le génie de l'homme, et l'optique, cet art mécanique qui aboutit au kaléidoscope et au daguerréotype, se résout dans un art du fragment qui résume une expérience viatique à la fois lacunaire et spectaculaire. « Tout en regardant ce merveilleux tableau, qui variait et présentait de nouvelles magnificences à chaque tour de roue, nous vîmes poindre à l'horizon les toits aigus des pavillons symétriques de la Carolina » ² – écrit Gautier. L'auteur-narrateur rentre dans le tableau, il devient le héros de sa propre description, qu'il narrativise ainsi dans une sorte d'*ekphrasis errante*, ou d'« *ekphrasis* baladeuse ou excursionniste (véritable *excursio* littéraire), dispositif par lequel le personnage erre dans le

¹ Liliane Louvel, « Disputes intermédiaires : le cas de l'ekphrasis », in *Textimage, revue d'étude du dialogue texte-image* : « Nouvelles approches de l'ekphrasis », mai 2013, (p. 1-14), p. 10-11.

² Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 238.

tableau à la manière des *ekphraseis* de Diderot »¹, puisque son discours critique est fait de percées et de reculs, de même que sa vie d'écrivain est faite d'itinérances et de voyages. Malgré la modernisation viatique, Gautier reste persuadé que la vitesse des voyages ne nuira pas à la libération de son imagination, et en effet son récit de voyage ne se limite pas à des faits et à des mots-clefs, ces signes qui construisent le monde référentiel mais sont insuffisants pour le rendre mémorable – car il faut que le lecteur, après l'auteur, attache à son tour une certaine mémoire au lieu, qui deviendra ainsi identifiable et donc culturel.

Si le charme de l'Andalousie menace de s'évaporer avec son pittoresque exotique et oriental, le voyage imaginaire que l'écrivain fait avant le départ et la création d'un mirage que le voyageur essaye d'atteindre permet de le sauver malgré tout. En se déplaçant, le voyageur comprend qu'ontologiquement comme spatialement il retourne là d'où il est parti, que le mirage, qui est une image confuse et floue de l'ailleurs, est une hallucination propre aux voyageurs, qui finit par les renvoyer à leur propre patrie. Mais que faire quand deux patries échoient à un seul homme, et quand son existence créatrice n'est possible que dans un entre-deux ? Dans *Quand on voyage* (1865), Gautier parle de l'Espagne, ce pays qu'il a rêvé et imaginé avant de le voir, comme de sa patrie d'adoption. Le mirage de la terre d'adoption dessine un lieu où la « fantaisie se promène de préférence », et où on « bâtit des châteaux imaginaires » qu'on peuple « de figures à sa guise. » Même si Gautier voyage dans le déjà-vu, son imagination triomphe de la réalité, car « plusieurs voyages réels n'ont pas fait évanouir les mirages de [son] imagination ». ² Son existence viatique est une « pulsion spatiale »³, il court après un mirage et, en même temps, il part en quête des mots. Le lieu du voyage, cet espace liminal, est flou – il existe entre le mythe et le vide, entre l'hypertrophie du langage et l'indicible, entre la fiction et le réel.

1.2.4. Ascension du voyageur

L'ascension de Théophile Gautier sur le Mulhacén, dans les montagnes grenadines, est représentative de ses atermoiements, et prend plusieurs sens dans son esthétique : elle symbolise l'émergence du poète comme individu solitaire et souffrant dans la société moderne, elle est pour l'auteur l'occasion d'une interrogation sur sa propre posture romantique, et c'est aussi le moment paradoxal où le regard quitte le panorama pour écouter la voix des scrupules intérieurs. La réception reste au centre des questionnements de Gautier –

¹ Liliane Louvel, « Disputes intermédiales : le cas de l'*ekphrasis* », p. 11.

² Théophile Gautier, « El Ferro Carril », in *Quand on voyage*, Paris, Michel Lévy Frères, 1865, p. 245.

³ Bertrand Westphal, *Le Monde plausible. Espace, lieu, carte*, p. 111.

atteindre les sommets, c'est conquérir le public. En même temps, ce sont les impressions immédiates du voyage qui incitent Gautier à la création poétique : « J'étais monté plus haut » (du recueil *España*) est le sommet émotionnel du séjour en Andalousie. Si l'ascension est du domaine du sensible, et si elle nécessite du « sang-froid », son souvenir appartient au sommeil, comme s'il s'agissait « d'un rêve incohérent ». La montée romantique est brossée dans les couleurs de l'ironie, les digressions poétiques se greffent sur le trajet qui s'effectue par sauts entre les chemins irréguliers de l'ascension et les caprices de l'écriture.

Nous avons passé par des chemins où les chèvres auraient hésité à poser le pied, gravi des pentes tellement escarpées que les oreilles de nos chevaux nous touchaient le menton, à travers des rochers, des pierres qui s'écroulaient, le long de précipices effroyables, décrivant des zigzags, profitant du moindre accident de terrain, avançant peu, mais toujours, et montant par degrés vers le sommet, but de notre ambition, et que nous avons perdu de vue depuis que nous étions engagés dans la montagne, parce que chaque plateau dérobe aux yeux le plateau supérieur.¹

Le sommet de l'ambition descriptive du voyageur, c'est le panorama – c'est la vue immédiate, totale et détaillée du paysage à décrire. Mais, comme toute ascension, toute description est linéaire, de telle sorte que ce mouvement vers le sommet d'une vue englobante semble vain – et c'est pourquoi, dans *En lisant en écrivant*, Julien Gracq écrit que « toute description est *chemin* (qui peut ne mener nulle part) chemin qu'on descend, mais qu'on ne remonte jamais ». ² Mais Gautier ne se décourage pas pour autant : chaque fois que les chevaux s'arrêtent pour reprendre haleine, les voyageurs se retournent sur leurs « selles pour contempler l'immense panorama formé par la toile circulaire de l'horizon. Les crêtes surmontées se dessinaient comme dans une grande carte géographique. » ³ Si le mot panorama renvoie en général au vaste horizon considéré dans son ensemble, dans cet exemple il est aussi utilisé dans son sens moderne, « adopté dans le langage courant après le succès du spectacle. » ⁴ L'ascension permet malgré tout de contempler, sinon de décrire à proprement parler, la « toile circulaire de l'horizon ». Mais justement, l'horizon est une toile, de telle sorte que Gautier codifie l'horizon d'attente de son texte par le pittoresque, et c'est pourquoi la description nécessite le recours aux couleurs du peintre. Englobant et surplombant le paysage, l'auteur combine le textuel et le visuel. Sont alors en concurrence l'œil-monde et l'œil descriptif, pour reprendre les termes de Christine Buc-Glucksmann, qui parle d'un double voyage : l'un procède par « plan et espace cartographié, à la recherche d'un inconnu maîtrisable », et l'autre, nomade, « brûle les étapes, refuse les limites humaines et

¹ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 290-291.

² Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980, p. 14.

³ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 291.

⁴ Donata Pesenti Campagnoni, « Les Machines d'optique comme métaphores de l'esprit », p. 115.

cosmogoniques » pour errer à « vol d'oiseau » vers l'espace où brûlent « Les ailes du désir. »¹ Gautier se comporte à la fois en descripteur, en dessinateur et en géographe. Il fait semblant de maîtriser l'espace, et montre en même temps que l'espace ne peut être représenté scientifiquement. Si le « texte littéraire est un agencement » et qu'il est dépourvu de centre, le récit de voyage reste tout de même semblable à une carte, dont le caractère ouvert et à multiples entrées, modifiable et renversable, est, pour reprendre un terme cher à Deleuze et à Guattari, rhizomatique.²

Et c'est pour cela aussi que l'influence des voyages en zigzags de Laurence Sterne et des ondulations de son irrégulier *Tristram Shandy*, dont les trajets ont marqué l'esthétique du romantisme français, se fait sentir chez Gautier.³ Les lacets descriptifs s'enchaînent comme des perles se fixant sur le fil du récit. Le narrateur imagine la montagne comme un montage de scènes de théâtre placées sur une tour de Babel autoréflexive, dont chaque étage symbolise une des étapes de la construction de la carrière de l'écrivain. C'est là que le regard du critique littéraire et théâtral se glisse avec ironie dans le mythe, et l'auteur, qui ne peut pas se cacher derrière les descriptions scéniques de l'horizon (ayant déjà exploité ce « filon » rhétorique dans ses articles passés), démythifie ainsi sa propre écriture. Car il est aussi un journaliste prisonnier d'un cercle de l'édition qui freine son ascension (poétique).

La carte géographique, qui est comme transposée sur la feuille de l'écrivain, devient ainsi le territoire de son écriture, où se déroule son *imago mundi* propre, ce qui la mythologie romantique du lieu d'origine réinventé qui surcharge les pages qui suivent. Comme le notera bien plus tard Deleuze, « penser c'est voyager », de telle sorte que la « carte exprime l'identité du parcours et du parcouru. Elle se confond avec son objet, quand l'objet lui-même est en mouvement ».⁴

Le paradoxe de cette ascension est qu'elle est aussi prétexte à une descente dans les abîmes du passé et de l'histoire, puisque chaque irrégularité ou cavité éveille les morts. Si l'architecture est liée à une idée de construction, la nature, au contraire, semble *défaire*. Ce n'est que parce qu'elle est à demi détruite que l'architecture se rapproche de la nature, et qu'elle devient digne d'être la trace d'un monde disparu. La ruine montre l'envers de la réalité et l'image de la destruction de l'œuvre des Titans met l'accent sur l'idée selon laquelle le monde et la vie sont au centre d'un jeu qui oppose ordre et chaos.

¹ Christine Buc-Glucksmann, *L'Œil cartographique de l'art*, Paris, Galilée, coll. « Débats », p. 14-15.

² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, p. 20 : « La carte comme le rhizome a des entrées multiples. »

³ Voir notamment Francis Brown Barton, « Laurence Sterne and Théophile Gautier », in *Modern Philology*, août 1918, vol. 16, n° 4, p. 205-212.

⁴ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minituit, 1993, p. 81.

Rien ne donne l'idée d'un chaos, d'un univers encore aux mains du Créateur, comme une chaîne de montagnes vue de haut. On dirait qu'un peuple de Titans a essayé de bâtir là une de ces tours d'énormités, une de ces prodigieuses Lylacqs qui alarment Dieu ; qu'ils en ont entassé les matériaux, commencé les terrasses gigantesques, et qu'un souffle inconnu a renversé et agité comme une tempête leurs ébauches de temples et de palais. On se croirait au milieu des décombres d'une Babylone antédiluvienne, dans les ruines d'une ville préadamite. Ces blocs énormes, ces entassements pharaoniens réveillent l'idée d'une race de géants disparus, tant la vieillesse du monde est lisiblement écrite en rides profondes sur le front chenu et la face rechignée de ces montagnes millénaires.¹

Vue du sommet, la ville semble perdue dans un gouffre, égarée dans un vide immense – elle est ainsi semblable au voyageur solitaire qui erre dans un pays lointain. Le narrateur se tient au sommet de la scène, à une haute attitude qui est aussi le miroir de la profondeur erratique de sa personnalité. L'ascension et l'aspect chaotique, au sens étiologique du terme, du paysage obligent Gautier à recourir abondamment aux couleurs. En effet, la couleur « est un élément au service de la fiction, elle est un facteur extrinsèque à la qualité de la représentation qui est davantage tendue vers une maîtrise formelle. »² L'écrivain-coloriste nous montre « une mer azurée » avant d'évoquer le « bleu d'Égypte », et les tonalités dégradées et nuancées par la métonymie géographique ou spatiale sont légion. Son tableau de la vue à vol d'oiseau est fait tout entier de « teintes de cendre verte », de métonymies naturelles telles que « de lilas et de gris de perle » ; il associe aussi parfois à une couleur un élément de la nature transformé par l'homme ou un métal transformé par la nature. Il évoque ainsi « la lumière des tons d'écorce d'orange » ou l'alchimie « d'or bruni ».³

Qu'il s'agisse de la terre ou de la mer, c'est là une esthétique propre à Gautier, qui pigmente son écriture par le biais de la poésie de la lumière. La couleur est en effet doublement réfléchie, dans la mesure où c'est les limites de la représentation que l'écrivain questionne. La mer et le ciel, c'est l'inaccessible Idéal romantique, et si Gautier écrit que les reflets naturels feraient « paraître boueuses les teintes les plus fraîches de la palette »⁴, c'est que le romantisme aime l'idylle et la nature même – ce qui ne l'empêche pas d'aimer le macabre, de telle sorte que les couleurs splendides se laissent envahir par les teintes obscures.

¹ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 290-291.

² Frédérique Toudoire-Surlapierre, *Colorado*, Paris, Minituit, coll. « Paradoxe », 2015, p. 33.

³ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 291.

⁴ *Ibid.*, p. 254.

1.3. Le spectacle dans le voyage

Mais le voyageur ne saurait se contenter de la picturalisation du récit. Le voyage, qui permet de prendre une certaine distance symbolique par rapport au monde, est presque une sorte de jeu, dans la mesure où, pour reprendre les mots de Bakhtine, il « se situe aux frontières de l'art et de la vie ».¹ La vie elle-même est représentée sous les traits particuliers du jeu. Si certaines personnes croisées dans les rues apparaissent comme des personnages théâtraux, c'est que la littérature a déjà mythifié l'Espagne : De Amicis rencontre « les trois fameux, vêtus du costume de Figaro dans le *Barbier de Séville* », et à cette image il associe des couleurs et des matières qui participent à la formation du cliché, ou qui du moins le rendent reconnaissable : les costumes sont « de satin, de soie, de velours orange, incarnat, bleu, couverts de broderies, de franges, de galons, de filigranes, de rubans, de pendeloques d'or et d'argent qui cachent presque tout le vêtement » – on ne sait plus si ce sont les bijoux qui décorent le tissu ou les qualificatifs qui ornent le texte, mais l'ornement prend le pas sur la matière, et le voyage se spectacularise ainsi.²

1.3.1. Acteurs et spectateurs

Ce qui est problématique, c'est la représentation de la vie de l'autre, l'auteur est forcé d'introduire l'étranger dans le familier et inversement – selon les règles du jeu propres au genre viatique. Le récit de voyage offre aux lecteurs une forme nouvelle de « spectacle » : l'Andalousie est une réalisation illusoire. Dans le même temps, les genres narratifs s'imprègnent des éléments et des dispositifs de l'illusion dramatique, et le récit dévoile ainsi la distance qui sépare la réalité des coulisses de celle de la scène exposée au regard du spectateur. Ce que représente l'auteur est directement projeté devant les yeux du spectateur, voire même du simple lecteur. Roland Barthes écrit que « la scène est bien cette ligne qui vient barrer le faisceau optique ».³ La scène du théâtre est comme la surface de la mer qui, « à la fois transparente et réfléchissante », est une frontière entre deux réalités. En effet, c'est parce que le « monde est un théâtre »⁴ que la réversibilité entre référence et représentation se réfléchit dans la littérature. Le narrateur met en scène le récit de son voyage, jouant la

¹ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970, p. 15.

² Edmondo De Amicis, *L'Espagne*, p. 147.

³ Roland Barthes, « Diderot, Brecht, Eisenstein », in *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 86.

⁴ Gérard Genette, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 18.

comédie sur le théâtre de sa vie, et le lecteur est pris à témoin. Le voyage, composé, dans l'ordre chronologique, des lectures préliminaires d'abord, des aventures personnelles de l'auteur ensuite, puis enfin de l'écriture en plusieurs temps du récit, qui se veut le miroir de ces trois phases (d'où sa dimension autoréflexive), s'adresse au public, dont on entrevoit donc les reflets, qui peuvent être brisés, voire grotesques, dans le texte.

La métaphore théâtrale revient souvent pour introduire le lecteur dans un monde imaginaire et spectaculaire. Dans *La Querelle du rideau*, Roland Barthes écrit qu'il « a fallu attendre le début du XIXe siècle et l'avènement du romantisme pour que le rideau soit baissé entre chaque acte et serve à masquer les changements de décors. »¹ Mais dans le voyage romantique, le rideau métatextuel indique le caractère artificiel de la mise en scène. « Le rideau dramatise les conditions de visibilité », souligne Liliane Louvel, il joue « le rôle d'entre-deux, sature et fêlure à la fois. »² Le romantisme a rendu à la fois plus souvent visible et moins pesant le rideau pourpre de la scène de théâtre, et il a de la sorte rendue poreuse la frontière entre l'acteur et le spectateur, entre l'écrivain et le lecteur.

L'écriture romantique puise dans la scène le sens de la mesure dramatique, mais aussi celui de la description du fragment et du détail. Andersen peint la vallée grenadine somptueuse et chargée de traces du passé, elle baigne dans « une lueur de rouge violet » – ce qui rappelle l'importance de la couleur locale, historique et totale, qui fait du voyage « un spectacle incomparable, [...] une ouverture en couleurs pour le drame espagnol. »³ Si Grenade s'ouvre devant ses yeux comme une scène de théâtre, c'est, de manière paradoxale, aussi parce que le récit de voyage est la reconstruction d'une expérience réellement vécue. Les métaphores théâtrales, à commencer par celle du rideau, servent ainsi de cadre descriptif, tout en permettant un transfert vers une réalité merveilleuse. La description est inaugurée par l'ouverture devant le spectateur, dont le regard est guidé vers « les environs [de Grenade] que l'on pourrait peindre comme décors de théâtre pour un drame médiéval »⁴, des coulisses, qui sont comme une scène annexe.

Le registre théâtral devient un dispositif d'écriture, mais il est aussi un moyen pour l'écrivain de projeter son *je* sur la surface spatiale. Le rideau, comme les cadres scéniques, a la fonction proprement picturale de créer l'illusion de la réalité, et réciproquement la réalité de

¹ Roland Barthes, « La Querelle du rideau », (paru dans *France-Observateur*, le 3 novembre 1955), in *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par J.-L. Rivière, Paris, Seuil, 2002, p. 180.

² Liliane Louvel, *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*, p. 140-141.

³ Hans Christian Andersen, *En Espagne*, p. 1092.

⁴ *Ibid.*, p. 1091.

l'illusion. Délimiter une vue, la poétiser par le biais de l'hypotypose, c'est sélectionner un fragment, ce qui rapproche le voyage du théâtre, et ce qui en dit long sur celui qui regarde.

Plus peut-être que Gautier et Irving, Andersen travaille l'écriture du voyage comme une construction scénique, il gomme certaines de ses impressions et efface certaines phrases de ses premières notes, comme s'il s'agissait pour lui de déconstruire son propre *Je*. L'espace dramatisé devient une *scène du moi*, et d'abord du *moi d'auteur*. Pourtant, Andersen critique le faux-semblant, la transformation saugrenue qu'il fait subir à Grenade n'est qu'une spéculation qui universalise l'ancienne ville. Il est également critique à l'égard de certaines dramatisations politiques, et notamment à l'égard des préparatifs pour l'arrivée de la reine.

Vers l'Alameda, devant la rue principale, était érigé, en bois et en papier, un arc de triomphe peint en imitation marbre avec statues de plâtre et de toile. Une fois illuminé dans le calme du soir et de la nuit, le tout devait être d'un grand effet. Maintenant, sous l'éclat du soleil, cela avait l'air de décors de théâtre. En tous les endroits des rues où de vieux bâtiments étaient en cours de démolition, cette perturbation était cachée par de grands praticables de papier et de toile, peints en imitation pierre de taille. Sur les places où il y avait des fondations mais pas le monument même, ce dernier était, sous forme d'obélisque, charpenté à partir de lattes et de toile. Cela faisait penser au voyage en Russie de l'impératrice Catherine où l'on avait disposé à distance des villes entières de décors de théâtre et de paravents pour que Sa Majesté Impériale pût se réjouir de voir à quel point était peuplé ce vaste paysage.¹

Il ne faut pas oublier qu'Andersen a été élève au théâtre danois. Cet aspect de sa biographie est souvent négligé par les critiques. Certes, les éléments particuliers des lieux qui le frappent sont sauvegardés par sa mémoire. Mais les démolitions ne seront compensées que par cet agencement momentané et illusoire qui ressemble à un décor de théâtre. Reconstituée à partir de morceaux de papiers, de bois et de plâtre, Grenade devient avec l'industrialisation fausse comme toute autre ville touristique bâtie sur un plan gouvernemental, ce qui fait d'elle un trompe-l'œil.

Puisant dans le spectaculaire, le voyageur-écrivain danois appelle par ailleurs à repenser l'effet que produit et la place qu'occupe l'acteur dans la réception du genre viatique, puisque l'acteur, d'après un stéréotype qui poursuit Andersen, doit être beau et sympathique. La foule des gens dans la rue, que le romancier observe et décrit depuis sa chambre, espace propice à l'introspection, n'est pas forcément spectatrice d'ailleurs : au contraire, l'écrivain peut se faire spectateur, et depuis cet angle de vue, les rôles s'inversent. L'artiste en voyage

¹ *Ibid.*, p. 1167-1168. Sa correspondance (voir une lettre adressée à Bernhard Severin Ingemann, *The Story of my Life*, p. 480) nous indique qu'il trouve les décorations modernes de mauvais goût : « The Alhambra received our first attention ; but we came at an unfortunate time, for the velvet trappings and tasteless decoration hung there, on the occasion of the Queen's near visit, made it lose its peculiar beauty. » Je traduis : Nos premiers regards furent pour l'Alhambra. Mais nous arrivâmes au mauvais moment, car des parures de velours et des décorations de mauvais goût accrochées là en prévision de la visite prochaine de la Reine lui avaient fait perdre sa beauté particulière.

est alternativement dans deux postures opposées : *contemplant la foule* ou *contemplé dans la foule*.

Le flâneur Andersen est souvent en butte aux moqueries dans la rue, on ne peut certifier si tout ce qu'il rapporte est vrai ou faux, mais sa souffrance d'être physiquement peu séduisant est évidente. Il renverse toutefois la situation et cherche des types à peindre et à animer dans le décor andalou. La dynamique dramatique est d'abord immobile et les acteurs eux-mêmes semblent peints. Andersen trouve à Grenade des types et des lieux dignes d'alimenter son pittoresque verbal : « chaque patio, si petit soit-il, propose un tableau de genre ».¹ Il cherche ce qui est « à dessiner »², découvrant la couleur locale dans les rues où les autochtones sont placés au centre de l'espace : « Il y avait des groupes, il y avait des motifs à dessiner. »³ Ce sont de « belles figures » ou « des figures pour un peintre ayant de l'humour »⁴, mais aussi des « groupes pittoresques. »⁵ Pourtant, l'auteur valorise certains passants, qu'il trouve curieux par leurs vêtements qui attirent l'œil et qui produisent sur lui l'effet que produirait un « spectacle ». Mais le spectacle redevient immobile comme s'il s'agissait d'un théâtre de marionnettes : le voyageur fait ainsi le « portrait-tableau »⁶ de deux « soldats en bois », qui doivent rester sur place sans bouger. Le peintre est l'incarnation de l'idéal romantique du génie et l'écrivain-voyageur mêle la peinture à l'écriture lors du voyage. Il trace un portrait de mariée composé de clichés orientalistes : elle porte « un gilet de brocart » et « un voile d'or », et elle a un « turban autour de sa tête ». Ces détails suffisent à composer le tableau d'un événement propre aux mœurs du pays, même si Andersen force les contrastes pour créer un effet de couleur locale orientale – la mariée a « les yeux d'un noir de charbon et les dents d'un blanc brillant. »⁷ Le pittoresque se transforme pour Andersen en un programme esthétique, il devient selon Johan De Mylius, « la *méthode* même de la description et de l'exploration du monde environnant », qui ne sert pas seulement « à esthétiser la réalité, à la considérer d'un point de vue artistique », mais aussi « à la tenir à distance. »⁸ Nous proposons à notre tour cette idée que chez Andersen, la vocation presque obsessionnelle de comparer le réel (que souvent il ne voit pas) avec un artifice est une voie de secours qui lui permet d'échapper à ses dédoublements psychiques et à ses altérations morales.

¹ Hans Christian Andersen, *En Espagne*, p. 1247.

² *Ibid.*, p. 1154.

³ *Ibid.*, p. 1176.

⁴ *Ibid.*, p. 1253.

⁵ *Ibid.*, p. 1183.

⁶ *Ibid.*, p. 1250.

⁷ *Ibid.*, p. 1225-1226.

⁸ Johan De Mylius, « "L'écrivain ne cède pas la place au peintre". La première esthétique de H.C. Andersen », in *Études Germaniques*, n° 4, octobre-décembre 2003, (p. 533-554), p. 539 et p. 536.

1.3.2. L'art pour l'habit

Se projeter sur l'espace, devenir l'espace ou se représenter dans l'espace sont pour le voyageur des manières de se façonner lui-même. Si le voyageur s'oblige à cartographier la ville, à en dessiner la topographie, c'est certes que cela fait partie de l'économie du genre, et que le lecteur le demande. Pourtant, la manière de topographier la ville distingue les auteurs entre eux, et elle est révélatrice de leurs vocations esthétiques respectives. Contrairement à Andersen, qui utilise d'emblée des métaphores optiques et scéniques, Gautier divise Grenade en quatre quartiers en se contentant de les nommer. Il les représente comme des objets en miniature, et décrète que leur « aspect topographique » n'est digne que de l'« à peu près ». Quant à l'« aspect général » de la ville, il n'est pas conforme à ce à quoi le voyageur avait été préparé. Il est difficile de se rendre compte de la richesse romanesque de l'histoire de la ville, et ce qu'on s'attend à voir prend le dessus sur ce qu'on voit vraiment, car le lecteur (et tout voyageur est aussi un lecteur) veut croire à la « réalité d'une décoration d'opéra, représentant quelque merveilleuse perspective du Moyen Âge. »¹ L'indistinction volontaire entre le monde réel et l'espace scénique supprime par moments la nécessité pour le lecteur de savoir ce qui est vraiment devant les yeux de l'auteur. Cette confusion entre le réel et la fiction sert également à préparer la scène et le décor pour l'entrée des comédiens locaux. Les vêtements traditionnels andalous, même s'ils sont portés plus rarement dans les villes que dans les villages, sont des objets du pittoresque européen, et ils sont intéressants pour le voyageur par leur théâtralité. La couleur locale, qui rappelle les personnages d'une autre époque, rend, d'après l'opinion répandue chez les écrivains-artistes, la région archaïque. Une réaction se fait ainsi jour chez les Grenadins, qui suivent la mode française (le voyageur remarque qu'ils portent volontiers « le costume moderne » et qu'ils ressemblent à « des bourgeois costumés à la française ») et ne veulent pas qu'on se serve d'eux comme d'*acteurs*. Paradoxalement, ils défendent leur honneur en montrant qu'ils sont aussi bourgeois que les bourgeois parisiens, et en faisant tout pour prouver « qu'ils ne sont pas pittoresques le moins du monde », de telle sorte qu'ils font « preuve de civilisation au moyen de pantalons à sous-pieds. »² Gautier exprime là son dégoût pour la civilisation, qui est pour lui synonyme de bourgeoisie. L'attitude des Grenadins est donc pour lui une véritable trahison esthétique.

En Andalousie, le fait de se déguiser en *majo* sert peut-être aussi à tourner en dérision le destin de l'écrivain qui est un personnage et un acteur dans le jeu de l'édition et de la

¹ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 248.

² *Ibidem*.

presse. Mais sans aller très loin dans le monde psychologiquement confus de ses désirs et de ses obligations, on peut noter que c'est surtout le fait que l'habit soit populaire qu'il plaît au voyageur. Le fait qu'il soit l'œuvre du costumier Juan Zapata, qui est installé au coin d'une rue de la ville, le rend précieux. Le voyageur préfère qu'il ne soit pas fabriqué dans une usine dont le propriétaire s'enrichirait. Pourtant, ce n'est pas tant l'ordre économique et commercial que déplore le voyageur, qui préfère les costumes nationaux aux « habits noirs », que la décadence de l'art, puisque l'habit est un art aussi. Et si l'habit devient monotone sa description n'est plus utile à l'art d'écrire.

Quand il vint m'essayer mon costume, il fut tellement ébloui par l'éclat du pot à fleurs qu'il avait brodé au milieu du dos sur le fond brun du drap, qu'il entra dans une joie folle et se mit à faire toutes sortes d'extravagances.¹

Les pratiques du costumier sont aussi secrètes que celles d'un artiste, le vrai génie fait tout pour garder ses secrets pour lui. Le fait même de vendre un objet d'art est contraire à l'essence de l'artiste. Ce sont là les prémices de l'idée de « l'art pour l'art », « cher à Théophile Gautier qui fait de la création la seule richesse », même si « la pose se lit dans cette césure ouvertement fanfaronne, dans cette posture de penseur dédaigneux des nécessités financières ».² Même si le costumier fait son travail dans la plus grande joie, le fait de « laisser ce chef-d'œuvre entre [les] mains [de Gautier] vint traverser son hilarité et l'assombrit soudainement. »³ L'art pour l'art a donc une utilité, moins matérielle que spirituelle. L'esprit triomphe des finances, et le costumier va trouver le voyageur pour lui rendre ses *duros* et reprendre la veste, avant que la vanité de l'artiste ne prenne finalement le dessus quand lui vient l'espoir d'être renommé à Paris. Mais Gautier ne développe pas plus ses idées, puisque l'humour ou plutôt la saillie font irruption dans le texte et le forcent à changer de sujet.

Le geste de déguisement est parfois autoréflexif : Gautier veut ainsi faire partie de la culture du peuple, il veut que le public aime son œuvre. Tout en restant lui-même, il rejoint la foule autochtone, car son ennemi est le bourgeois. Il sera d'ailleurs qualifié par ses contemporains, et en particulier par les Goncourt et par Baudelaire, d' « *asiatique ou oriental* » et, même à Paris, il se montrera « à l'aise et gracieux dans des vêtements

¹ *Ibid.*, p. 251.

² Florence Fix et Marie-Ange Fougère (dirs.), « Introduction », *L'Argent et le Rire de Balzac à Mirbeau*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2012, p. 10.

³ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 251.

flottants ». ¹ Avant son séjour en Andalousie déjà, il se promène en costume égyptien, faisant ainsi preuve d'un « orientalisme que beaucoup trouvent immodéré ». ² L'excès de responsabilités nécessite des vacances dans une ambiance cordiale et Gautier est fier d'être baptisé Andalou. Il n'est pas seulement transformé, mais aussi *traduit* : « j'étais à Grenade don Teofilo, mon camarade s'intitulait don Eugenio [...]. Cette familiarité s'accorde très bien avec les manières les plus polies et les attentions les plus respectueuses. » ³

Mais la traduction n'est rien à côté de la métamorphose : « les Espagnols n'appellent Desbarolles que Gastibelza », note Dumas. ⁴ Ce dernier commande un costume chez un expatrié français, tandis que Giraud et Desbarolles portent des habits de José de Bataro, « le tailleur fashionable de Séville. » ⁵ Dumas lui aussi s'est déguisé deux fois en Andalousie, en chasseur et en *majo* (« Deux soirées bien différentes laissèrent un souvenir ineffaçable dans ma vie. La soirée de la chasse dans la sierra. La soirée du bal de Séville » ⁶), et il en profite pour intercaler des fragments à la fois intertextuels et auto-parodiques dans son récit. Ces deux déguisements sont contradictoires, mais résument la personnalité du romancier. Alors que Gautier fait des allusions implicites à « l'art pour l'art », Dumas ne cesse de penser à son théâtre qui, inachevé, est comme en train de se former dans sa conscience.

Notons aussi que l'humour de Dumas, qui aime à faire allusion au caporal Trim, consiste à se tourner lui-même en dérision – et donc à rudoyer également quelque peu l'amour-propre de ses lecteurs.

Il est résulté de ce récit et de l'intérêt qui en a été la suite, que je lui ai commandé un costume complet de chasseur de Cordoue. J'ai aussi quelque chose qui ressemble à une idée. Vous savez, si vous avez lu *Tristram Shandy*, que chaque homme a son dada ; mon dada à moi, du moins Alexandre le prétend, c'est de faire arranger des appartements. ⁷

Tout ce verbiage sert à passer au fragment suivant, celui qui raconte le bal auquel sont invités Dumas et compagnie. Il semble que sans tomber dans la théâtralité (qui est pourtant centrale dans son esthétique), Dumas veuille avant tout se distinguer par le costume, qui est le pittoresque même. Mais ce pittoresque devient ridicule lorsque sont mélangées les modes et les traditions andalouse et française.

¹ Charles Baudelaire, « Théophile Gautier [II] », *Théophile Gautier. Deux études*, édition de Philippe Terrier, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, coll. « Langages. Études baudelairiennes XI », Nouvelle Série – III, 1985, p. 169.

² « Théophile Gautier », in *Galerie de la presse, de la littérature et des beaux-arts*, 1^{ère} série, 42^{ème} livraison, 1838, non paginé.

³ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 255.

⁴ Alexandre Dumas, *Impressions de voyage : de Paris à Cadix*, vol. 2, p. 220.

⁵ *Ibid.*, p. 233.

⁶ *Ibid.*, p. 245.

⁷ *Ibid.*, p. 233.

Paradoxalement, donc, c'est à l'étranger qu'on devient authentiquement soi-même : l'esthétique du masque entre dans le voyage et l'écrivain se métamorphose. La seconde fonction de cette métamorphose de l'auteur en personnage « pittoresque » est de fictionnaliser le discours, c'est un rappel générique. Le déguisement du voyageur en local lui permet de « se transformer en objet descriptible – et non en sujet introspectible »¹ écrit Roland Barthes. C'est en s'extériorisant que l'écrivain se dissout lui-même et que le sujet se mêle à l'objet. Il y a dans l'écriture de Dumas (mais moins que chez Gautier) un sentiment de double identité, de double nationalité, qui actualise un problème moderne, même si les propos du premier sont relatifs à la question coloniale, alors que ceux du second se veulent sans rapport avec la politique. Parler de son vêtement pittoresque c'est faire de soi-même un élément de la couleur locale et un objet exotique, et c'est donc devenir le centre de la narration. Si pour acheter le costume il faut entrer dans la vraie vie pleine d'histoires, c'est pourtant un Français *costumé* qui le portera. Et le voyageur se place derrière la vitrine comme pour vendre son propre produit – frappant et émouvant parce qu'il est exotique et local.

1.3.3. Du théâtre au cirque

Les figures grotesques et fantastiques poétisent l'Andalousie en la proposant comme modèle d'un monde anti-réel. La représentation sert ici d'appui « pour exprimer quelques idées philosophiques ou morales ». L'écrivain pratiquerait donc une sorte de « fantastique en trompe-l'œil », qui selon Sartre ne serait rien d'autre qu' « une manière entre cent de se renvoyer sa propre image ».² Brigands, contrebandiers ou gitans, ces personnages romantiques vivent dans l'exil, hors de la société, et figurent le poète maudit, qui est banni de la culture. Andersen, par exemple, voit dans les gitans son reflet : ils sont comme lui expatriés et non reconnus. Mais le discours dépasse l'auto-questionnement, car il est aussi polémique et traite du bannissement des hommes de lettres hors d'une culture. Andersen rappelle également qu'en Andalousie le gitan est admiré, et que si toute l'Europe considère les gitans comme le « peuple du diable », cette terre de chasteté « semble être une patrie pour eux. »³ Humaniste et cosmopolite, il est attiré par cette culture errante, qui vit librement, et peut vagabonder hors de toute frontière. Pourtant, il est contre le métissage : le pittoresque et la couleur locale

¹ Roland Barthes, « Pierre Loti : “Aziyadé” », in *Œuvres. Tome IV. Nouveaux Essais Critiques*, Paris, Seuil, 2002, p. 115.

² Jean-Paul Sartre, « Aminadab ou du fantastique considéré comme langage », in *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, p. 125 et p. 127.

³ Hans Christian Andersen, *En Espagne*, p. 1137.

disparaissent avec l'industrialisation des villes, et le mariage des gitans avec les espagnols lui semble une « évolution [qui] progresse aux dépens du romantisme. »¹

Certains résistent cependant. Chez Doré, l'illustration est narrative, les figures de danseurs nomades et de musiciens mendiants racontent des histoires plus vastes que les images, qui dénoncent l'injustice d'un monde régi par l'argent, où le talent est ignoré. C'est son séjour en Andalousie qui conduit Doré à s'intéresser particulièrement au personnage du saltimbanque, mais il exploite cette figure sans tomber dans l'excès. Il se montre au contraire modéré, conformément à l'*ethos* de l'Andalousie, où l'hybridation semble garantir une sorte d'équilibre aussi bien esthétique que culturel.

À Cadix ou à Séville, les fêtes et les carnivals déploient un univers hybridé, porteur d'une mémoire à la fois médiévale et mauresque. Comment le peuple se divertit-il ? Pour Gautier, il y a deux publics, l'un qui aime le divertissement bourgeois et civilisé, et l'autre qui aime le « *barbare divertissement* »², qui relève d'un art non cultivé, c'est-à-dire non bourgeois. La corrida, mais aussi le cirque, le mime et la danse, sont des spectacles oculaires importés d'Espagne par et pour la presse et le vaudeville, mais qu'il lui fallait voir de ses propres yeux.

Pour en revenir aux illustrations qui côtoient le récit de voyage de Davillier, elles témoignent des questions du siècle – et en particulier de l'impossible coexistence du chrétien et du païen, de l'Idéal et du Réel, qui mène à la mort. La condition de l'artiste est également méta-iconique car l'image, quand elle montre le vol et la chute du musicien ou de la danseuse, dans des décors où alternent les sommets et les abîmes, fait écho à la déchéance et à l'impuissance de l'être humain incompris et jugé par la foule. Dans ces images, la mort et la vie ne sont ni contradictoires, ni opposées, mais juxtaposées et le grotesque permet de représenter le fait que l'artiste vit dans la peur de la vie, et non pas de la mort. Doré fait du personnage féminin un objet de regret et de rêve, et donc le lieu corporel d'une métamorphose immobilisée, puisque se juxtaposent jeunesse et vieillesse.

L'esthétique romantique a également mis en valeur la figure de l'actrice-danseuse, car on peut y voir une manifestation du génie populaire. Éloge ambulant du maquillage et du (de la) mascara(de), elle ne montre sa valeur que dans le jeu, mais l'inertie envahit son corps et son génie, la fatalité ne l'épargne pas, et la belle femme à la fois déguisée et naturelle (car *par nature* elle est masquée) se transforme en une abominable sorcière. La danseuse (et cela vaut aussi pour l'actrice) est placée entre deux réalités et deux mondes : celui du jeu et celui du

¹ *Ibidem.*

² Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 308.

spectateur qui, essentiellement masculin, voit en elle un objet de désir. Toujours pareille mais toujours différente, elle se transforme, se métamorphose, elle est l'objet d'une transfiguration esthétique perpétuelle, et c'est de cette agilité, de ce pouvoir protéen que découle « son aptitude à revêtir, pour le spectateur, un rôle sexuel changeant. Elle se prête au caprice imaginaire de l'auteur. »¹ L'artiste ne souligne pas la différence entre la danse qu'on pratique dans les cafés chantants et celle des théâtres, puisqu'il dénonce sans nuances le comportement de l'observateur-dévorateur de l'époque. Le flamenco, la malagueña rentrent avec le romantisme dans le système des clichés locaux de l'Andalousie – de l'éros comme expression de l'ardeur intérieure de l'artiste.

Le spectacle, dès lors, s'intériorise, et le poème se parachève dans l'épiphanie d'une signification qui, en approfondissant le monde extérieur, annule l'extériorité de l'événement représenté. La conscience de la mort et de l'impuissance de l'art donne ainsi naissance à un nouvel art, à un art foncièrement moderne.²

Mais il arrive aussi à l'artiste-voyageur de se projeter dans les figures pour finalement reconnaître qu'il se sent épanoui dans un jeu libre, gratuit et populaire, plutôt que face aux bourgeois « assis » et grimaçants.

La leçon métatextuelle dans le *Voyage en Espagne* de Gautier ou *L'Espagne* de Doré/Davillier provoque un dédoublement de la voix de l'auteur, qui se tourne lui-même en dérision en se faisant le porte-parole du spectateur. Le déplacement est l'occasion et l'image d'une transformation de l'auteur, mais aussi d'une hybridation du texte, qui s'élève par moments au rang de métatexte. Les métafictions, par exemple, sont nombreuses dans les récits de voyage, et elles marquent une certaine prise de conscience critique du texte de fiction, soudain confronté à lui-même et à la notion même de fiction. C'est également un moyen de tourner en dérision le théâtre classique, auquel est comparée la danse d'une Andalouse. D'ailleurs, la passion comme la sclérose académique mène parfois à l'absurde :

Le *vito* est un trépignement qui commence avec la nonchalance d'une femme qui s'ennuie, qui s'augmente avec l'impatience d'une femme qui s'irrite, et qui redouble enfin avec la fureur d'une femme en délire. Ce trépignement a quelque chose de convulsif ; on comprendrait que la danseuse tombât morte à la fin d'une pareille danse. Cette danse est indescriptible ; rien n'en peut donner l'idée, ni la plume, ni le pinceau : la plume n'a point la couleur, le pinceau n'a point le mouvement.³

La métatextualité participe de cette mise en doute des acquis culturels propre au voyage, dans la mesure où elle « appelle l'attention du lecteur sur le fonctionnement de

¹ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque* [1970, Skira], Paris, Gallimard, coll. « Art et artistes », 2004, p. 43.

² Jean Starobinski, « Sur quelques répondants allégoriques du poète », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, avril-juin 1967, (p. 402-412), p. 412.

³ Alexandre Dumas, *Impressions de voyage : de Paris à Cadix*, vol. 2, p. 239.

l'artifice de la fiction, sa création, sa réception et sa participation aux systèmes de signification de la culture. »¹

Mais, à côté du discours métatextuel sur les possibles métamorphoses que l'auteur peut imposer au genre, Gautier de son côté interroge les relations entre le réel et la représentation. Il prône l'art pour l'art et établit une analogie entre le mot et la danse. En quoi le théâtre, la poésie, et la danse andalouses sont-ils régénérateurs ? Il y a certes une nostalgie proprement romantique et néo-rousseauiste du talent inné que chaque individu porte en lui. Mais Gautier admire aussi une autre forme d'art *naturel* – celui qui vit dans le peuple. Cet art ne nécessite pas d'efforts mentaux et intellectuels de la part de l'artiste, car en Andalousie c'est « le corps qui danse ». L'énergie émotionnelle transforme le corps, qu'elle déforme, diabolise et rend semblable aux figures grotesques de Callot : « ce sont les reins qui se cambrent, les flancs qui ploient, la taille qui se tord avec une souplesse d'almée ou de couleuvre. »² La description s'élabore à mesure que la danse se poursuit, et fait écho au feuilleton en l'honneur de l'acrobate Auriol du « Cirque-Olympique » (« il marcherait tête à l'envers contre un plafond, s'il le voulait ») et aux textes consacrés aux « Danseuses espagnoles », préférées aux françaises, et aux « Représentations à l'Odéon ». ³ Les réflexions sur le théâtre contemporain suivent de près les chroniques de la corrida, on passe « sans transition des sanglantes réalités du cirque aux émotions intellectuelles de la scène. »⁴

Le voyage oscille entre le reportage et les fantaisies de l'imagination, l'écrivain est pareil aux *banderilleros*, capables de « sauter des planches du théâtre sur le sable de l'arène. » La danseuse, qui est féminine dans sa souplesse et masculine dans sa force, est androgyne. La masculinisation de la danseuse sert à montrer son rôle dans la société, car elle est dominatrice tout autant que tentatrice. Quant à l'acrobate, il est féminisé, et le toréro lui-même est souple et charnel comme une femme. Mais ce qui compte aussi c'est le rôle d'une part du spectacle, qui ressuscite la culture traditionnelle et populaire, et d'autre part de l'exotisme, qui est en quelque sorte la représentation même. L'androgyne devient ainsi la métaphore de l'art pour l'art, car il réunit les contraires, il est un monde complet à lui-seul, il n'est engagé dans aucune dialectique avec l'extérieur. Et Jean Starobinski va au bout de cette pensée, lorsqu'il souligne que « la réussite poétique de l'art pour l'art atteste la même solitude narcissique [contemplative] ; la Beauté qui se suffit à elle-même est un androgyne : son désir est désir

¹ Laurent Lepaludier, « Introduction », in Laurent Lepaludier (dir.), *Métatextualité et Métafiction. Théorie et analyses*, p. 10.

² Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 322.

³ Théophile Gautier, *La Presse*, le 24 juillet 1837.

⁴ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 320.

d'elle-même. »¹ Idéal poétique de l'artiste (et aussi du peintre et de l'acteur), la danseuse est celle qui représente et en laquelle se révèlent, dans le mouvement du corps, la virtuosité musculaire combinée aux instincts primaires. Gautier donne d'elle un portrait presque grotesque, où il joue à la fois sur les contrastes et les anamorphoses :

Dans les poses renversées, les épaules de la danseuse vont presque toucher la terre ; les bras, pâmés et morts, ont une flexibilité, une mollesse d'écharpe dénouée ; on dirait que les mains peuvent à peine soulever et faire babiller les castagnettes d'ivoire aux cordons tressés d'or ; et cependant, au moment venu, des bonds de jeune jaguar succèdent à cette langueur voluptueuse, et prouvent que ces corps, doux comme la soie, enveloppent des muscles d'acier.²

Fragment métapoétique, ce texte dessine en creux une conception moderne de la poésie qui nécessite la liberté des formes, la simplicité de la phrase et pourtant une maîtrise technique renforcée par les ressources linguistiques du fonds exotique.

Gautier est fasciné par la souplesse et la puissance des danseuses andalouses. C'est leur « cachet oriental » qui les distingue des danseuses françaises qu'il a observées dans les salles parisiennes, et qui ont quelque chose « de trop macabre et de trop anatomique ».³ L'antithèse entre les Andalouses qui sont avant tout des femmes (et qui pourtant sont douées d'une redoutable virilité) et les Françaises qui sont danseuses par profession plus que par vocation, et qui donc ne sont pas libres de leur action, a pour pivot l'évocation des danses macabres, épouvantail comique cher à Gautier. Le couple des danseurs andalous est une allégorie de l'Idéal poétique, de telle sorte que les mouvements corporels sont équivalents à l'acte poétique. Chez Gautier, la danse qui démembrer le corps de la danseuse est fétichiste et c'est la « défection du verbe [qui] fait du corps dansant un corps absolu ».⁴ La « grâce féroce » de cette danse est conservée en Andalousie grâce aux traditions et à l'héritage mauresque. Si Gautier se sert des antithèses comme d'agencements autoréflexifs, Alexandre Dumas, lui, rencontre à Séville et Don Juan (sous la forme de son mythe) et Carmen, qu'il retrouve danseuse dans le bal d'un café. Il souligne le « travail forcé » de la danseuse. « Cette danse de Carmen n'était qu'un programme : la pauvre enfant était la plus jeune et la moins forte des trois ; on l'avait lancée en avant comme un ballon d'essai, aussi l'enthousiasme fut-il modéré. » Dumas s'intéresse à l'accueil de la danse par le public et déplore la manière dont les « académiciens » interdisent d'introduire la danse dans le théâtre : « c'est l'état de tout

¹ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, p. 35.

² Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 322.

³ *Ibidem*.

⁴ Stefano Genetti, « Par art interposé. Le discours sur la danse de Gautier à Valéry : un espace littéraire allégorique et réflexif », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, avril 2012, n° 2 : « L'allégorie de la Renaissance au Symbolisme », Paris, Presses Universitaires de France, (p. 431-441), p. 434-435.

censeur de retrancher, dans ce qui passe sous sa juridiction, tout ce qui est vraiment beau, tout ce qui est vraiment original. »¹ Mais le bal domestique est un spectacle que peu peuvent s'offrir, et Dumas profite d'une invitation pour voir de près les danseuses : Anita, Pietra et Carmen.

Ce qui est alors intéressant, c'est « l'effet que font ces danses sur les étrangers »², l'enthousiasme, l'exaltation qu'elles provoquent. Dumas, comme Gautier d'ailleurs, voit dans la danse un poème, ce qui retient son attention, c'est le plaisir que semble avoir la femme à danser « avec tout le corps ; les seins, les bras, les yeux, la bouche, les reins, tout accompagne et complète le mouvement des jambes. »³ La femme danse comme si cet acte était le plus naturel de tous, contrairement aux Françaises, qui bondissent malgré leur fatigue, et ne dégagent aucune impression de spontanéité, « malgré ce sourire éternel attaché avec des épingles aux deux coins de leur bouche ».⁴

La rhétorique de Dumas devient elle-même dansante, cet épisode sera marquant : puissante, magnétique, passionnée, la danseuse s'approche des hommes et s'en éloigne, dégageant un « vivant effluve de plaisir ». Ce plaisir, Dumas le compare et le met au-dessus de tous les « rêves de l'opium et des divagations du hachis : j'ai étudié les uns et suivi les autres, madame, rien de tout cela ne ressemble au délire de cinquante ou soixante Espagnols applaudissant une danseuse dans le grenier d'un café de Séville. Une des figures les plus gracieuses de l'olé était celle-ci, ou plutôt cette figure est toute la danse. »⁵

Si la danseuse est la synecdoque de la danse, le voyageur, lui, se veut par moments la miniature paradoxale du peuple qu'il découvre. De la rhétorique de la *copla* (phrases brèves mais fortes) aux transgressions des lois implicites de la prose par la citation de fragments poétiques de Lope de Vega, Gautier, tantôt héros tantôt bouffon, joue sa propre *Commedia dell'Arte*, ce spectacle « qui plus que toute autre a conservé son lien avec le carnaval qui lui a donné la naissance ».⁶ Son choix archaïsant, qui prend pour modèle le théâtre italien ou espagnol, est une expression de son idéal d'écrivain. Il fonde son esthétique sur le principe de l'art pour l'art, et veut plastifier le spectacle, proposant une vision moderne du théâtre, où l'auteur s'efface presque, laissant « rarement apercevoir sa personnalité ».⁷ Véritable apothéose avant l'heure du romantisme, dont Gautier propose une esquisse théorique dans son

¹ Alexandre Dumas, *Impressions de voyage : de Paris à Cadix*, vol. 2, p. 235.

² *Ibid.*, p. 236.

³ *Ibid.*, p. 237.

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibidem.*

⁶ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, p. 43.

⁷ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 325.

récit de voyage, l'ancien théâtre espagnol est sublime et grotesque. Sublime, car les spectateurs voudraient modeler leurs actions sur celles du personnage, le héros répondant parfaitement à la logique du sentiment profond du catholicisme. Grotesque, car il est capable d'aimer le peuple, car il est plein de cet esprit particulier qui

égaye le sérieux de l'action par des plaisanteries et des jeux de mots plus ou moins hasardés, et produit, à côté du héros, l'effet de ces nains difformes, à pourpoint bariolé, jouant avec des lévriers plus grands qu'eux, qu'on voit figurer auprès de quelque roi ou quelque prince dans les vieux portraits des galeries.¹

La réflexion sur le théâtre de Gautier et de Dumas est intéressante. Le Romantique est en proie à la désillusion à l'égard de l'art moderne, qu'il juge en pleine décadence, et il aime l'art ancien *a priori* : Andersen critique ainsi le mauvais théâtre grenadin, mais le mauvais art contemporain également, les tableaux ne se dégageant jamais de l'apathie de la nature morte.

1.3.4. La question de la popularité

Singulier mélange de l'idée et de la matière ! Étrange contrefaçon de la vie ! Monde à la fois chimérique et réel, qu'une ligne de feu sépare du spectateur !²

L'écriture du voyage, comme celle du roman, est un exercice, un jeu qui doit divertir le lecteur, qui est pris dans un univers de facticité. Mais bien jouer le jeu, ne serait-ce pas la même chose que trouver son style ? L'épisode de la visite du théâtre de Malaga est important dans le rapport de Gautier avec le drame espagnol. Il interroge les marges de la littérature pour déplorer le peu de reconnaissance du poète dans le monde moderne, et reprend la réflexion romantique sur la figure du torero. Mérimée parlait du torero Montès comme du César de la tauromachie, comme de l'allégorie du sang-froid, de la grâce et du courage : sa « présence dans le cirque anime, transporte acteurs et spectateurs. »³ Dans la deuxième vague du romantisme, Montès reste une figure importante, mais se transforme en une allégorie du poète qui tente des coups défendus par les lois de la tauromachie (du genre), ce qui le met en danger. Alors le public s'indigne, il siffle ce qui est contre les règles – dans l'arène comme au théâtre.

¹ *Ibid.*, p. 326-327.

² Théophile Gautier, « La Reine topaze, psyché. Décors », in *L'Artiste*, tome 3, le 8 février 1857, p. 129.

³ Prosper Mérimée, « Lettre I. Les Combats de taureaux. Madrid, 25 octobre 1830 », in *Nouvelles complètes II : Carmen et treize autres nouvelles*, édition de Pierre Josserand, Paris, Gallimard, coll. « folio classiques », 1965, p. 378 et p. 377.

À la question « À quoi tient la popularité ? »¹, qu'il se pose après la sévère réaction des spectateurs qui injurient Montès, qui toute sa vie a été le maître de son public et qui en un instant se trouve blâmé, voire méprisé, parce qu'il n'a pas respecté les règles – à cette question, Gautier donne une réponse où le peuple apparaît comme celui qui choisit, même si son jugement n'est pas toujours juste. La foule est une image du lecteur du feuilleton, qui est dangereux parce qu'« il » devient un « ils » trop nombreux. Comme l'écrira Gide : « Le danger de la foule [...], ne vient pas seulement de ce qu'[elle] est inculte, de sorte que [la] flatter est facile ; – mais aussi de ce qu'[elle] est trop nombreu[se]. »² L'artiste doit être sincère ou hypocrite, mais il doit se souvenir que le public a le droit d'être exigeant.

Pourquoi à Malaga le cirque est-il rempli pendant que le théâtre est vide ? Gautier pose la question essentielle de la réception par le biais de l'exemple du succès du torero, qui est en Andalousie le héros national, et qui est le seul à être capable de soulever ainsi l'enthousiasme du public même s'il est détesté ou si son génie n'est plus le même (« Le nom de Montès est tout à fait populaire en Andalousie, comme chez nous celui de Napoléon »³). Le torero sait agir sur le spectateur, il sait comment le manipuler. En Andalousie, les arènes sont en quelque sorte des scènes où le peuple s'autocélèbre.

Il paraît plus que probable qu'avec le premier titre de son voyage, Gautier a voulu jouer sur les mots *Mont* et *Montès*, puisque s'il a traversé les Pyrénées, il a aussi pris pour modèle de son rapport à l'écriture et au lecteur un héros qui est le maître de son public. L'auteur joue à s'identifier à Montès, dont le sang-froid et la maîtrise de soi transforme l'arène en scène – « le combat ne semble plus qu'un jeu »⁴ car le héros fait ce qu'il veut, quand il veut. Gautier veut fasciner ses lecteurs d'un coup d'épée ou de plume, en se servant adroitement de la rhétorique propre à son genre – en jouant habilement le jeu, en faisant usage, comme le lutteur d'Isocrate, ou comme le torero, de gestes du verbe, de *schematas*, efficaces. Toutes les expressions locales rajoutées *a posteriori* et donc de manière superficielle sont dans le texte pour faire un effet de rouge sur blanc, pour attirer l'œil du

¹ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 319. Voir Annie Maillis, « La Corrida », in Pierre Brunel (éd.), *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*, Paris, Rocher, 1999, p. 186-195. La corrida est un « drame mythique », qui « s'offre donc comme *mimèsis* d'une action menée en un lieu, un temps, à laquelle le discours est chargé de donner sens. La tradition orale ou écrite a brodé ses variations à partir de son canevas simple, ordonné des *tiers*, qui sont les trois actes du drame réel joué sur l'aire sableuse et conclu par la mise à mort. » (p. 188) ; « La corrida de papier » : le torero « cristallise aussitôt les attentes d'une génération romantique jusqu'alors bâillonnée par le classicisme, en recherche de modèles héroïques outranciers » (p. 191).

² André Gide, « De l'importance du public », (Conférence prononcée à la cour de Weimar le 5 août 1903), in *Essais critiques*, édition de Pierre Masson, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, (p. 424-433), p. 430-431.

³ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 330-331.

⁴ *Ibid.*, p. 316.

lecteur. Il faut apprendre à jouer le rôle du *torero* pour réussir son récit. Il faut compléter les notes prises au cours du voyage et les enrichir en fonction du jeu générique.

La culture, et en particulier la santé ou la décadence du théâtre contemporain, dépend en effet du talent du rhéteur/joueur. Gautier cherche à comprendre comment doit procéder l'écrivain pour être populaire comme l'est le torero. « Quel est l'auteur tragique ou comique qui peut se vanter d'exercer une attraction pareille ? »¹ Le poète doit agir dans le réseau littéraire comme le fait le torero dans l'arène et comme le faisait le héros fatal des anciennes pièces espagnoles. Le torero est un acteur qui conserve pourtant dans la vie certaines particularités de son rôle. Les réflexions de Gautier sont somme toute désabusées :

En m'en revenant le long de la mer, qui réfléchissait dans son miroir d'acier bruni le pâle visage de la lune, je songeais à ce contraste si frappant de la foule du cirque et de la solitude du théâtre, de cet empressement de la multitude pour le fait brutal et de son indifférence aux spéculations de l'esprit. Poète, je me mis à envier le gladiateur ; je regrettai d'avoir quitté l'action pour la rêverie. La veille, au même théâtre, l'on avait joué une pièce de Lope de Vega qui n'avait pas attiré plus de monde que l'œuvre du jeune écrivain : ainsi le génie antique et le talent moderne ne valent pas un coup d'épée de Montès !²

En Andalousie, les spectateurs de la corrida révèrent ce spectacle de la mise à mort d'un animal qui incarne d'après la tradition l'ennemi – le diable et le Maure. Lieu sacré pour les hommes qui éprouvent du plaisir face à l'acte du meurtre, ce théâtre du supplice libère l'énergie du peuple. La foule défend le torero et fait « éclater des tonnerres de bravos » – ou alors elle le condamne, pousse « un hurra d'indignation » et déclenche « un ouragan d'injures et des sifflets » qui provoquent « un tumulte et un fracas inouïs ».³ Le poète se voit en torero sur la scène de l'affrontement archaïque. Selon Christine Marcandier-Colard, la « foule est un public », qui « offre à l'écrivain un premier cercle de spectateurs de la scène représentée. » La description de la foule qui assiste à la *mise à mort* « ne revient pas à poser un simple décor humain. C'est au contraire, déjà, une manière de travailler la réception de la scène. »⁴ On revient donc une fois de plus à l'idée de Barthes sur le théâtre comme jeu composé de « *scènes mises* », dont l'enjeu serait « l'instant *prégnant* ».⁵

Les hommes qui regardent ne sont pas différents de ceux qui lisent, mais ils réagissent *hic et nunc*, ce qui tue le spectacle ou le ranime d'un seul coup – d'un *coup d'épée*. Quant à Montès, vert de rage, il s'appuie « avec une grâce affectée sur la garde de son épée, dont il

¹ *Ibid.*, p. 308.

² *Ibid.*, p. 323.

³ *Ibid.*, p. 317 et p. 318.

⁴ Christine Marcandier-Colard, *Crimes de sang et scènes capitales. Essai sur l'esthétique romantique de la violence*, p. 176.

⁵ Roland Barthes, « Diderot, Brecht, Eisenstein », in *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, p. 86

avait essuyé dans le sable la pointe rougie contre les règles. »¹ Par le biais de cette métaphore de l'écriture, Gautier s'interroge sur sa place dans la culture de l'époque, réfléchit sur la réception, il lui semble qu'il faut surprendre et choquer le lecteur pour gagner son attention, mais il lui semble aussi que le public n'est pas toujours prêt aux changements, que son goût vient de ses habitudes. Si le jeu scénique joue sur la dialectique entre l'être et le paraître, le jeu du public et de la réception est comme un envers du théâtre. Comparer le cirque et le théâtre c'est confronter la culture « haute » à celle dite « populaire », la littérature « noble » au feuilleton. Gautier prend en compte la violence des sentiments du public, l'attrait que le populaire éprouve pour le féroce ; il veut travailler à attirer l'attention du lecteur en empruntant au spectacle espagnol son sens inné du spectaculaire.

Gautier n'hésite d'ailleurs pas à rapprocher le théâtre espagnol du Siècle d'or de la corrida. Si le théâtre romantique prend pour modèle le *Siglo de Oro*, c'est parce qu'il cherche à dépasser le système des règles classiques : l'écrivain comme le joueur « est disposé à miser sur ce qui lui échappe plutôt que sur ce qu'il contrôle. »² Le génie du théâtre espagnol est dans la liberté conjugée de l'action et des genres, qui permet de sortir de la cage du drame antique.

C'est une fertilité d'invention, une abondance d'événements, une complication d'intrigues dont on ne peut se faire une idée. Les Espagnols, bien avant Shakespeare, ont inventé le drame ; leur théâtre est romantique dans toute l'acception du mot ; à part quelques puérités d'érudition, leurs pièces ne relèvent ni des Grecs ni des Latins.³

Le propos de Gautier est emprunté à l'ouvrage de Linguet intitulé *Théâtre espagnol*, qui est une référence à l'époque. D'où vient cette fascination pour le drame baroque espagnol ? C'est un code de l'esthétique romantique, assurément, mais surtout il s'y révèle le besoin d'un « libre jeu », en termes de forme autant que de jeu d'acteur – liberté que Gautier justement admire chez les Andalous. Gautier réfléchit bien sûr sur l'éternelle énigme du théâtre : faut-il « le reconstituer ou l'adapter » ?⁴

Le drame français voit chez les Espagnols du Siècle d'or un garant et un antécédent⁵, c'est un réservoir d'énergie et de puissance où se retrouve plus vive que jamais la fameuse lutte des passions (« jamais fleuve n'a coulé à plus larges flots dans un lit plus vaste ; jamais il n'y eut fécondité plus prodigieuse, plus inépuisable. »⁶) qui permet de tenir le public en

¹ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 319.

² Roger Cailliois, *Les Jeux et les hommes. Le Masque et le vertige*, édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, 1958, p. 11.

³ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 324.

⁴ Roland Barthes, « Le Théâtre Grec », in *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, p. 87 et p. 89.

⁵ Anne Ubersfeld, *Le Drame romantique*, Paris, Belin, 1993, p. 7.

⁶ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 323.

haleine. Mais « ce qui nous manque à tous », écrit Gautier, c'est « la certitude, un point de départ assuré, un fonds d'idées communes avec le public ».¹ Le vieux drame espagnol avait quelque chose de très héroïque, mais ce « n'est plus compris et semble ridicule »² au public. Gautier se demande comment avoir un certain pouvoir sur le lecteur, il s'interroge sur les moyens de le séduire :

Il ne faut donc pas trop blâmer la foule qui, en attendant, envahit le cirque et va chercher les émotions où elles se trouvent ; après tout, ce n'est pas la faute du peuple si les théâtres ne sont pas plus attrayants ; tant pis pour nous, poètes, si nous nous laissons vaincre par les gladiateurs.³

La foule des spectateurs qui vont au théâtre ou au cirque représente « une forme communautaire exemplaire » de la société andalouse et européenne, et dans le cas de Gautier, de la société française. Le charme de la foule andalouse est dans son action, dans sa participation, dans sa passion : elle est présente dans la représentation même, et non pas tenue à distance. Elle est donc une « collectivité vivante » – et un exemple efficace de « la restauration de [la] nature d'assemblée »⁴ du théâtre. Gautier se place du côté du public, qui comme lui a le goût de la couleur locale violente et passionnante, qui préfère « voir un homme de courage tuer une bête féroce en face du ciel »⁵ et qui a raison d'exiger de la littérature des émotions puissantes dans un espace libre. Le récit de voyage devient l'espace d'« une médiation évanouissante entre le mal du spectacle et la vertu du théâtre. »⁶ Contrairement aux spectacles parisiens, où les spectateurs sont passifs, où ils restent silencieusement assis en marge du jeu, ici Gautier retrouve l'union du public, qui est debout et en action, avec l'acteur – ce qui fait écho à la nostalgie des jeunes années du romantisme et en particulier à la bataille d'*Hernani*. Gautier propose et ordonne aux lecteurs-spectateurs de cesser d'être de simples observateurs pour « devenir agents d'une pratique collective. »⁷

Quant à l'écriture, elle est aussi en quelque sorte une difficile *mise à mort* – même s'il semble au lecteur qu'elle est facile ; elle oblige l'écrivain à traverser des épreuves, à connaître des triomphes et des défaites. Tout ce que voit le lecteur est un ensemble préparé, mis en scène et représenté. La sincérité de la réaction du public, qui au fond demande un divertissement, qu'il soit beau ou cruel, serait proportionnelle à la fidélité de la description. Admirable et admiré, le gladiateur romantique est célèbre parce qu'il est vivant, mais le jeu

¹ *Ibid.*, p. 327.

² *Ibidem.*

³ *Ibid.*, p. 327-328.

⁴ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008, p. 11 et p. 12.

⁵ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 328.

⁶ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, p. 13.

⁷ *Ibid.*, p. 14.

n'est pas égal entre le labeur de l'écrivain et le rituel (presque) réglé de celui qui n'a aucun travail poétique à mener à bien. Ce n'est pas un hasard si la question se pose en ces termes : il s'agit ici en quelque sorte d'une défense du réalisme (de ce que « l'art pour l'art » tient pour le réalisme, s'entend), puisque le torero est celui qui se déguise et se grime le moins. Il faudrait, pour assurer la bonne réception de l'œuvre, que la vivacité des sentiments et de la sympathie du public soient la même que celle qui récompense le torero de ses efforts. Baudelaire écrivait que Gautier n'avait « que peu ou point d'action sur le palais de la foule »¹, et qu'il était, comme lui, incompris. Dans les années 1830, l'artiste et le public semblent divorcer, car « la foule se complaît dans les miroirs où elle se voit ».² Gautier est persuadé que le public moderne a besoin de héros voués à la fatalité, à la violence et aux passions, en somme de toreros – qui non seulement sont braves et puissants, mais qui jouent aussi avec le hasard et le destin, puisque leur jeu peut être mortel et peut dépendre d'un seul regard. C'est de là que vient l'idéal mimétique de Gautier, qui prend son modèle dans les « spectacles oculaires » tels que la danse, le cirque et le mime. Il juxtapose, sans les opposer, la vie et le théâtre, puisque la réception collective, active et presque aliénée, propre au public andalou confronté à la réalité vivante, résume son idéal de l'*ocularité* du spectacle. Quant au « personnage légendaire [, il] est simple parce qu'il est dans un rapport de pure immédiateté à lui-même et à son destin. »³ Dans la danse andalouse comme dans la corrida, Gautier admire la part de spontanéité et le *pathos* indicible. Sans oublier que l'auteur, comme en général l'artiste romantique, reste une victime de la société mercantile, et en particulier de ses acteurs culturels, au premier rang desquels siègent les éditeurs et les critiques littéraires, qui limitent l'imagination et brident la fantaisie. Les formes poétiques et l'esthétique romantique en général laissent Gautier insatisfait ; la narration des épisodes du voyage devient une confession – Gautier projette sur le théâtre espagnol et la corrida andalouse son incertitude à l'égard des attentes de l'audience, car il doit éveiller la curiosité du public pour son œuvre.

L'Andalousie rappelle à Gautier, à Andersen et à Dumas, qui sont autant des hommes de lettres que des hommes de spectacle, le génie de l'ancien théâtre espagnol. Et ce n'est pas seulement par contraste avec l'art moderne, jugé décadent, qu'ils admirent cet art perdu, l'attention qu'il éveille chez le public et le rythme qu'il sait garder sont fondamentaux. La vie leur paraît toutefois avoir une dimension théâtrale naturelle : les Andalous ne font

¹ Charles Baudelaire, « Théophile Gautier [I] », *Théophile Gautier. Deux études*, p. 166 : « Pour devenir tout à fait populaire, ne faut-il pas consentir à mériter de l'être, c'est-à-dire ne faut-il pas, par un côté secret, un presque rien qui fait tache, se montrer un peu populacier ? En littérature comme en morale, il y a danger, autant que gloire, à être délicat. L'aristocratie nous isole. »

² *Ibid.*, p. 184.

³ Claude Millet, *Le Légendaire au XIXe siècle : poésie, mythe, vérité*, p. 32-33.

apparemment pas d'effort pour faire de l'art – ils improvisent. Quant aux Français, auxquels il manque ce talent inné, ils ont eu le mérite de créer le vaudeville – genre suffisamment libre et frivole pour devenir objet de moqueries et d'autodérision. Contrairement à Gautier, qui accentue le contraste entre les époques ancienne et moderne, De Amicis veut réconcilier les époques en défendant les particularités culturelles. Il considère que l'Espagne continue la tradition sans grand effort, et que la littérature dramatique a ce mérite d'avoir su rester populaire : « Toutes les comédies sont imprimées, et elles sont lues avidement même par le petit peuple ; les noms des écrivains sont très-populaires ; la littérature dramatique, en un mot, est encore aujourd'hui, comme autrefois, le genre le plus répandu et le plus riche. »¹

1.3.5. Loin de l'Andalousie : visions et obsessions

Les choses obscures et éclatantes vues en Andalousie vont d'ailleurs poursuivre les voyageurs, et en particulier Gautier, dans leurs œuvres et dans leurs voyages futurs. « J'ai étudié de près la gueuserie espagnole, et j'ai souvent été accosté par les sorcières qui ont posé pour les caprices de Goya. J'ai enjambé le soir les tas de mendiants qui dormaient à Grenade sur les marches du théâtre »², écrit Gautier dans les *Caprices et zigzags*. Il a vu en Espagne « d'assez terribles vieilles, et les caprices de Goya en peuvent donner une idée à ceux qui n'ont pas franchi les monts ».³ Les femmes aux yeux de chauves-souris qui demandaient l'aumône à l'entrée de la Cathédrale de Séville reviennent en Algérie, où elles sont les mêmes, toutes « évidemment cousines des sorcières de Macbeth, malgré leurs yeux de chouette ».⁴ On voit que le spectacle le plus intensément réel passe par le filtre d'un souvenir de lecture – mais aussi que le voyage donne sens *a posteriori* aux émotions littéraires passées du voyageur. Composé de plagiat (in)avoué et de lectures restituées et souvent déformées, le récit de voyage, en tant que genre, est une construction architecturale lacunaire. La part du pastiche, du plagiat et de la réécriture y est prépondérante. C'est le pastiche, d'ailleurs, qui traite la maladie du plagiat, car pasticher n'est pas voler, mais travailler son style, en rendant hommage à ceux qu'on admire. « Le pastiche est un détour nécessaire pour retrouver sa

¹ Edmondo De Amicis, *L'Espagne*, p. 113.

² Théophile Gautier, *Caprices et zigzags*, Paris, Victor Lecou, 1852, p. 119.

³ Théophile Gautier, *Loin de Paris*, Paris, Michel Lévy Frères, 1865, p. 113.

⁴ *Ibid.*, p. 112.

propre écriture »¹, c'est une école de style, que Gautier, par exemple, rend agréable par l'humour, puisqu'il va jusqu'à pratiquer l'autopastiche.²

Mais l'auto-réécriture n'est pas toujours humoristique. Le (mauvais) rêve andalou ressaisit Gautier à Londres, où il croit revoir « une vieille pauvre qui est restée dans ma mémoire comme un souvenir de cauchemar »³ : c'est encore cette même femme qu'il a vue à l'entrée de la Cathédrale de Séville et qu'il a revue en Algérie, c'est encore ce fantôme dont l'ombre effroyable poursuit le voyageur. Ce qui semble toucher le (quasi-)nihiliste, c'est la ressemblance entre les pauvres de toute l'Europe, car quelle que soit la misère – anglaise ou andalouse – elle a toujours quelque chose de grotesque. Grotesques aussi sont les contrefaçons de tableaux, et notamment les *Murillos* que Gautier voit fabriquer par de faux-artistes aussi bien dans le Nord de l'Europe que dans le Sud. On cerne mieux le grotesque de l'Europe si l'on étudie ses effets sur le voyageur et le lecteur. Gautier n'a rien vu de « plus morne, de plus triste et de plus navrant que cette vieille entrant dans le gin-temple. » Rien de plus horrible, car Londres est la capitale, « la ville natale du spleen. »⁴ Mais rien de plus excentrique non plus, puisque c'est le pays natal de Sterne, ce qui incite Gautier à nommer son chapitre « Pochades, zigzags et paradoxes ». Il joue avec les mots, puisque les « pochades » sont aussi bien des esquisses rapides que des boutades, que le gin est une contraction du génie, et que l'alcool enivre comme l'inspiration. Les allusions et les références à Sterne sont systématiques dans les récits de voyage excentriques qui interrogent le dépassement des règles sociales et les déviations littéraires. Le paradoxe de la ressemblance de l'Algérie et de l'Andalousie avec Londres suppose d'ailleurs une forme de circularité à la fois viatique et intellectuelle : les extrêmes se touchent, les paradoxes gâtent évidemment dans les marges du continent et sur la périphérie de la pensée.

Les impressions personnelles du voyage et la critique d'art ont fortement influencé l'écriture viatique de Gautier, imprégnant son œuvre jusqu'aux *Caprices et Zigzags*, dont l'origine est dans les *Caprichos*, qui l'incitent à évoquer le problème de l'illusion dans la littérature et dans le kaléidoscope du voyage, jamais linéaire mais au contraire fondé sur un principe de déplacement des géographies. Les *Caprices et zigzags* (1852) sont un hybride des

¹ Hélène Maurel-Indart, *Du plagiat*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1999, p. 190.

² Gérard Genette différencie l'autopastiche involontaire de l'autopastiche déclaré : « L'autopastiche involontaire n'est par définition qu'un effet, non une pratique délibérée », tandis que l'autopastiche déclaré revient en quelque sorte à « écrire à la manière de soi-même ». Chez Gautier, l'autopastiche est conscient, il constitue une mise à distance autocritique. Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « essais », 1982, p. 166 et p. 171.

³ Théophile Gautier, *Caprices et zigzags*, p. 19.

⁴ *Ibid.*, p. 101.

Caprices de Callot et de Goya et des *Voyages en Zigzag* (1843) de Töpffer, le texte reprend en *patchwork* toutes les grandes impressions des précédents voyages de Gautier, c'est un tour du monde et aussi une sorte de manifeste anti-industriel, dans lequel l'Alhambra représente encore l'Idéal. Ayant tendance à multiplier les hypotextes, Gautier résume ses voyages dans ce récit éclatant et bizarre. Si le fait de s'inspirer de textes passés ou contemporains est un procédé propre à l'économie du récit de voyage, le plagiat n'est pas exclu, et il arrive même que l'hypertexte renferme de l'autoplagiat.

Les confessions d'un fumeur de haschich de Gautier – c'est par moments ainsi que se présentent les *Caprices et zigzags* –, où l'on trouve une description des effets de la drogue, tels que les vertiges, les bouffées de chaleur ou l'impression de respirer comme une locomotive, sont préparées par son voyage en Andalousie. Le bonheur tourne au cauchemar, et les figures de l'étrange se mêlent au monde réel ; on reconnaît là l'influence de l'ivresse, et du haschich, dont Gautier a décrit les effets : une *fantasia* débridée fait naître du décor des figures grotesques qui lui rappellent les eaux-fortes de Callot, les aquatintes de Goya ou les caricatures de Daumier.¹ Les hallucinations renforcent ainsi la sur-influence des images sur l'écriture du romancier.

C'est après *Les Confessions d'un mangeur d'opium anglais* (1821) de Thomas de Quincey que les drogues se mêlent davantage à la littérature. L'écriture « onirique et fantastique » de Gautier est teintée « par les paradis artificiels de Thomas de Quincey et par l'expérience vécue dans la consommation du haschich à l'hôtel Pimodan ».² Théophile Gautier écrit un feuilleton, paru dans *La Presse* en juillet 1843, consacré aux effets du hachisch sur l'imagination et l'imaginaire, et son *Club des Hachischins* (1846) illustre bien le double mouvement qui traverse l'esthétique du romantisme, où « se dessinent deux types de voyages : un voyage géographique entre France, Angleterre et Moyen Orient ; un va-et-vient entre science et littérature. »³ Parmi les phases des effets provoqués par le haschich qu'évoque Gautier, il y a l'hyperesthésie auditive, la dilatation du temps, la *fantasia* (des figures grotesques et des cisèlements naissent du décor), le rire fou, le passage du *kief* (bonheur) au cauchemar, l'excès de chaleur. Parallèlement à l'expérimentation sur la conscience, on teste des dispositifs optiques, qui reproduisent ou déforment la réalité, pour stimuler l'imaginaire.

¹ Théophile Gautier, « Le Club des hachichins », in *Romans, contes et nouvelles*, tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 1012. Gautier fonde son récit sur les impressions qu'il a décrites dans *La Presse* du 10 juillet 1843.

² Dominique Peyrache-Leborgne, *Grotesques et arabesques dans le récit romantique. De Jean Paul à Victor Hugo*, p. 225.

³ Michèle Kuntz, « La Muse au corps à corps », in *Le Portique*, n° 10/2002, en ligne : <http://leportique.revues.org/144> [dernière consultation le 12 septembre 2015].

Les illusions produites par le kaléidoscope ou la lanterne magique se rapprochent des effets des drogues puisqu'elles tiennent du visuel et rendent imperceptible le passage de l'invisible au visible.

En Andalousie, Gautier évoque déjà des sentiments semblables à ceux qu'il décrira dans le *Club des Hachischins*. Son imagination y fait des allers-retours du morbide à l'humour presque absurde (dont l'alcool est parfois responsable) : Gautier dit ainsi avancer dans « un état de perpendicularité très satisfaisant ». C'est après que le voyageur est entré dans les caves de Jérez (« jamais plus glorieux spectacle ne s'offrit aux yeux d'un ivrogne », se réjouit-il), et après qu'il a goûté à toute une gamme de vins, que l'humour entre en scène. Le voyageur se moque de lui-même en parodiant Shakespeare : « c'était une question d'amour-propre international : tomber ou ne pas tomber, telle était la question, question bien autrement embarrassante que celle qui donnait tant de tablature au prince de Danemark. »¹ Gautier assiste à une course de taureaux ponctuée d'une « foule d'incidents burlesques »² et réjouissants, il est dans un état d'ivresse avancée, ce qui ne l'empêche ni de poursuivre ses réflexions sur le rapport entre le torero et le saltimbanque, ni de comparer le taureau à la *Naine* des Saltimbanques – cette association d'idées répondant aux lois irrégulières du zigzag, puisque le spectacle enthousiasmant en évoque un autre à Gautier, celui-là très triste. La folie envahit le voyageur lorsqu'il croit voir des artistes ambulants dans un couple de caméléons. Le comparant et le comparé se mêlent, et « le spectacle devient d'une bouffonnerie transcendante » : les deux caméléons sont accrochés à la même corde, et ils ont « la propriété de changer de couleur, selon le lieu où ils se trouvent. »³ L'épisode des caméléons sera réinvesti et développé par Gautier dans son texte intitulé *Ménagerie intime* (1869). Dans cet ouvrage, il aborde la question de l'animal domestique comme mode bourgeoise, il montre comment l'animal devient à la fois un ami et un esclave. Dans le chapitre « Caméléons, lézards et pies », il raconte aussi des fragments de son voyage en Andalousie et les animaux exotiques apparaissent comme la métaphore de son œuvre. De la sorte, le texte devient une confession masquée relative aux épisodes frappants de sa vie.⁴

Voués à la métamorphose, les caméléons changent de couleur (de forme) en fonction du *fond* sur lequel ils s'inscrivent, ce qui fait penser au « laboratoire d'un alchimiste ou d'un docteur Faust. »⁵ Dans le *Voyage en Espagne*, Gautier note que le « spleen en personne

¹ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 382.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ Théophile Gautier, *Ménagerie intime*, Paris, Éditions des Équateurs, 2008.

⁵ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 385.

crèverait de rire » – image qu’il reprendra dans le *Club des Haschischins*, où il évoque « des grimaces à réjouir le spleen en personne ».¹

Voyager à la marge de l’Europe, c’est donc laisser derrière soi le romantisme pur, pour retrouver « un autre Romantisme, plus périphérique, théâtral et illusionniste, qui porte certains caractères extérieurs du Baroque ».² L’humour et la dérision fluidifient la réalité complexe et malaisée, et l’ironie, ce « battement ou vibration d’extrême à extrême », qui « délivre en retournant en arrière [...] vers plus de conscience, vers une conscience plus intense, plus pétillante, plus concentrée »³, assure la subtile solidité de l’esprit du voyageur.

Devant l’indicible et l’étranger, le voyageur-descripteur dérouté démissionne par moments : il décide de jouer sur le potentiel obsessionnel et polysémique du *bizarre* et du caprice. Fictionnaliser son récit, en recourant à des catégories transhistoriques comme le grotesque et le rococo, et à des allusions, parfois développées par-delà les frontières textuelles, à Goya (qui est considéré à la fois comme un moderne et comme le dernier des classiques) et à ses *Caprices*, c’est résumer *a posteriori* les angoisses romantiques.

La division des voyages entre Nord et Sud, entre Occident et Orient ne semble plus absolument opérante à l’époque du romantisme, de même qu’il est impossible de se faire une image de l’Andalousie en se fondant sur sa seule histoire ou sa seule géographie. C’est bien plutôt l’artiste-voyageur qui, en recourant, *mutatis mutandis*, aux moyens des arts visuels, choisit aux lieux une identité, qui leur attache des impressions, voire des émotions, structurant ainsi l’espace immesuré et indicible de l’étranger.

Le trajet est tantôt paisible tantôt effrayant, tantôt vif, tantôt amer, et Gautier ne manque pas d’évoquer les attentes viatiques qu’ont suscitées ses lectures de jeunesse – Chateaubriand, mais aussi Radcliffe et Hoffmann. Le *topos* andalou est composé principalement de deux paysages contrastés – d’un *locus amœnus* idéalisé et lyrique, propice à la libération de l’esprit et à la création poétique (dans l’imaginaire romantique, cet éden est rattaché au passé mauresque) et d’un *locus terribilis* qui, tout aussi évanescent que le premier, est un lieu d’initiation, de passage dans un au-delà inquiétant, mais aussi dans un espace de pénitence où le grotesque révèle la réalité de la vie (ce qui a son origine, nous y reviendrons, dans la tradition littéraire de la chevalerie mais aussi dans son contrepoint critique, le récit

¹ Théophile Gautier, « Le Club des Haschischins », in *Romans, contes et nouvelles*, tome I, p. 1012.

² Jean Rousset, « Le Baroque et le Romantisme », *La Littérature de l’âge baroque en France. Circé et le paon*, quatrième réimpression, Paris, José Corti, 1995, p. 251.

³ Vladimir Jankélévitch, *L’Ironie*, Paris, Flammarion, 1964, p. 55-56.

picaresque). L'alternance entre les deux atmosphères accentue le contraste entre le merveilleux et l'effrayant, entre le comique et le tragique.

Pour en revenir à l'intermédialité, elle est un moyen non seulement de décrire (indirectement), mais aussi de définir les lieux. L'ordre (chrono)logique entre le représenté (le lieu) et le représentant (c'est-à-dire à la fois l'œuvre et celui qui la crée) s'inverse, et Séville devient ainsi la ville de Murillo. L'auteur-voyageur, lui, mêle critique artistique et chronique viatique, de telle sorte que le *Salon* (clos et voué à l'art) et le voyage (ouvert sur le monde) s'empruntent mutuellement leurs rhétoriques propres, et qu'un écrivain comme Gautier pratique une sorte d'*ekphrasis errante*. La dramatisation du voyage est un autre élément primordial. Elle tient à la dimension spatiale de l'écriture du voyage : car « l'espace est précisément ce qui relève de l'image et non plus du verbal, ce qui pose les prolégomènes nécessaires à toute représentation. »¹ Le monde apparaît comme une scène, où l'écrivain lui-même se déguise, quand il ne se transforme pas. Le théâtre du monde ouvre alors sur un théâtre du moi. Mais ce mouvement de théâtralisation est compensé par un mouvement contraire, quand l'écrivain montre les *coulisses* (de son écriture), ou quand il mène une réflexion critique ou théorique sur le théâtre. Gautier, par exemple, compare le succès du cirque et de la corrida au désamour pour le théâtre moderne, et il regrette que les dramaturges aient perdu le sens de la communication avec le public. Il admire ainsi le drame espagnol du Siècle d'or, et il envie Montès, mais aussi les danseuses andalouses, avec leur grâce spontanée qui ne les empêche de faire montre d'une vigueur presque masculine. Le saltimbanque est une autre figure importante de l'art naturel et populaire, qui hante les œuvres romantiques, qu'elles soient littéraires ou picturales.

Se poursuit également une réflexion continue sur ce que sont le théâtre et la théâtralité, sur la relation entre le spectacle et la tradition des voyages comme mise en scène, non seulement de l'espace, mais aussi de la langue, puisque les voyageurs laissent – à dessein – des éléments du populaire se glisser dans leurs textes et nuancer ainsi le caractère relativement formel de leur discours. L'écrivain, dont l'œil est presque aussi exercé que celui du peintre, a pourtant pour principal talent de savoir jouer avec les mots, de savoir se servir du discours et de ses fragments, s'investissant dans son texte en tant qu'acteur qui interroge son écriture par son jeu scénique et verbal, et qui questionne son style par ses actes, routiers et littéraires.

¹ Georges Zaragoza, *Faire jouer l'espace dans le théâtre romantique européen. Essai de dramaturgie comparée*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 14.

CHAPITRE II :
MONUMENTS ET FRAGMENTS

2.1. Livres et monuments

Le goût pour la peinture est donc de plus en plus fort, de même que la pratique de la critique d'art est de plus en plus influente. Mais l'architecture andalouse devient elle aussi un objet d'étude privilégié des voyageurs-écrivains, qui se demandent s'il est possible d'en donner une description. L'écrivain observe notamment la manière dont l'artiste s'efforce de donner des esquisses des édifices.

Il se met en place une analogie implicite entre l'architecture et le livre. Nous avons déjà montré comment l'Alhambra, par transcription analogique, structure le recueil des *Tales*, comment le monument fournit le squelette des *sketches* irvingiens. Mais il ne faut pas s'arrêter à l'Alhambra : les cathédrales andalouses et la Mosquée-Cathédrale de Cordoue saisissent les voyageurs, d'autant plus que l'écriture des arabesques est indéchiffrable et intraduisible. Ce qui nous intéressera notamment à présent, c'est l'effet que produit l'architecture sur le voyageur et la manière dont ce dernier restitue ses impressions pour frapper l'imagination visuelle du lecteur. L'usage de l'arabesque comme principe poétique nous semble l'une des réponses les plus fréquentes au défi lancé par l'architecture andalouse aux écrivains-voyageurs. Nous tenterons par ailleurs de voir comment certains textes romantiques ou modernes mettent en scène, par le biais de l'espace construit, la dialectique de l'ancien et du moderne, de l'occidental et de l'oriental.

Sur les routes et dans les villes andalouses, le voyageur observe la nature et l'architecture. L'une et l'autre sont amplement décrites dans les récits de voyage : tantôt elles sont représentées comme des catégories opposées, tantôt elles se compénètrent. Le lecteur, lui, veut connaître les émotions suscitées par le paysage ou le monument. Alexandre Dumas (malgré sa prise de distance à l'égard du souci patrimonial) rattache ainsi un héros à certaines villes et à certains monuments, afin que le lieu et son mythe soient indissociables – et ceci entretient bien sûr la curiosité du lecteur, qui en lisant visite, apprend et se divertit. Dumas, d'accord avec ses compagnons, refuse de se comporter en touriste, et de suivre un guide. Il élabore une intéressante réflexion sur ce à quoi se réduisent parfois les curiosités d'une ville :

c'est un certain nombre de pierres posées les unes sur les autres, d'une manière plus ou moins capricieuse, plus ou moins fantasque, que tous les voyageurs ont vues les uns après les autres, conduits devant elles par le même cicérone qui leur a raconté à tous la même histoire qu'ils viennent raconter à leur tour d'une façon uniforme ou différente, selon qu'ils ont plus ou moins d'imagination.¹

¹ Alexandre Dumas, *Impressions de voyage : de Paris à Cadix*, vol. 2, p. 222.

Dumas, par ricochet autoréflexif, pose ainsi la question de l'uniformisation de la littérature, et de la transmission intertextuelle, qui ne saurait se réduire à la reproduction des lieux communs. Les curiosités de Séville sont pour Dumas les suivantes : « L'Alcazar, bâti par ses sultans maures ; la cathédrale, bâtie par ses rois catholiques, et enfin sa maison de Pilate, bâtie par un particulier, un ancêtre des ducs de Médina Coeli probablement. »¹ Ce qui compte pour lui, c'est la façon de raconter l'histoire de la ville. Raconter l'histoire d'une ville, c'est avant tout raconter qui furent ses bâtisseurs.

2.1.1. La description entre renoncement et excès

Pour décrire l'architecture comme pour rendre la nature, le voyageur use de la rhétorique de l'excès, tout en jouant sur l'indicible, l'innombrable et l'inexprimable. Il joue avec les limites de la parole, ce qui peut être conscient (quand la parole se veut secrète et *non-dite* pour préserver l'intimité du souvenir) ou inconscient (lorsque l'oubli envahit la mémoire), volontaire (quand l'écrivain ruse avec l'indicible et en fait le meilleur moyen d'exprimer son émerveillement et d'impressionner le lecteur) ou involontaire (quand le poète est contraint de composer avec une certaine humilité lexicale). L'arabesque envahit alors la pensée de l'écrivain, qui ne parvient plus à décrire ce qu'il a vu. Il lui reste, s'il ne veut pas démissionner mimétiquement, d'évoquer sur le mode apophasique cet art hybride qui combine l'écriture et l'ornementation. Et même si, à l'Alcazar, « les panneaux d'arabesques entrelacées de légendes du Coran » surprennent moins Gautier que les ornements de l'Alhambra, ils émerveillent le voyageur français, qui avoue que « la description ne peut [en] rendre le détail infini et la délicatesse minutieuse. »² Dire l'indicible, c'est souligner le caractère exceptionnel de l'objet, qui reste beau même s'il est vidé de son sens par son excès de nouveauté, et c'est user aussi d'un procédé qui relève du fantastique dans la mesure où il « joue à la fois de l'excès (l'excès du réel, qui déborde notre capacité à l'exprimer) et du manque (les mots pour dire ce réel nous manquent). »³

Pour Edmondo De Amicis par exemple, la cathédrale de Séville est indescriptible, et la solution du problème se trouve dans la réunion des langues et des talents d'une part et dans la violation des frontières entre univers réel et univers imaginaire d'autre part. Puisqu'on ne peut

¹ *Ibid.*, p. 225.

² Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 366.

³ Sophie Geoffroy-Menoux, *Introduction à l'étude des textes fantastiques : dans la littérature anglo-américaine*, p. 6.

rendre par une écriture factuelle la richesse et la profusion des détails étonnants – car décrire l’ampleur de l’édifice en le parcourant tout entier, en s’arrêtant sur chaque détail serait de toute façon la meilleure manière d’ennuyer le lecteur –, il faut recourir à la fiction hyperbolique.

Pour décrire convenablement cet édifice démesuré, il faudrait avoir sous la main un recueil de tous les substantifs les plus longs et de toutes les comparaisons les plus extravagantes qui soient sortis de la plume des faiseurs d’hyperboles de tous les pays, toutes les fois qu’ils eurent à dépeindre quelque chose de prodigieusement haut, de monstrueusement large, d’épouvantablement profond, d’incroyablement grandiose.¹

En Andalousie les écrivains sont déchirés entre l’excès et le néant, entre l’hyperbole et l’atténuation, entre la surenchère et le non-dit, entre la parole fouguese et le discours épuisé. Les monuments mauresques intriguent et agacent presque : il est impossible d’imiter les ornements *in situ* ou d’en garder un souvenir précis, c’est pourquoi on revient au métadiscours de l’indicible – même si les médiums optiques aiguissent l’œil de l’écrivain et renforcent ses capacités d’observation.

La géolocalisation de l’Andalousie et sa situation culturelle par rapport au reste de l’Occident mobilisent dans l’écriture une rhétorique de la marge, de l’humour noir et du merveilleux, mais aussi de la litote et de l’hyperbole – autant de transpositions paradoxales de ce qui est exclu de la parole. Théophile Gautier joue ainsi avec humour sur un effet d’agrandissement et d’exagération, et compare la Cathédrale de Séville à un temple bouddhiste, sa hauteur à celle d’une montagne, tandis que sa verticalité lui semble le signe visible de son caractère sacré et austère :

les pagodes indoues les plus effrénées et les plus monstrueusement prodigieuses n’approchent pas de la cathédrale de Séville. C’est une montagne creuse, une vallée renversée ; Notre-Dame de Paris se promènerait la tête haute dans la nef du milieu, qui est d’une élévation épouvantable ; des piliers gros comme des tours, et qui paraissent frêles à faire frémir, s’élancent du sol ou retombent des voûtes comme les stalactites d’une grotte de géants.²

L’importance de l’indicible et l’excès dans le discours des voyageurs met le statut du récit de voyage en question. Dire l’impossibilité de reproduire en mots l’image de l’édifice, n’est-ce pas avouer simplement une défaillance des mots ? Ou est-ce une économie de l’écriture descriptive propre au récit de voyage ? Ou encore un caprice émanant de la vogue du fantastique ? Sans compter que dire l’indicible est aussi une façon de valoriser l’acte d’écrire, de mythifier conjointement l’écriture et son objet : la part cachée de l’histoire, « la part

¹ Edmondo De Amicis, *L’Espagne*, p. 276.

² Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 360.

souterraine, la zone inexplorée »¹, c'est le mythe ; pour le narrer, la voix du conteur ne suffit pas, le « mythe vit de silence » dit Italo Calvino.

La question de l'indicible est par ailleurs évidemment liée à la concurrence que la photographie fait à la littérature. Environné par les ornements, placé au centre de la *Sala de los Embajadores* de l'Alhambra, Andersen se demande comment formuler ce qu'il voit : « mais comment la rendre en mots ? [...] Ce n'est pas le mot, mais la photographie qui peut rendre cette image, et pourtant, devant cela, on est lié à une place donnée. »² Les médiums visuels entrent dans le discours viatique, leur mention sert à accentuer le contraste entre le devoir descriptif de l'écriture et ses vertus d'évocation, puisque le rôle du voyageur-héros-narrateur-auteur est de commenter et d'animer les faits et les objets, et non pas de les décrire simplement. La photographie peut satisfaire la curiosité d'un simple touriste, mais les limites du champ visuel vont contre le rêve romantique de l'Univers comme Tout, hors marges et cadres.

Davillier, de son côté, pose des questions du même ordre dans son *Histoire des faïences hispano-moresques à reflets métalliques* (1861). Il s'agit là de la première entreprise de classification de ces faïences souvent confondues avec les faïences italiennes. Son grand apport est dans la terminologie : l'expression « hispano-moresque » remplace l'anachronique « hispano-arabe », qui trahissait une confusion entre Maures et Arabes. Mais Davillier compare également les capacités référentielles de l'écriture et de la photographie.

| Écriture | Appareil photographique |
|---|--|
| Elle peut donner une impression générale, mais ne peut rendre tous les détails de l'objet. Elle peut pourtant se concentrer sur un fragment particulier. Ce fragment est choisi par l'auteur. | N'est pas suffisamment précis pour que les légers défauts du cisèlement soient visibles (tandis que « la plume ne saurait corriger les erreurs du burin »). |
| Elle peut représenter les couleurs et leurs nuances, elle est beaucoup plus subtile en ceci que la photographie (« ce que la photographie ne saurait traduire, ce sont les reflets d'or qui cerclent le bel émail bleu des lettres et des arabesques »). | Copie les détails, la diversité et le caprice des ornements (« la photographie peut seule rendre la délicatesse et la grâce de ces entrelacs, de ces arabesques capricieuses »). |
| Elle donne une conclusion sur l'ensemble de l'impression, subjective et douteuse, donc humaine. Elle permet de formuler un jugement, et de donner un certain volume rhétorique à l'objet (tandis que la photographie est forcément plane). L'écriture permet de saisir les couleurs dans leur relief, et par exemple certains « reflets un peu pâles, peut-être, mais qui s'accordent merveilleusement avec ce bleu, avec un fond d'un blanc jaunâtre ». ³ | Copie l'écriture (« les caractères arabes, qui sont eux-mêmes des ornements d'une rare élégance »), qui est tout aussi difficile à représenter que les ornements non significants. |

¹ Italo Calvino, *La Machine littérature*, traduit de l'italien par Michel Orcel et François Wahl, Paris, Seuil, coll. « Librairie du XXe siècle », 1993, p. 17.

² Hans Christian Andersen, *En Espagne*, p. 1171.

³ Charles Davillier, *Histoire des faïences hispano-moresques à reflets métalliques*, Paris, Librairie Archéologique de Victor Didron, 1861, p. 13-14.

On voit d'ailleurs aussi que dans ses planches illustrant l'*Espagne* de Davillier qui montrent avec minutie l'architecture hispano-mauresque, Gustave Doré se sert de la photographie pour dessiner les détails.

2.1.2. L'intraduisible variété de l'étranger

La culture européenne est construite sur les dissemblances, les incompréhensions et les mutations de sens. À celui qui est plongé en elle, les traces d'autres civilisations, dites orientales, qui subsistent pourtant en son sein, semblent *indicibles*, à cause de « la difficulté d'entendre les voix étrangères *impossibles à traduire*. »¹ La peur de ne pas pouvoir *copier* ou *reproduire* les signes d'une autre langue témoigne de l'impuissance de l'écrivain, de même que de celle du mot, assujéti au fonctionnement du signe alphabétique, et que les écrivains espèrent libérer en le confrontant à une écriture qu'ils perçoivent comme non alphabétique. Le romantisme allemand, particulièrement, a cherché à ouvrir la littérature nationale au cosmopolitisme littéraire. Dans *Le Vase d'Or*, Hoffmann puise dans la métaphore florale pour rappeler que la littérature se construit sur des mouvements de sens et des scissions, que la langue, qui est constamment engagée dans un processus de ressaisissement des formes, ne peut vivre que par le contact avec le dissemblable. Rappelons le dialogue entre l'archiviste Lindhorst et l'étudiant Anselme, dans la fameuse « Bibliothèque des palmiers » : « vous avez gagné toute ma confiance ; or l'essentiel reste encore à faire : il s'agit de copier ou plutôt de reproduire au dessin certains ouvrages écrits en caractères tout particuliers ; [...] et ils ne peuvent être copiés que sur place. »² L'écriture de l'arabesque est une mise en œuvre des chimères de l'écrivain romantique. C'est d'ailleurs aussi par le fantastique que les écrivains traitent la question de l'accès à l'écriture *étrangère* : on retrouve ce motif chez Irving, Gautier et Andersen, qui s'inspirent de l'esthétique du romantisme allemand.

Si Irving lance l'hypothèse de l'*arabesque sketch*, si Andersen confond l'effet de cet ornement sur l'œil avec l'esthétique du kaléidoscope, Gautier, lui, se plaît à juxtaposer en *fantastiqueur* arabesques et ornements baroques à partir desquels il expose au lecteur des images imprévues et inattendues, voire fantasmagoriques. Cathédrale ou Alcazar, ces monuments ne sont pas porteurs d'un sens religieux pour le voyageur. Les ornements qui les recouvrent stimulent la fantaisie du descripteur – sa fantaisie perceptive, quand il leur prête

¹ Éric Dayre, *L'Absolu comparé. Essai sur une séquence moderne*, Paris, Hermann, 2009, p. 255.

² Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Le Vase d'Or*, traduit par Maxime Alexandre, in *Romantiques allemands*, vol. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, (p. 779-865), p. 831.

une infinie richesse de couleurs et de *mouvements* (alors même qu'ils sont condamnés à l'immobilité), et qu'il les place sous des éclairages improbablement variés ; mais aussi sa fantaisie *transcriptive* et donc métaphorique, quand des analogies voire des anamorphoses naissent de cette apparente instabilité. Le mélange des genres qui se découvre sous le voile de l'éclectisme architectural est ouvert à l'infini – *arabesque générique*, le récit du voyage en Andalousie est de même une œuvre éclectique qui réunit « tous les genres », et dont le sommet est dans l'inachevé :

Tous les genres d'architecture sont réunis à la cathédrale de Séville. Le gothique sévère, le style de la renaissance, celui que les Espagnols appellent *plateresco* ou d'orfèvrerie, et qui se distingue par une folie d'ornements et d'arabesques incroyables, le rococo, le grec et le romain, rien n'y manque, car chaque siècle a bâti sa chapelle, son *retablo*, avec le goût qui lui était particulier, et l'édifice n'est même pas tout à fait terminé.¹

Dans sa préface au *Voyage en Espagne*, Jean-Claude Berchet estime que le « baroque et le rococo sont moins une époque définie qu'un aspect "hoffmannesque" du réel que Gautier aime à retrouver chez lui. »² Dans le baroque, le romantisme retrouve une façon de contestation et d'éclatement des formes. Il s'établit alors une sorte de « baroque de rupture ».³ Les Romantiques défendent et redéfinissent le baroque comme une catégorie stylistique, qui est « un moment dans l'évolution des cultures sans distinctions de siècle ou de civilisation ».⁴ Art instable, art de la gravitation, dont la mélodie infinie est tendue vers l'union des styles, le baroque révèle ici un besoin à la fois d'unité et de discontinuité. L'architecture qui combine plusieurs styles peut parfois avoir l'air d'être « d'un mauvais goût », mais c'est justement cela qui produit sur le lecteur un effet « tout à fait prodigieux ».⁵

L'indicible comme élément corollaire du récit de voyage se réactualise avec les nouveaux médiums de représentation de l'espace. Non seulement il semble impossible de décrire les impressions suscitées par certains monuments, mais même leur genèse semble inexplicable. Il semblerait qu'ils soient surnaturels parce que leur créateur lui-même appartient au monde surnaturel. Chateaubriand et Hugo voient dans l'Alhambra l'œuvre des génies. Comment décrire ce « palais que les Génies / Ont doré comme un rêve et rempli d'harmonies »⁶ ?

Attacher à un monument une assemblée de spectres, le confier à une escorte doublement chimérique – car elle appartient non seulement au passé, mais aussi à la légende –

¹ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 363.

² *Ibid.*, p. 50.

³ Georges Gusdorf, *Le Romantisme I : Le Savoir romantique*, p. 280 et p. 279.

⁴ *Ibidem.*

⁵ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 281.

⁶ Victor Hugo, *Les Orientales*, in *Œuvres complètes. Poésie*, tome III, p. 257.

c'est le meilleur moyen de le sauver à la fois de l'oubli et de la ruine qui s'ensuit. Si l'architecture investit la littérature, la réciproque est vraie également. On peut citer à ce propos Charles Davillier, qui écrit qu'à l'Alhambra « il n'est pas une pierre, pour ainsi dire, qui n'ait sa légende, et qui ne rappelle un événement chanté dans quelque *romance morisco*. »¹ Les monuments en ruines sont les survivants d'une ère, et pour Irving c'est l'aspect spirituel des ruines et l'idée de la disparition d'une culture qui compte, plus encore peut-être que l'identité de la culture disparue. Le Romantique jette en quelque sorte son dévolu sur cet édifice rare mais qui mérite d'être sauvegardé, il se voit comme le seul capable de témoigner du temps passé. Il va même jusqu'à s'identifier à ces « solitary rocks, left far in the interior », qui « bear testimony to the extent of some vast inundation. »²

L'intrusion du post-mauresque dans le *naturel* reflète, selon une lecture anachronique, l'intrusion des arts mécaniques et de la reproduction dans l'art et la littérature. Gautier superpose par exemple le naturel et le factice pour décrire le palais de la Renaissance de Charles Quint, qui « entaille bizarrement le ciel »³ et lui paraît presque incongru dans cette Andalousie mauresque. Le palais de Charles Quint a été en effet construit pour marquer la prise de Grenade. L'architecture comme l'écriture peut être soit un bloc sans souplesse, soit une combinaison de formes poétiques irrégulières.

Quant à Edmondo De Amicis, il voit en Grenade une particule d'Orient en Europe. La ville témoigne de la présence d'une autre culture, elle a été la dernière ville à être conquise par les rois catholiques, d'où la métaphore de la route : « comme elle fut le dernier boulevard de l'Islam, Grenade est la ville d'Espagne qui en a gardé le plus de souvenirs. »⁴ Elle est pourtant décrite assez peu scrupuleusement, puisque le lecteur moderne n'est plus assez patient devant de longues descriptions. C'est que note De Amicis (« [Je] suppose que le lecteur est déjà plus las que moi ; aussi je lui fais grâce d'une montagne de descriptions qui probablement ne lui donneraient des choses qu'une idée fort confuse »⁵), même s'il avoue qu'il « y aurait de quoi remplir un livre, si l'on voulait décrire tous les monuments religieux de Grenade ».⁶

¹ Charles Davillier, *L'Espagne*, p. 170.

² Washington Irving, « The Hall of Ambassadors », *The Alhambra*, p. 80, je traduis : rochers solitaires, déposés loin dans les terres ; témoignent de l'étendue d'une vaste inondation.

³ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 277.

⁴ Edmondo De Amicis, *L'Espagne*, p. 375.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibid.*, p. 371.

2.1.3. L'architecture et le livre

Alors que certains élaborent des grammaires de l'art, d'autres se comportent en architectes verbaux, superposant les méthodes et les logiques d'arts en principe distincts. Paradoxalement, l'indicible a partie liée avec l'interprétation de l'art : son règne commence quand les codes connus sont dépassés. La question de la préparation du voyageur est donc primordiale. Les écrivains romantiques français et anglo-saxons ont ainsi, au moment de leur voyage, déjà pu avoir accès à des ouvrages destinés aux artistes et aux architectes, et consacrés à l'art hispano-mauresque. En France, ce sont par exemple les ouvrages de Girault de Prangey sur les monuments hispano-mauresques, notamment de Cordoue, de Grenade et de Séville, et en Grande-Bretagne les *Arabian Antiquities of Spain* de Murphy et surtout *The Grammar of the ornament* d'Owen Jones. Le prix des ouvrages consacrés à l'architecture mauresque de l'Espagne, vient selon Girault de Prangey de leur intérêt esthétique, puisqu'ils intéressent les artistes et les scientifiques. C'est donc la pertinence du sujet à l'égard des chercheurs (de domaines divers) qui a éveillé un désir de comparaison entre des esthétiques considérées comme opposées culturellement, à travers notamment l'architecture. Le grand défaut des ouvrages consacrés à ce sujet est dans leur prix et dans l'absence d'argumentation factuelle : les descriptions sont ainsi bien moins développées que les légendes semi-historiques et les fables, qui paraissent fort douteuses au public.¹

La science et l'art s'opposent d'ailleurs à certains égards, puisque chaque discipline a son objet de recherche particulier. Pour l'écrivain, ce qui compte, ce n'est pas simplement le détail de l'architecture, mais plutôt l'effet qu'elle produit et ce qu'on peut imaginer en elle et en dehors elle, dans le passé et l'avenir. L'architecture littéraire est censée avant tout véhiculer un questionnement social, exprimer un malaise culturel, traduire une interrogation spirituelle.

Andersen, qui a suivi Irving et Gautier en Andalousie, et qui vient de l'autre bout de l'Europe, du Danemark, perpétue – tout en en prenant parfois le contre-pied – la tradition nationale : il lui faut parler d'un art étranger dans une langue mal préparée à le restituer, et pour une culture qui n'en a pas la moindre idée. Il se réfère alors à un écrivain allemand, et la stratégie qu'il met alors en place est un bon exemple de ce que Daniel-Henri Pageaux appelle

¹ Voir Jos. Toussaint Reinaud, *Notice sur les deux ouvrages de M. Girault de Prangey intitulés Monuments arabes et Mauresques de Cordoue, Séville et Grenade, etc. et Essai sur l'architecture des Arabes etc.*, Paris, Imprimerie Royale, 1842, p. 1.

le « passage de la donnée géographique à la formulation onirique »¹, de cette poétisation du lieu qui émane de la circulation intertextuelle et interculturelle : « “Un rêve architectural” : voilà comment Hackländer a pertinemment appelé l’Alhambra. Ce rêve était maintenant une réalité que j’avais vue, une réalité que je n’oublierai jamais. Pénétré et submergé, je revins à Grenade. »²

C’est également de la lutte contre les difficultés à écrire l’ailleurs qu’émane le *revival* de l’art hispano-mauresque. L’exaltation de l’art mauresque mais aussi gothique de l’Andalousie est liée à l’idéal de la communauté des cultures et de la liberté esthétique. L’architecture – représentée en état de métamorphose – est seule à avoir le pouvoir de rapprocher le passé du présent par la force de l’imagination. Irving explique ce caractère presque dialectique de l’Alhambra : « The very architecture thus bespeaks the opposite and irreconcilable natures of the two warlike people who so long battled here for the mastery of the peninsula. »³ Structure à double face, l’Alhambra est, sur l’avant, *gothic* : c’est en quelque sorte le présent du palais, qui paradoxalement a une fonction de *memento mori*. Et sur le revers, elle éveille par l’écriture de ses arabesques le passé, qui intervient dans le présent par le biais des forces surnaturelles, remplaçant la misère de la vie actuelle par le retour à la somptuosité et à la richesse. Ainsi, seul le passé semble vivant. L’Alhambra présent est en effet désert, les chauves-souris volent à nouveau sous les voûtes. Ainsi, faire l’éloge de cet art passé, c’est mettre l’accent sur la déchéance moderne. C’est ce que note Joëlle Prunghaud : « Le Moyen Âge est, en effet, l’étalon qui permet de mesurer l’ampleur de la dégénérescence contemporaine, car le mythe de l’Âge d’or est complémentaire du mythe de la décadence. »⁴

Loin de la modernité, avec les voyages des écrivains et des artistes en Andalousie, l’image du *récit* comme *cathédrale-mosquée* se développe. Succédant à *Ivanhoé*, *Notre-Dame de Paris* traitait déjà de l’interaction entre l’architecture et la littérature (à travers la métaphore du livre comme « cathédrale de poche »⁵). L’idée de Victor Hugo est que chaque

¹ Daniel-Henri Pageaux, « Ouverture », in Juliette Vion-Dury et al. (dirs.), *Littérature et espaces*, actes du 30ème Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, SFLGC, Limoges, 20-22 septembre 2001, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Espaces humains », 2003, (p. 11-23), p. 17.

² Hans Christian Andersen, *En Espagne*, p. 1173.

³ Washington Irving, « The Hall of Ambassadors », *The Alhambra*, p. 77-78, je traduis : L’essence de l’architecture nous révèle les natures antagonistes et irréconciliables de ces deux peuples guerriers qui luttèrent longtemps ici même pour la domination de la péninsule.

⁴ Joëlle Prunghaud, *Gothique et décadence. Recherches sur la continuité d’un mythe et d’un genre au XIXe siècle en Grande-Bretagne et en France*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 270.

⁵ Victor Hugo, « Ceci tuera cela », *Notre-Dame de Paris*, édition de Silvestre de Sacy, Paris, Gallimard et Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 1966, p. 278 : « En effet, depuis l’origine des choses jusqu’au quinzième siècle de l’ère chrétienne inclusivement, l’architecture est le grand livre de l’humanité, l’expression principale de l’homme à ses divers états de développement soit comme force, soit comme intelligence. »

tradition a son écriture comme elle a son architecture. L'épanouissement sur les édifices des inscriptions et des arabesques, avec leur liberté de mouvement et pourtant la géométrie de leurs mots, compose des édifices merveilleux à l'époque des livres merveilleux.

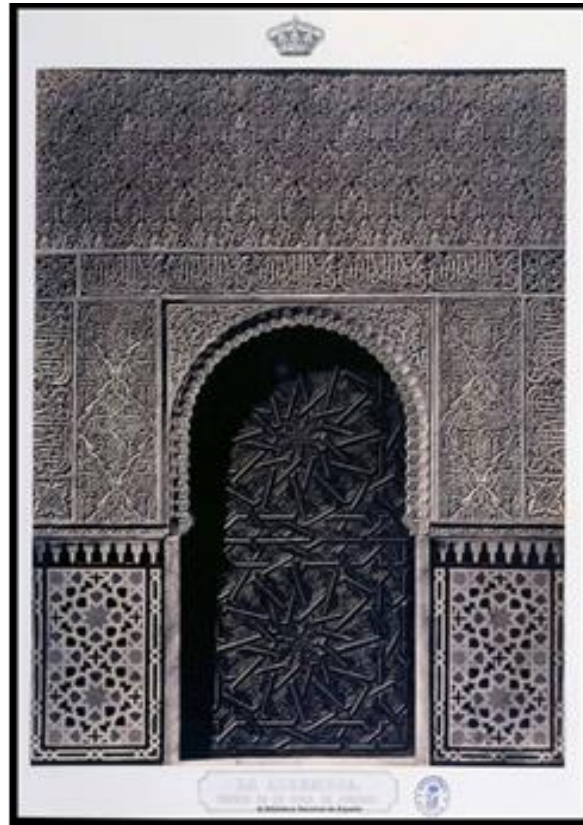
Le développement de l'industrie du livre et de l'illustration, qui rend accessible les images des cathédrales étrangères, engendre une nouvelle manière de voir le monde et de lire. Et c'est de la sorte que le *frontispice* devient une métaphore spatio-scripturale prégnante, renforçant l'image tridimensionnelle de la page comme façade d'un livre-monument, et l'imaginaire de l'interaction totale des arts. Les portails et les portes, les entrées et les sorties, occupent une place importante dans les représentations de l'Andalousie, qu'elles soient iconographiques ou photographiques. Et ce d'autant plus que le récit de voyage s'interrompt en quelque sorte lorsque l'auteur fait semblant de s'arrêter devant un bas-relief et essaye de donner les mesures exactes de l'édifice. Il suffit d'ailleurs de considérer les *frontispices* des ouvrages de l'époque : nombreux sont les livres qui s'ouvrent sur l'image d'une cathédrale. La métaphore hugolienne de la « cathédrale de poche » s'applique de manière pertinente (et réifiée) à de nombreux ouvrages, notamment à *L'Espagne* de Davillier/Doré.

Le voyageur, donc, franchit une porte – pour entrer dans un autre monde ; et il invite le lecteur à le suivre dans l'univers de la fiction. Ainsi, les différences s'effacent entre le récit de voyage et le voyage imaginaire, l'un physique et l'autre rêvé – le *frontispice* est une porte ouverte sur l'invisible et une sorte de voie d'accès à l'impalpable. Le choix du style de la façade ou du portail montré est aussi indicatif de l'esthétique de l'ouvrage qui commence, c'est une sorte de pré-signature culturelle. David Roberts, par exemple, pour ses *Picturesque Sketches in Spain Taken During the Years 1832 & 1833*, choisit pour *frontispice* une image de la façade de la Cathédrale de Grenade. Cette décision n'a rien de religieux : elle est motivée par l'allégeance de l'artiste à l'esthétique victorienne, qui préfère le gothique à l'oriental. Pourtant c'est bien l'image du portail oriental que Roberts propose pour illustrer les *Tales of the Alhambra* d'Irving. La puissance de l'Alhambra ou de la Mosquée de Cordoue vient de ce qu'ils sont comme des sommets de l'altérité. Comme le constate Michel Viegnes, « plus le voyage décentre le romantique, et l'entraîne aux confins de son domaine géoculturel, voire hors de celui-ci, plus la potentialité fantastique s'affirme ; à la limite, le voyageur passe sur l'autre rive, franchit les portes d'ivoire ou de corne. »¹ Grenade est une ville de l'Europe périphérique, qui conduit l'écrivain aux portes qui séparent le *sensible* de l'*imaginaire*, développant chez le voyageur « la conscience de l'association entre la culture arabo-

¹ Michel Viegnes, « L'Étrangeté dans le récit de voyage et le conte fantastique : l'exemple de Mérimée », *Voyager en France au temps du romantisme : poétique, esthétique, idéologie*, p. 388.

andalouse et l'Europe, mais au bénéfice de la connaissance de soi, ou, plus exactement, de la découverte de l'altérité orientale en soi. »¹

On pourrait ainsi proposer une hypothèse selon laquelle le mur couvert d'arabesques serait une miniature de l'œuvre littéraire, une mise en abîme de l'écriture du voyage construite sur les entrelacs du sensible et de l'imaginaire, du « visible et de l'invisible ». ²



Charles Clifford, *La Alhambra. La Puerta en la sala de Justicia*, Madrid, BNE, 1862, photographie.

La présente photographie montre la porte de la Salle de Justice de l'Alhambra, avec ses ornements et ses mosaïques. Le noir et blanc favorise la perception du mélange des styles, accentue les contrastes, et rend fidèlement les différentes textures du monument. Les décorations et les ornements font partie de l'architecture même de l'édifice. On remarque l'effet géométrique soigneusement calculé, et en particulier la parfaite symétrie, mais aussi les cisèlements, et les *azulejos* – dont la photographie ne rend les couleurs que par des nuances de noir et de blanc, mais qui par le biais de la description poétique d'un Irving ou d'un Gautier apporteront dans la connaissance chromatique occidentale beaucoup de subtilité.

¹ Jacques Huré, « Le Voyage à Grenade et Constantinople : à la périphérie de l'Europe, la rencontre avec l'Islam », in Colette Astier et Claude De Grève (dirs.), *L'Europe : reflets littéraires*, actes du congrès national de la société française de littérature générale et comparée, Nanterre, 24-27 septembre 1990, publié avec le concours de l'Université Paris X-Nanterre, Klincksieck, 1993, p. 280 et p. 282.

² Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

Mais comment l'écrivain-voyageur peut-il et doit-il décrire cette porte ? Nous l'avons dit, le langage n'est pas illimité, et la profusion des ornements ne saurait être rendue en mots. Qui plus est, l'effet puissant que produit cet art nouveau sur le voyageur le laisse sans voix. Mais ce n'est pas seulement pour cela que la description se complique : c'est aussi qu'elle s'interroge sur la perfection de la forme poétique, sur la juste étendue de la phrase et sur la bonne mesure en termes d'épithètes.

2.1.4. La forêt spirituelle

La métaphore du livre-architecture, chère à Victor Hugo, se retrouve dans les descriptions de Gautier, et notamment dans les tropes géométriques et picturaux dont il fait usage, mais aussi chez Eugène Poitou, qui écrit en réponse à Hugo : « On a dit qu'une cathédrale gothique était un poème chrétien ; on peut dire que l'Alhambra est un poème oriental ».¹

L'épaisseur historique des monuments n'est à l'évidence pas anodine non plus. Pour l'écrivain Edgar Quinet, la cathédrale évoque des sentiments d'inquiétude et de terreur, qui ont leur origine dans le souvenir de l'Inquisition et de son mythe. Pour le philosophe et savant orientaliste (qui en savait plus sans doute dans le domaine linguistique que dans le domaine esthétique), les édifices non occidentaux, qu'il qualifie d'« orientaux », imposent un dépassement spirituel. Il construit son texte sur le dialogue avec le lecteur, auquel il transmet des connaissances et qu'il appelle à franchir les frontières du matériel et du sensible. Ses émerveillements sont orientés par le mythe du pèlerinage oriental comme voyage initiatique, où le but (l'apparition de la Mecque, après que le voyageur a traversé d'immenses étendues de sable) ressemble parfois à un mirage. L'Alhambra est le lieu de la poésie et de l'histoire, mais la *Mezquita de Córdoba* (qui est une miniature européenne de la Mecque) est aussi un des sommets du voyage andalou. L'écrivain est comme un pèlerin, qui a laissé derrière lui sa patrie et son confort, et qui est parti loin en quête de trésors spirituels, mais pas aussi loin qu'il essaye de le faire croire à ses lecteurs. Le franchissement du seuil de la Mosquée de Cordoue est décrit conformément à l'imaginaire orientaliste : « C'était comme le rugissement du lion, dans l'Éden, au premier soir du monde. »² Le paradis oriental est pourtant à côté de l'enfer chrétien dans « l'Éden de l'Andalousie »³ : « l'Éden de l'Alhambra touche partout à

¹ Eugène Poitou, *Voyage en Espagne*, p. 252.

² Edgar Quinet, *Mes vacances en Espagne*, p. 310.

³ *Ibid.*, p. 256.

son enfer ».¹ Si l'Alhambra est le lieu de la fusion de l'architecture avec la nature, la *forêt* de la Mosquée de Cordoue traduit l'inquiétude de l'écrivain solitaire et maudit dans une société où la littérature est devenue industrielle et où la foi, en tant que telle, a perdu son sens.

Gautier s'étonne de l'hybridité de la *Mezquita*, où « chaque nef est formée de deux rangs d'arceaux superposés, dont quelques-uns se croisent et s'entrelacent comme des rubans, et produisent l'effet le plus bizarre ».² Cet alliage est pour lui privé de raison, c'est l'*hubris*, le fait d'« apparier » deux éléments qui « n'ont aucun lien [...] comme s'ils appartenaient à deux mondes opposés ».³ C'est un effet d'« inquiétante étrangeté » que cherche à produire l'auteur pour évoquer le rapport de la foi et de la raison, qui se mêlent dans l'architecture hispano-mauresque de l'Andalousie, dont les monuments réalisent la rencontre de l'histoire occidentale et orientale, d'une union pour l'art.



Jean Laurent, *Córdoba. Vista interior de la Mezquita o catedral*, Paris, INHA, entre 1865 et 1870, photographie.

Nous voyons sur cette photographie la salle de prière de la Mosquée avec ses hautes colonnes, construites avec des pierres prises dans les ruines d'un temple romain ; la coloration des vousoirs en rouge et blanc est inspirée du Dôme du Rocher ; les doubles-arches sont caractéristiques de l'al-Andalus. La photographie regarde, comme les croyants au moment de la prière, vers l'est. Ainsi, l'atmosphère de recueillement est palpable et les jeux de la lumière qui, quoique diffus, proviennent du centre de l'image, semblent refléter la lumière divine de la foi. Face à ce qui est à leurs yeux l'édifice d'une culture orientale, les voyageurs européens se

¹ *Ibid.*, p. 251.

² Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 345.

³ Jean Clair, *Hubris. La Fabrique du monstre dans l'art moderne : homoncules, géants et acéphales*, p. 99.

lancent le défi de sa représentation, rendue difficile par l'écart entre le connu et le différent. La mosquée est un lieu sacré dans lequel le voyageur occidental peut échapper aux lois qui régissent le monde occidental, puisque la langue et les règles qui règnent dans l'espace de l'édifice lui sont étrangères.

Pourtant, le choc n'est pas seulement esthétique, de même que le sentiment d'avoir trouvé un refuge n'est pas toujours spirituel. À l'époque, le voyage en Orient est dangereux et imprévisible, il n'est pas possible pour un voyageur européen d'entrer dans une mosquée – sauf en Andalousie, puisque ses édifices hispano-mauresques ont été christianisés. C'est pourquoi tant de rêves orientaux et orientalistes naissent à Cordoue : la *Mezquita* est un des supports architecturaux sur lesquels les voyageurs peuvent appuyer leur imaginaire oriental. C'est même cet édifice qui devient la synecdoque de la ville, puisqu'il semble retenir presque exclusivement l'attention des voyageurs. Le monument fascine par son hybridité, puisqu'à l'intérieur de la mosquée a été construite une église. Le passage de l'extérieur à l'intérieur est non seulement le passage du profane au sacré, mais aussi le passage d'une logique de lutte à une logique de jouissance, d'un espace de pouvoir à un espace paradisiaque : ainsi, d'après Edgar Quinet, « sitôt (que) le seuil est passé la forteresse se change en Éden ».¹

À la mosquée-cathédrale de Cordoue se rattache la métaphore de la forêt. Cette image, développée par les écrivains français tels que Chateaubriand, Custine, Quinet, Gautier, revient également chez Andersen et chez De Amicis. Mais Quinet réinvestit l'analogie entre l'arbre et la colonne. Il est particulièrement sensible au passage de l'espace occidental à l'espace oriental, où l'immensité de la forêt se transforme en infini désertique. Les « voûtes » du monument « sont inébranlables »², de même que « dans l'intérieur de la mosquée les chemins sont innombrables ; ils partent de tous les points, ils vont dans toutes les directions ; tels les sentiers du désert qui effleurent le sable. »³ Il faut signaler d'ailleurs que, dans un texte important intitulé *Le Christianisme et la Révolution française* (1845), Quinet fait dialoguer également mosquée et église.

Mais, même si Quinet préfère la métaphore du désert, la plupart des voyageurs voient leur quête se transformer en égarement, ils éprouvent un sentiment de solitude comme s'ils étaient perdus dans la forêt. La mosquée rappelle la forêt, qui est « tantôt prison tantôt asile. »⁴ Comme l'écrit Marcel Brion, la « forêt est l'endroit où l'on se perd, matériellement,

¹ Edgar Quinet, *Mes vacances en Espagne*, p. 311.

² *Ibidem*.

³ *Ibid.*, p. 313.

⁴ Élizabeth Durot-Boucé, *Le Lierre et la chauve-souris. Réveils gothiques. Émergence du roman noir anglais 1764-1824*, p. 169. Voir aussi p. 175 : « L'expression forêt-cathédrale est donc en réalité bien plus qu'une simple

moralement. »¹ Parmi les *topoi* centraux de la littérature romantique, la forêt fonctionne comme une *extra-polis*, qui s'oppose au château.

La mosquée-forêt est donc le lieu où le voyageur qui « s'intéresse avidement aux religions orientales et ésotériques » pourra dépasser « le cadre du strict christianisme ».² Lieu archétypal, contre-modèle réinvesti par la culture chrétienne, la Mosquée de Cordoue est un lieu de rencontre avec l'autre : c'est là que venaient prier en secret les croyants nostalgiques de leur terre. L'originalité de l'Andalousie réside dans la façon dont son architecture dépasse les cadres de l'imaginaire européen traditionnel ; déstabilisant l'ordre, elle est le lieu du hors-la-loi. Symboliquement, les colonnes et la forêt ont la même fonction, celle de lieu à l'écart, éloigné de l'homme, et situé en dehors de la culture du voyageur européen.

Aux yeux de Gautier, qui désapprouve les religions en général, la mosquée est un refuge pour celui qui veut échapper à la censure et au monde éditorial. Pourtant, malgré son caractère « mauresque », Cordoue reste, pour Gautier, européenne, car une partie de sa mosquée a depuis longtemps été transformée en cathédrale. Les rois maures, toutefois, voulaient faire de cette mosquée « un but de pèlerinage, une Mecque occidentale ». Gautier se demande comment donner une idée juste de « cet étrange édifice » à ses lecteurs. Pour orienter le lecteur, il lui fait faire un détour analogique, puisqu'il compare la mosquée à « une grande esplanade fermée de murs et plantée de colonnes en quinconce ». Mais le pèlerin romantique éprouve le besoin de transmettre ses impressions, et c'est là que la tâche se complique, car l'émotion devant la mosquée-cathédrale est « indéfinissable et n'a aucun rapport avec les émotions que cause ordinairement l'architecture : il vous semble plutôt marcher dans une forêt plafonnée que dans un édifice ». Cette forêt, d'ailleurs, n'est guère européenne :

Les colonnes, toutes d'un seul morceau, n'ont guère plus de dix à douze pieds jusqu'au chapiteau d'un corinthien arabe plein de force et d'élégance, qui rappelle plutôt le palmier d'Afrique que l'acanthé de Grèce.³

Dans la Mosquée de Cordoue, on peut s'égarer et se tromper de chemin comme dans une forêt – et Gautier reprend ainsi, malgré le caractère africain de la nature construite, le mystérieux *topos* sylvestre propre à l'imaginaire occidental. Chez lui, le mirage efface les frontières entre la perception et les visions hallucinatoires ou inspirées. Les colonnes se croisent à l'infini « comme une végétation de marbre spontanément jaillie du sol » et l'espace représenté

analogie : elle reprend la correspondance établie par les Anciens – exprimée clairement par Sénèque dans ses Lettres à Lucilius – entre les bois et la résidence d'une divinité. »

¹ Marcel Brion, *Art fantastique*, Paris, Albin Michel, 1961, p. 10.

² Simone Vierne, « Le Voyage initiatique », p. 39.

³ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 345.

devient une scène de théâtre par la vertu du « mystérieux demi-jour qui règne dans cette futaie [et qui] ajoute encore à l'illusion. »¹

De Amicis lui aussi superpose à la réalité architecturale de la mosquée un paysage forestier typiquement romantique. Il est frappé dès l'abord par les dimensions de l'édifice, qui le placent au niveau des plus importants de l'univers : c'est « le plus beau temple musulman qui existe, et un des plus admirables monuments de la terre ». ² C'est la multitude des colonnes (856) qui fait penser à une forêt. La sacralité de l'arbre propre à la culture occidentale s'introduit dans le symbolisme oriental. Proposant aux lecteurs d'imaginer la mosquée, De Amicis décrit une forêt. La métaphore végétale vient remplacer la représentation architecturale, et la fascination est indissociable d'un sentiment de désorientation.

Imaginez une forêt, et supposez que vous êtes au plus épais de la forêt, et que vous ne voyez que des troncs d'arbres. Ainsi, dans la mosquée, de quelque côté qu'on se tourne, le regard se perd entre les colonnes. C'est une forêt de marbre dont on ne voit pas la fin. On suit de l'œil, une à une, les longues files de colonnes qui se croisent à chaque pas avec d'autres files innombrables, et l'on arrive à un fond demi-obscur où il semble qu'on voie blanchir encore d'autres colonnes. [...] si on imagine que les colonnes sont des troncs d'arbres, ils [les arcs] en représentent les branches, ce qui complète la comparaison de la mosquée avec une forêt.³

La description est pourtant orientaliste, et fait penser aussi aux peintres italiens tel Fortuny (auquel Davillier a consacré un ouvrage biographique). Les colonnes, qui pour les Romantiques ont la même fonction que les arbres (car le « symbolisme de l'arbre ramasse [...] en croissant tous les symboles de la totalisation cosmique »⁴), servent à canaliser l'énergie cosmique. Dans la *Mosquée-forêt* se manifestent ainsi un besoin de totalité, une nostalgie de la verticalité, une aspiration vers l'infini. La déambulation régénère l'esprit et stimule l'âme, réalisant l'union culturelle de l'Europe avec l'Orient, puisque dans la forêt se brouillent les « oppositions logiques, les catégories objectives ».⁵ C'est un lieu où les perceptions se confondent, où se révèlent certaines dimensions cachées du temps et de la conscience : « Il est impossible d'exprimer le sentiment d'admiration mystique que ce spectacle éveille dans l'âme. »⁶ De Amicis éprouve un sentiment contradictoire, qu'il vit comme un foudroïement, comme « un instant de douce ivresse qui vous laisse dans le cœur je ne sais quelle molle mélancolie. »⁷

¹ *Ibid.*, p. 344-345.

² Edmondo De Amicis, *L'Espagne*, p. 257.

³ *Ibidem.*

⁴ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, p. 394.

⁵ Élisabeth Durot-Boucé, *Le Lierre et la chauve-souris. Réveils gothiques. Émergence du roman noir anglais 1764-1824*, p. 170.

⁶ Edmondo De Amicis, *L'Espagne*, p. 251.

⁷ *Ibidem.*

L'évocation par Somerset Maugham de créatures imaginaires peuplant la forêt mystérieuse perpétue cette imagerie romantique. Le décor obscur est propice au surgissement des êtres habitant le monde féerique. L'auteur invite le lecteur à le suivre dans la forêt imaginaire :

The mosque was dimly lit, the air heavy with incense ; and I saw this forest of pillars, extending every way, as far as the eye could reach. It was mysterious and awe-inspiring as those enchanted forests of one's childhood in which huge trees grew in serried masses and where in cavernous darkness goblins and giants of the fairy-tales, wild beasts and monstrous shapes, lay in wait for the terrified traveller who had lost his way.¹

Le récit du voyage est un discours de quête du sens. S'ouvrir un chemin dans une forêt inextricable est pour le voyageur comme chercher sa voie spirituelle et esthétique. L'écriture viatique cherche à exposer au lecteur l'expérience du voyage dans ce qu'elle a d'unique, sinon de magique. La quête du voyageur est donc aussi une quête d'écrivain, et les *topoi* architecturaux deviennent des images de l'architexte. Si le monde est objectivement sensible et visible, l'auteur-voyageur en déforme la perception en faisant passer les objets par le prisme de son style. Écrire le voyage à l'âge romantique, c'est assumer le paradoxe d'une poétique à la fois référentielle et fictionnelle, et admettre que la représentation ne dévalorise pas le réel, mais rend possible la coexistence des mondes réel et surnaturel.

2.2. Jardins andalous

Pour Nodier, la lecture des contes fantastiques est propice au renouvellement de l'âme, « fatiguée des convulsions d'agonie » des peuples modernes inquiets, que les songes bercent et apaisent. Le fantastique comme le sommeil sont « la fontaine de Jouvence de l'imagination. »² Le poète veut et doit imiter la nature comme le peintre, mais il doit sentir et montrer encore plus. La nature inhabituelle, exotique et étrange du Généralife est ainsi pour Gautier « d'une originalité et d'une bizarrerie charmantes », avec son mélange d'eaux et de jardins et ses feuillages « taillés bizarrement ».³ Il arrive que pour un instant l'étrange ne soit plus inquiétant, et que Gautier se laisse prendre à son charme paisible – mais peut-être n'est-ce là qu'un détour de plus : l'étrange n'est-il pas plus équivoque encore quand il se manifeste

¹ William Somerset Maugham, *Andalusia : sketches and impressions*, p. 36. Je traduis : La mosquée était faiblement éclairée, l'air était lourd d'encens ; et j'ai vu cette forêt de piliers, s'étendant dans tous les sens, aussi loin que l'œil pouvait voir. C'était mystérieux et grandiose comme les forêts enchantées de l'enfance où de grands arbres poussent en masses serrées et où dans l'obscurité caveuse les gobelins et les géants des contes, les bêtes sauvages et les formes monstrueuses guettent le voyageur terrifié qui a perdu son chemin.

² Charles Nodier, « Du fantastique dans la littérature », in *Revue de Paris*, 1830, tome XX, p. 225.

³ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 275.

sans fracas, et quand il cache son étrangeté sous des allures sereines ? Toujours est-il que ce calme ambigu ne dure guère.

2.2.1. La complexité du jardin

Le hasard de la nature, qui est épanouie et désordonnée, est inaccessible à la parole. Gautier rompt (parfois) le pacte d'imitation en faveur de l'art pour l'art. L'art construit alors, combine, mais n'imité plus les agencements réels, ce qui se traduit par une rhétorique de la contradiction ou du paradoxe (« un laurier, d'un bord du chemin à l'autre, va embrasser un cactus, malgré ses épines »¹). Pourtant, l'écriture de Gautier rend parfois visible pour le lecteur ce spectacle presque intransmissible (« La nature, abandonnée à elle-même, semble se piquer de coquetterie, et vouloir montrer combien l'art, même le plus exquis et le plus savant, reste toujours loin d'elle. »²)

La nature grenadine semble incomparable à Gautier : il la voit comme une œuvre d'art. Les éléments naturels et architecturaux (ou sculpturaux) se mêlent : « Le Genil arrive de la Sierra-Nevada dans son lit de marbre à travers des bois de lauriers d'une beauté incomparable ».³ Le marbre est une image de la *pétrification* de la nature par le regard esthétique. Car le beau naturel rajoute à la difficulté d'écrire, puisqu'il est « indéfinissable » et qu'il est un « langage indicible » : « la beauté de la nature tient au fait qu'elle semble dire plus qu'elle n'est ».⁴ Il faut donc réduire le naturel à l'humain : « Au milieu d'un de ces bassins s'épanouit, comme une immense corbeille, un gigantesque laurier-rose d'un éclat et d'une beauté incomparables. »⁵

Qui plus est, le voyageur se trouve confronté à des agencements architecturaux étrangers qui plient la nature à leur loi. Le patio, par exemple, est un endroit typiquement andalou, que De Amicis ne sait pas comment définir. Il essaye de le donner à voir à partir d'autres agencements mieux connus de ses lecteurs : « un patio ! Comment décrire un patio ? Ce n'est pas une cour, ce n'est pas un jardin, ce n'est pas une salle : ce sont ces trois choses à la fois ».⁶ L'architecture se mêle gracieusement à la nature, et la langue (italienne) semble manquer de mots pour rendre compte de cette harmonie.

¹ *Ibidem.*

² *Ibidem.*

³ *Ibid.*, p. 253.

⁴ Théodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, [*Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, 1970], traduit de l'allemand par Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1974, p. 102, p. 103, p. 109.

⁵ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 276.

⁶ Edmondo De Amicis, *L'Espagne*, p. 247.

Quant au Généralife, devenu l'archétype du jardin oriental pendant l'Al-Andalus, il est l'un des lieux de prédilection des Romantiques. Il apparaît chez Irving comme une miniature de l'Andalousie, comme le lieu choisi par Dieu pour le repos des anciens rois et pour le bonheur des voyageurs modernes. Le Romantique y contemple les larges perspectives qui s'ouvrent devant lui, il y médite entre ville et nature sur le génie mauresque. C'est comme un historien qu'Irving admire tout d'abord le jardin, mais le Généralife se transforme en un lieu hybride, certes réellement existant, mais qui aussi bien appartient au *topos* mythique. Dans ce jardin conçu au Moyen Âge comme un espace de sérénité quotidienne dédié à la discussion et au divertissement, le voyageur se sent comme transporté dans une atmosphère supérieure, où l'âme est tranquille, l'esprit léger, et le corps heureux, ce qui transforme la vie en un délice.¹ Ce lieu commun mythifié fait ainsi concurrence à d'autres espaces dont le nom est associé au paradis : « ses jardins, toujours verts, toujours en fleurs, rivalisent avec ceux des Hespérides. »²

Washington Irving est un conteur qui, comparant l'Alhambra à un « fairy land », décrit sa promenade nocturne dans le jardin, et se dit envoûté par l'air embaumé, qui l'invite à la rêverie et aux fantaisies romantiques. L'enthousiasme d'Irving n'est cependant pas dépourvu de mesure, comme l'indique l'histoire du prince Ahmed Al Kamel. Si le sage Eben Bonabben s'inquiète de l'exaltation du prince pour la nature, c'est parce qu'elle cache le fruit défendu. Les séductions du jardin sont brûlantes, sa beauté incite à l'amour, elle empoisonne l'esprit du prince : c'est justement de cette passion, des « allurements of love »³, qu'il faut le préserver. La nature, le sentiment amoureux et la rêverie (si ce n'est la *fancy*) se mêlent pour provoquer une sorte de vertige dans l'esprit du promeneur. C'est ici que le prince découvre qu'il a un cœur, et c'est ainsi qu'Irving parvient à transmettre à ses lecteurs cette idée que la tendresse envers la nature ou envers un être peut être inquiétante : « He wandered about the gardens of the Generalife in an intoxication of feelings of which he knew not the cause. Sometimes he would sit plunged in a delicious reverie. »⁴

Il faut souligner aussi le fait que, si Gautier à la suite d'Irving glorifie le passé mauresque, c'est parce que, pour eux, c'est l'époque où les jardins et les palais étaient habités par les poètes et non par les moines. Les poètes pouvaient contempler la nature, puisqu'ils avaient encore un sentiment poétique du monde.

¹ Washington Irving, « The Alhambra by moonlight », *The Alhambra*, p. 103.

² Charles Davillier, *L'Espagne*, p. 141.

³ Washington Irving, « Legend of Prince Ahmed al Kamel, or "The Pilgrim of Love" », *The Alhambra*, p. 75.

Je traduis : Il errait dans les jardins du Généralife, dans une ivresse de sentiments dont il ne connaissait pas la cause. Parfois, il s'asseyait, plongé dans une rêverie délicate.

2.2.2. *From wander to wonder*

Le voyageur romantique est un *wanderer* qui voit apparaître dans le désert le mirage du jardin, de la nature, d'une oasis. Le paysage désertique reflète l'isolement du marcheur qui erre, éprouvant un poignant sentiment d'abandon, et qui, dans l'exil du pays étranger, traverse des « scenes of solitude as silent and lifeless as the desert ». ¹ Mais les voyageurs projettent sur l'Andalousie les conceptions de l'imaginaire orientaliste : *topos* du voyage romantique, lieu-clé de l'Orient, le désert est chargé d'une valeur spécifique en Andalousie – il est la page blanche sur laquelle s'écrira le voyage, le lieu sans qualités d'où surgira le mirage d'un jardin paradisiaque.

Pour Théophile Gautier, le Généralife, quoiqu'il soit sauvage ou presque, et peut-être justement parce qu'il échappe aux conventions, apparaît comme un lieu de jouvence après un long voyage dans des espaces presque désertiques : « Il y avait si longtemps que nous n'avions vu de véritable vert, que ce jardin inculte et sauvage aux trois quarts nous parut un petit paradis terrestre. » ² S'abandonnant à la rêverie et quêteant des images poétiques dans les détails du jardin, le voyageur fait preuve d'une certaine « naïveté d'émerveillement » toute naturelle. ³ Pourtant, Gautier se refuse à tomber dans le sentimentalisme et dans l'idéalisation forcée du jardin et des rêveries qu'il suscite. Cela ne l'empêche pas d'ailleurs de mythifier à sa façon (ironique et autoréflexive) le jardin andalou pour satisfaire les attentes du lectorat. Le jardin, dont les allées de lauriers forment une sorte de berceau, devient un lieu magique pour l'écrivain, qui admire comme s'y croisent les formes et s'y appariant les lois.

Gautier surinvestit le motif désertique, qui lui sert aussi à symboliser l'incompréhension du public. Mais son récit fonctionne avant tout sur un modèle eschatologique, et l'Andalousie – cet oxymore, ce *désert de verdure* – est la récompense que le voyageur attend : « La route de Jerez traverse une plaine montueuse, rugueuse, bossuée, d'une aridité de pierre ponce. Au printemps, ce désert se couvre, dit-on, d'un riche tapis de verdure tout émaillé de fleurs sauvages. » ⁴ Dans « In Deserto » (*España*), en faisant appel au *topos* désertique, qui, par métonymie, signifie la solitude, Gautier déplore l'impuissance du poète, qui voit son imagination frappée d'infertilité, et c'est pourquoi il cherche du secours

¹ Robert Dundas Murray, *The Cities and Wilds of Andalusia*, in 2 vol., vol. 1, London, Bentley, 1849, p. 279, je traduis : des scènes de solitude aussi silencieuses et sans vie que le désert.

² Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 244.

³ Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, p. 4.

⁴ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 380.

auprès d'une improbable « magicienne, une Moïse femelle / Traînant dans le désert les peuples après elle »¹.

À la différence de Gautier, Irving est engagé dans une quête étiologique. La retraite des rois et la retraite des poètes deviennent chez lui une « philosophic retreat ».² Le retour aux origines (à l'époque de la découverte de l'Amérique) est un aspect important du voyage d'Irving. Par ailleurs, l'esthétique du dédoublement antinomique (la rechristianisation de l'Andalousie étant assimilée à un triomphe du *settlement* sur la *wilderness* du passé mauresque) est propre à la fiction américaine, dont Irving est l'un des fondateurs : il fait du « redoublement (“reduplication”) non motivé l'un des motifs fondateurs de la “romance américaine” ».³ La carrière d'Irving est d'ailleurs faite de dédoublements successifs : l'auteur se cache derrière plusieurs pseudonymes, il garde donc un certain anonymat, qui n'est pas synonyme de neutralité, mais d'autodétermination. Par ailleurs, Irving s'adresse consciemment à deux lectorats distincts, l'un européen, l'autre américain, ce qui suppose, au sein même du texte, une tension liée aux enjeux littéraires, artistiques et historiques de l'œuvre.

Toujours est-il que, dans la « Legend of the Arabian astrologer », le mirage du jardin flotte devant les yeux de l'errant. C'est « one of the wonders of the desert »⁴, qui apparaît uniquement à ceux qui croient aux fables et ont appris à les voir, mais qui disparaît aussi vite qu'elle a surgi. Le *locus amœnus* est un rêve, une fable, un trompe-l'œil dans cette interminable étendue de sable. Mais le sable fait écho à la mer, puisque d'après Irving, les découvreurs de l'Amérique ont également aperçu le mirage de l'Éden. Le voyageur est doté d'un pouvoir unique : celui de voir le monde, d'apprendre de nouvelles choses et de les partager avec les autres. Espace initiatique et révélateur, le désert est un lieu de disparitions/apparitions, c'est l'espace de l'entre-deux-mondes, il détache du présent et renvoie par les forces surnaturelles de la légende dans le lointain imaginaire. Dans la légende de l'astrologue, le motif désertique apparaît ainsi pour questionner la vraisemblance du discours dans les récits de voyage des découvreurs ou des simples voyageurs. Le choix entre *fable* et *histoire* est lié à la question de l'oralité comme savoir populaire. On peut dire que la

¹ Théophile Gautier, *España*, in *Poésies complètes*, Paris, Charpentier, 1845, p. 342.

² Washington Irving, « Legend of the Arabian astrologer », *The Alhambra*, p. 177, je traduis : une retraite philosophique.

³ Noelle Batt, « Washington Irving à la naissance des lettres américaines : un conflit de représentations », in *L'Amérique et l'Europe : réalités et représentations*, vol. II, actes du colloque du Groupe de Recherche et Études Nord-Américaines, 7-9 mars 1986, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1986, (p. 89-101), p. 89. N. Batt cite Brian McHale, « L'Abîme américain : pour une théorie systématique de la fiction américaine », in *Littérature*, n° 57 : « Logiques de la représentation », Paris, Larousse, 1985.

⁴ Washington Irving, « Legend of the Arabian astrologer », p. 183, je traduis : une des merveilles du désert.

traversée du désert est une forme d'initiation, puisque c'est là qu'on repense l'histoire. Et justement, dans *Détachement. Apologue*, Michel Serres écrit que la « traversée du désert s'appelle, dans notre vieux monde, l'Histoire. »¹ Les voyageurs racontent des fables comme les pèlerins qui construisent leur savoir à partir de leurs rencontres spontanées avec des passants, qui, dans le désert, apparaissent souvent par l'effet d'un mirage. Historien, Irving, donne au « miracle » un fondement « crédible », et le mirage devient « possible ». On peut observer l'intense travail métatextuel de l'auteur, qui se pose la question suivante : comment dire l'écart entre l'espace réel et onirique ? Comment ne pas tomber dans le piège de l'illusion ? Ces interrogations sont celles d'un écrivain historien, qui tend à puiser la matière de ses productions littéraires, même fictionnelles, dans les faits.

« [...] I have, moreover, heard marvellous things related of it by pilgrims who had been to Mecca ; but I considered them wild fables, such as travellers are wont to tell who have visited remote countries. »

« Discredit not, O king, the tales of travellers, » rejoined the astrologer, gravely, « for they contain precious rarities of knowledge brought from the ends of the earth. As to the palace and garden of Irem, what is generally told of them is true ; I have seen them with mine own eyes – listen to my adventure ; for it has a bearing upon the object of your request. [...] »²

Les récits-contes rapportés par les voyageurs ne doivent pas susciter l'incrédulité, même s'ils sont les seuls à être témoins des mirages du désert. Mais il faut prendre également en compte le fait que dans le contexte de la mythologie américaine, le désert symbolise l'espace vierge qui a été envahi par les conquérants modernes. En effet, il ne faut pas oublier que l'expérience « de l'écrivain américain est inséparable de l'expérience américaine, même quand il ne parle pas de l'Amérique. »³ Le désert, vu par un Américain, est un espace-creuset où se négocie l'avenir historique. Le désert est le fond du récit, le lieu de l'apparition de la fable, le lieu à la fois de la transition et de la vision, puisque « la désertion et le pacte diabolique confondus, mènent à couvrir le désert d'une traite ».⁴ Historien, conteur-voyageur, Irving place ses personnages dans le désert pour qu'ils puissent vivre « l'expérience de poches spatio-temporelles », ce qui les transforme, et influe sur le développement de l'histoire.

¹ Voir Michel Serres, *Détachement. Apologue*, Paris, Flammarion, 1983, p. 12.

² Washington Irving, « Legend of the Arabian astrologer », *The Alhambra*, p. 182. Je traduis : J'ai, en outre, entendu raconter des choses merveilleuses par des pèlerins qui ont été à la Mecque ; mais je considérais que c'était là des fables invraisemblables comme ont l'habitude d'en raconter les voyageurs qui ont visité des pays lointains. « Ne discrédite pas, ô roi, les récits des voyageurs », répliqua l'astrologue gravement, « car ils contiennent des connaissances rares et précieuses rapportées des confins de la terre. Pour ce qui concerne le palais et le jardin d'Irem, ce qu'ils disent est généralement vrai : je les ai vus de mes propres yeux – écoute mon aventure, car elle n'est pas sans rapport avec ta requête. »

³ Gilles Deleuze, « Whitman », *Critique et clinique*, p. 76.

⁴ Bernard Terramorsi, *Le Mauvais Rêve américain. Les Origines du fantastique et le fantastique des origines aux États-Unis : Rip Van Winkle et La légende du val dormant de Washington Irving (1819) ; Peter Rugg le disparu de William Austin (1824)*, Université de La Réunion, Paris, L'Harmattan, coll. « Americana », p. 22.

Il faut certes être doté d'une extrême finesse de sensibilité, d'un esprit ouvert au mystère et en un mot de génie pour voir apparaître l'Alhambra *comme un mirage* qui semble avoir été créé par les arts magiques et qui paraît réunir les merveilles du monde entier. Le palais imaginé par Irving (construit en pierres égyptiennes et orné de tapis de Damas) est presque réellement existant (il y a dans la fable une part de vérité, car le palais est composé d'éléments venus du monde entier, et la description est simplement orientalisée), et renferme, donc, un monde utopique où se réalise le retour aux arts anciens et orientaux. L'écriture irvingienne, par le choix de ses motifs, énonce ainsi la voix collective (malgré le génie nécessaire de l'auteur-spectateur des mirages) et révèle une prédisposition pour la littérature populaire, puisqu'elle a été faite pour (sinon par) « l'homme moyen », par opposition au « Je substantiel, total et solipsiste des Européens. »¹

En représentant le mirage de l'Orient en Europe, Irving évoque la manière dont les premiers colons ont vu et décrit l'Amérique, et c'est ainsi que le voyage est un départ qui aboutit non à la séparation du monde Ancien et du Nouveau monde, mais à « une distribution chaotique de parcelles : *des nouveaux mondes*. »² Le désert est une *tabula rasa* et une zone intermédiaire entre les temps et les époques, où l'on peut transgresser les limites culturelles.

La « marche dans le désert s'accompagne du surgissement et du déploiement d'une histoire »³ dont il est important d'explicitier le sens collectif de manière herméneutique. La double déchirure – entre Orient et Europe, mais aussi entre Europe et Amérique – rappelle l'*Exode*, qui est aussi un « récit de retour vers la terre des pères »⁴, pourtant jamais possédée. Petillon précise que, grand motif américain, « l'exode et la fugue hors du cadastre des terres historiées ouvrent à l'espace vacant, nul de toutes empreintes ».⁵ Le désert permet donc de retrouver l'origine évanouie. D'autant plus que la mythologie biblique oppose le désert au jardin, qui apparaît comme mirage dans le désert, comme production vertueuse de la croyance et de la foi. Et par ailleurs, si les *topoi* de l'Occident sont rattachés principalement à la forêt et aux champs, ceux de l'Orient ont un rapport « avec la steppe et le jardin (dans d'autres cas, le désert et l'oasis) ».⁶ La dialectique désert/jardin est récurrente dans les *topoi* de l'Andalousie. Elle prend sa source dans la poésie arabe et hébraïque andalouse, elle est l'expression d'un sentiment hybride de bonheur mêlé à la nostalgie des origines.

¹ Gilles Deleuze, « Whitman », *Critique et clinique*, p. 76.

² Bernard Terramorsi, *Le Mauvais Rêve américain*, p. 12.

³ François Hartog, *Mémoire d'Ulysse. Récits sur la frontière en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, 1996, p. 28.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Pierre-Yves Petillon, *La Grand-route. Espace et écriture en Amérique*, p. 74-75.

⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, p. 28.

Quant aux textes d'Irving, l'apparition du mirage dans le désert y est indissociable de la dialectique sommeil/éveil. Dans les *Tales* comme dans *Rip Van Winkle* (Bernard Terramorsi rappelle d'ailleurs que Rip Van Winkle « est le premier personnage errant de la littérature des États-Unis »¹) et *The Sleepy Hollow*, le romancier élabore un mythe qui lie le sommeil, qui est paradoxalement une forme d'*enracinement-déracinement*, à l'histoire comme métamorphose, qui efface les traces du passé.

In traversing the desert of Aden, one of them strayed from the rest, and was lost. I searched after it for several days, but in vain, until, wearied and faint, I laid myself down at noontide, and slept under a palm-tree by the side of a scanty well.

When I awoke, I found myself at the gate of a city. I entered, and beheld noble streets, and squares, and market-places ; but all were silent and without an inhabitant. I wandered on until I came to a sumptuous palace with a garden adorned with fountains and fishponds, and groves and flowers, and orchards laden with delicious fruit ; but still no one was to be seen. Upon which, appalled at this loneliness, I hastened to depart ; and, after issuing forth at the gate of the city, I turned to look upon the place, but it was no longer to be seen ; nothing but the silent desert extended before my eyes.²

Ce partage territorial des fictions et des mondes possibles est marqué par la *bifurcation* des routes, qui renvoie aussi à la transformation de l'espace, qui n'est pas le même *avant et après* le collapsus culturel, la déchirure entre les mondes et les cultures. Le sommeil, comme le désert, est un entre-deux entre la réalité et le mirage, entre la veille et le rêve. Le sommeil est pour le personnage une zone intermédiaire, il descend alors vers le monde onirique, où se dévoilent les « rêveries de l'intimité »³ de l'écrivain. Irving est ainsi partagé entre deux réalités, l'une liée à l'errance et au vagabondage (ce qui, spatialement, se traduit par une double attirance, pour le *West* américain et pour l'« orient » andalou), l'autre à la (double) nostalgie de son domicile et de ses origines lointaines.

Pourquoi le mirage du jardin apparaît-il seulement à l'errant ? C'est sans doute que le *Wanderer* est un sédentaire devenu nomade, un sans-terre mais qui cherche une terre – c'est aussi peut-être parce qu'en anglais les merveilles riment avec l'errance (*wonder/wander*) :

¹ Bernard Terramorsi, *Henry James ou le sens des profondeurs. Essai sur les nouvelles fantastiques*, p. 109. Voir aussi p. 170 : « Le héros jamesien est un proche parent de Rip Van Winkle et de Peter Rugg ; il est similairement confronté à l'exil et au retour impossible, à la mesure d'un écart devenu peu à peu abyssal. »

² Washington Irving, « Legend of the Arabian astrologer », *The Alhambra*, p. 182. Je traduis : En traversant le désert d'Aden, l'un d'entre eux fut séparé des autres, et se perdit. Je le cherchai pendant plusieurs jours, mais en vain, puis, fatigué et faible, je m'étendis à l'heure méridienne et dormis sous un palmier à côté d'un puits étroit. Lorsque je me réveillai, je me trouvai devant la porte d'une ville. J'entrai, et vis de nobles rues, des places, et des marchés ; mais tout était silencieux et dépeuplé. J'errai jusqu'à ce que j'arrive devant un somptueux palais avec un jardin orné de fontaines, d'étangs, de bosquets, de fleurs et de vergers chargés de fruits délicieux ; mais je ne voyais toujours personne. Sur quoi, consterné par cette solitude, je m'empressai de partir ; et après être sorti par la porte de la ville, je me retournai pour regarder à nouveau le lieu, mais il n'était plus visible ; rien ne s'étendait plus devant mes yeux que le désert silencieux.

³ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, p. 103.

« the far-famed garden of Irem, one of the wonders of the desert. It only appears at times to some wanderer like thyself ».¹

Le désert réveille dans les *Tales* le souvenir de la traversée de l'Atlantique, et il renvoie aux enjeux de la littérature américaine. Le désert peut, chez Irving, tantôt symboliser le vide intérieur, qui incite à prendre une décision, tantôt rappeler l'étendue océanique qui sépare l'Ancien monde du Nouveau. De même que l'Atlantique mène l'Américain au monde ancien, le désert mène l'Européen jusqu'à la fable mythique qui *oriente* son imaginaire littéraire. L'Américain joue le rôle de pivot, son voyage est « un mécanisme d'inversion »², il devient l'intermédiaire entre l'Occident et l'Orient. L'Amérique est une descendante de l'Europe : le thème crucial de sa littérature est la quête des origines, des ancêtres. Aller vers l'Est, vers l'Europe, c'est donc pour l'Américain, non pas aller vers le merveilleux Orient, mais aller vers l'Histoire. Le paradoxe est que l'Amérique a inversé les directions, mettant « son orient à l'ouest, comme si la terre était devenue ronde » et comme si son Ouest était « la frange même de l'Est ».³

2.2.3. Le feu d'artifice végétal

Mais le jardin est aussi *décrit*, et non simplement rêvé et mythifié, par les voyageurs. La diversité des plantes et des fleurs crée un « feu d'artifice végétal »⁴, écrit Gautier : la richesse exubérante des couleurs ravive l'âme du flâneur. Le « phénomène du feu d'artifice [...] peut servir de prototype aux œuvres d'art »⁵, écrit Adorno. C'est en tout cas par la métaphore du feu d'artifice que se traduit parfois l'émerveillement.⁶ Cela impose une poétique particulière. L'écriture se fait fugitive, et parfois si intense et si vouée à l'accueil de ces objets intraduisibles que la langue semble se dépasser elle-même : « la langue file et varie pour dégager un bloc sonore ultime, d'un seul souffle »⁷, qui dépasse les limites du langage.

¹ Washington Irving, « Legend of the Arabian astrologer », *The Alhambra*, p. 183. Je traduis : le fameux jardin d'Irem, une des merveilles du désert. Il apparaît seulement aux vagabonds comme toi.

² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, p. 30.

³ *Ibid.*, p. 29 : « c'est à l'Est que se font la recherche arborescente et le retour au vieux monde. Mais l'Ouest [est] rhizomatique, avec ses Indiens sans ascendance, sa limite toujours fuyante, ses frontières mouvantes et déplacées. »

⁴ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 354.

⁵ Théodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, p. 113.

⁶ Dans *The Mirror and the Lamp : Romantic Theory and the Critical Tradition* [1953], London/Oxford/New York, Oxford University Press, 1980, p. 22, M. H. Abrams, se référant à Wordsworth, écrit que l'un des traits caractéristiques du romantisme est le jaillissement des sentiments, qui sont synthétisés et modifiés par l'acte poétique : « Poetry is the overflow, utterance, or projection of the thought and feeling of the poet ; [...] poetry modifies and synthesizes the images, thoughts, and feelings of the poet ».

⁷ Gilles Deleuze, « Bégaya-t-il », *Critique et clinique*, p. 139. Voir aussi p. 141 : « une limite du langage qui tend toute la langue, une ligne de variation ou de modulation tendue qui porte la langue à cette limite. Et de même que

Mais il importe de tenter de saisir ce qu'est le jardin avant qu'il soit mythifié, rêvé ou poétisé. Peut-être la photographie est-elle le meilleur point d'appui pour mesurer l'écart entre la vision littéraire et une vision aussi objective que peut l'être une vision humaine du jardin. Mais c'est réciproquement aussi le meilleur moyen de juger si la photographie est objective ou non.



Jean Laurent, *Los jardines de Generalife*, Madrid, BNE, entre 1865 et 1870, photographie.

Le regard du spectateur suit celui du photographe, qui lui-même suit la ligne d'un canal encadré par une double rangée de buissons taillés en arceaux, ligne qui mène jusqu'à une vue lointaine de Grenade. Il est donc évident que la photographie est fortement construite. Le canal fait lointainement écho au lit de marbre rêvé par Gautier. D'ailleurs, la photographie pêche par absence de couleurs. On dirait qu'elle évoque *autre chose* : elle convoque la *spectralité* du lieu. Il semblerait donc qu'il faille que les modes de représentation littéraire et photographique s'unissent pour que l'identité culturelle et patrimoniale d'un lieu se construise. Il faut d'une part un repère visuel stable capable de figer comme un présent ce qui sera bientôt le passé et d'autre part un déclencheur de sensibilité capable d'évoquer le passé mais aussi bien le présent dans toute sa couleur : d'une part la photographie et d'autre part le livre. Si le jardin et le feu d'artifice poétique font tous deux appel à l'imaginaire de l'âge d'or, suggérant la possibilité de la floraison de la parole, l'effet de présence photographique permet de pérenniser cet épanouissement. L'œil qui regarde la photographie est plus rapide et cognitivement plus efficace que l'œil qui lit. Mais, si la photographie garantit une certaine

la nouvelle langue n'est pas extérieure à la langue, la limite asyntaxique n'est pas extérieure au langage : elle est *le dehors* du langage, non pas au-dehors. »

durabilité physique, le langage métaphorique, lui, garantit une certaine permanence spirituelle.

La nature andalouse, même dans les jardins, n'est pas simplement décorative. Aux yeux des Romantiques, elle représente un antidote à l'industrialisation et à l'uniformisation. Les deux forces contradictoires – vigueur naturelle et puissance de construction –, Gautier veut les lier. La nature est sculptée, elle devient ornementale, de telle sorte qu'on ne sait plus où est le référent et où est l'imitation ; l'arabesque imite la nature, la nature imite les ornements : la vigne « suspend à toutes les branches ses vrilles fantasques et (ses) pampres découpés comme un ornement arabe. »¹

Gautier admire donc, et tente de faire sienne l'oscillation entre la nature dynamique dans sa souplesse et les formes statiques créées par l'homme. Le jardin garde un secret – celui de l'éternelle jeunesse de la nature, qui, à l'homme angoissé par le temps qui passe sans espoir de retour, fait éprouver un sentiment de béatitude et de volupté créatrice. « Jamais rien ne m'a fait éprouver un sentiment plus vif de la beauté que ce laurier-rose du Généralife »² – avoue Théophile Gautier dans son *Voyage en Espagne*, avant de consacrer à ce même arbre le poème « Le Laurier du Généralife » publié plus tard dans le recueil *España*. Le laurier y devient le tendre compagnon du poète, et « l'art d'amour » se rapproche de « l'art pour l'art » par le croisement du laurier avec la rose. La quête de l'harmonie des contraires passe par la conjonction des opposés dans l'androgynie. La métamorphose du laurier-rose, qui est une *re-sculpture* du mythe de Pygmalion, incarne la fusion des deux pôles dialectiques, dont la réconciliation est l'Idéal de l'écrivain : la forme poétique est à la fois façonnée et libre. Annie Ubersfeld écrit qu'il faut « un singulier amour de l'inertie pour rêver de la morte, à l'étreinte d'une statue »³, mais il faut aussi un singulier amour de la nature pour désirer le baiser d'une fleur, comme dans « Le Laurier du Généralife » où le poète, embrassant une fleur de laurier-rose, ajoute : « J'ai cru sentir la fleur me rendre mon baiser ».⁴ Gautier s'enferme dans l'art : amoureux du laurier-rose, il se voue à ce qui est double, et donc clos. La fleur, à la fois mâle et femelle, aime forcément si elle est aimée : elle est un lieu d'équilibre et de réciprocité fermée.

¹ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 274.

² *Ibid.*, p. 276.

³ Anne Ubersfeld, « Théophile Gautier ou le regard de Pygmalion », in *Romantisme*, 1989, n° 66 : « Folie de l'art », (p. 51-59), p. 56.

⁴ Théophile Gautier, *España*, in *Poésies complètes*, p. 351.

2.2.4. Le jardin, le passé et les tourments

La coprésence des contraires – l'oxymore – a pour fonction poétique de relier les tonalités comme le ferait un peintre et de refléter les lumières comme le ferait un miroir, en dépassant les limites de l'imaginaire et en réfléchissant l'objet de l'admiration. Les collisions, les combinaisons, les tropes distillent l'or du mot et libèrent la poésie des règles classiques en transformant les formules poétiques. Les limites de l'art et de la raison, « les frontières du possible et de l'impossible tracées en rouge et en bleu »¹ sont faites pour que le poète romantique les dépasse en traçant un itinéraire hasardeux au long duquel fleurissent des formes libres.

Les lauriers, les chênes verts, les lièges, les figuiers au feuillage verni et métallique, ont quelque chose de libre, de robuste et de sauvage, qui indique un climat où la nature est plus puissante que l'homme et peut se passer de lui.²

Le feuillage verni, la végétation dont les formes entrent en résonance avec l'architecture racontent, par le biais de la métaphore, l'existence malheureuse du poète, exalté par la nature, mais obligé d'écrire des feuilletons pour survivre, étioquant ainsi son génie. Transformant le cadre naturel extérieur en scène amoureuse, le jardin devient lieu de l'amour sensuel, métaphore de l'écriture, et de l'amour idéal de la littérature médiévale, dont les lauriers sont le berceau. Allégorie de l'androgynie, la métamorphose du laurier-rose se fait par la liaison de l'éros rouge avec le bleu qui évoque le désir d'immortalité, par le fusionnement des tonalités et leur mélange unificateur. C'est à l'union des genres, à la métamorphose par métaphore, que tend le rêve d'harmonie de l'écrivain. C'est à Grenade que Théophile Gautier a vécu ce sentiment de l'absolu, de la totalité qui combine la nature avec l'art. Car ici, les feuillages poussent à travers les murs, tout baigne dans la lumière et l'azur, dans un « océan de verdure » – même si, dans le même temps, l'autre est toujours présent au sein du même : les cyprès sont ainsi « comme une pensée triste dans la joie d'une fête. »³

Pour le voyageur, le jardin est donc une source d'images, où chaque plante, chaque arbre, chaque fleur peut être porteur d'histoires. Décrivant sa promenade dans les jardins, Andersen cherche d'abord à méditer sur son trajet personnel. Il préfère le Généralife à l'Alhambra, car ici l'odeur des fleurs réveille les rêveries du passé évoqué par les poètes et écrivains qui l'ont précédé : « Il y avait là un parfum de roses comme dans les poèmes des

¹ Victor Hugo, *Les Orientales*, in *Œuvres complètes. Poésie*, tome III, p. viii.

² Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 237-238.

³ *Ibid.*, p. 273.

anciens temps. ».¹ Le voyageur puise dans les contes et les romances pour enrichir son récit de voyage : chez lui, l'architecture est comme un livre du passé – on voit pousser sur les murs comme des « souvenirs endormis » –, tandis que la nature est pareille à un livre en train de s'écrire – les grappes et les feuilles de vigne sont des images de « l'époque vivante, mouvante ».²

Mais le jardin est aussi merveilleux. Les codes temporels du conte entrent dans le discours viatique par le biais d'expressions typiques telles que « Un jour » ou « De temps à autre », qui ne renvoient à aucun repère, ni temporel, ni géographique. Le Généralife devient une sorte de miniature du paradis, qui n'a pas de topographie précise. Avançant dans la surabondance de cette « exubérante verdure »³ où les éléments naturels s'imbriquent les uns dans les autres, Andersen se réjouit de voir chaque créature se transformer devant lui en personnage féérique.

Toutefois, le *locus amœnus* se transforme parfois en *locus terribilis* : le jardin éveille chez Andersen des sensations troublantes. Les suaves parfums qu'il respire lui rappellent les vicissitudes de l'amour, l'ensorcelant citronnier avec son pouvoir de tentation ensorcelle l'esprit de l'écrivain, le palmier majestueux lui rappelle le sapin du Nord et le cyprès garde les secrets de l'histoire. En effet, la nature seule est inaltérable, selon du moins le rêve panthéiste d'Andersen, qui voit les eaux andalouses couler de la même manière qu'au temps des Maures, tandis que tout le reste a irréversiblement changé. Témoins de l'histoire, « témoins muets de ce que racontent la légende et les chants », les cyprès seuls connaissent la vérité des événements qui ont eu lieu dans ces jardins. Ils sont comme l'image inversée du poète-voyageur : eux ont vu, mais se taisent. Le poète-voyageur n'a pas vu, mais il parle.

Les feuillages du Généralife cachent l'histoire devenue mythe des derniers Abencérages. La jalousie des Zégris a entraîné la chute du Royaume de Grenade : malhonnêtes, ils sont venus armés au tournoi organisé par Boabdil, et ont attaqué les Abencérages. Après quoi, traîtres, ils se sont fait les témoins de l'intrigue amoureuse d'un Abencérage avec certaines sultanes du roi. Pour les punir, Boabdil les fait tuer. Les traces de leur sang sont incrustées dans la fontaine des Lions, raconte Andersen. Les cyprès ont vu aussi les derniers événements guerriers à Grenade, comme ils ont vu « le drapeau chrétien flotter sur la plus haute tour de l'Alhambra ».⁴ « Majestueux cyprès muets du jardin de

¹ Hans Christian Andersen, *En Espagne*, p. 1191.

² *Ibid.*, p. 1152.

³ *Ibid.*, p. 1169.

⁴ *Ibid.*, p. 1193.

Generalife, de quoi témoignez-vous ? Qu'avez-vous vu ?... »¹, leur demande Andersen, saisi par l'éternel désir rétrospectif goethéen. La foi d'Andersen est inébranlable : ce qui passe et ce que l'on oublie n'est jamais mort, mais peut revivre si on le réveille, si on le rappelle – et, dans le cas du livre, si on le relit.

Dans le récit intitulé *Le Jardin du Paradis (Paradisets Have)*, Andersen joue sur le merveilleux hyperbolique naturel et s'exclame : « Étaient-ce des palmiers ou des plantes aquatiques géantes qui poussaient là ! »² Empruntant les codes propres aux contes, Andersen fait du passé une utopie romantique, un âge d'or (« Un jour, des jardins en fleurs s'étendaient là »³). Ne situant pas cette période glorieuse, il fait des va-et-vient, effaçant les limites entre le passé et le présent.

En Andalousie, les émotions et les sentiments dépassent les conventions et le voyage retourne à ses sources mythiques. Pourtant, ici, la question du temps irréversible et de la mort est obsédante. De même qu'il retrouve des mosaïques cachées, Andersen voit renaître le passé, qui gît sous le caprice de la végétation. La nature transmet son énergie vitale aux traces anciennes, qui en retour l'investissent d'un sens retrouvé, puisqu'elle se révèle soudain pleine du savoir hérité d'une ère précédente (« De temps à autre, le jardinier tombe par hasard sur de précieux sols de mosaïque. »). Et c'est ainsi que la nature se transforme en écrin, quand des « haies de lauriers sauvages posent leurs branches d'un vert glorieux sur des souvenirs cachés. »⁴

Le texte rappelle des souvenirs de l'histoire collective, mais aussi de l'histoire personnelle de l'auteur. Andersen aime se confier au public, et il ne cache ses difficultés psychologiques ni dans son journal, qu'il publie, ni dans le récit de son voyage. L'ombre de la mort poursuit Andersen en Andalousie : il se plaît à Séville, mais l'absence de la mer l'irrite ; il veut creuser sa tombe à Malaga, où la mer, semblable à un miroir, renforce son amour pour sa patrie, et il veut également mourir à Grenade, « où remonte plus d'un souvenir accablant et pesant »⁵, dans cet « endroit où », dit-il, « j'ai pensé que j'aurais pu me fixer et pourtant, [...] j'ai connu des états d'âme que les gens heureux, moins sensibles des nerfs, appellent maladifs ».⁶ La déambulation dans les ruelles mauresques éveille chez Andersen, malgré son émerveillement, un sentiment de mélancolie (« Les souvenirs historiques de Grenade

¹ *Ibid.*, p. 1191-1192.

² Hans Christian Andersen, « Le Jardin de Paradis », in *Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 126.

³ Hans Christian Andersen, *En Espagne*, p. 1191.

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibid.*, p. 1203.

⁶ *Ibid.*, p. 1184.

m'accaparaient. »¹) Le sentiment de l'histoire est trop fort – mais d'une histoire personnelle ou d'une histoire collective ? Dans son *Journal*, Andersen décrit des angoisses semblables : « Manque, affliction, une fleur solaire à garder... C'est étrange, mais c'est ainsi, le souvenir de Grenade a, dans toute sa splendeur, plus de côtés pesants que de légers, plus d'amertume que de douceur, la route de roses peut aussi être la voie de l'épreuve. »² Les sentiments combinés de l'enthousiasme solaire et de la mélancolie sont caractéristiques de l'instabilité d'Andersen.

Son discours parfois morose est construit sur des antithèses qui traduisent ses changements d'humeur. Cheminant dans le cimetière de Malaga, Andersen atteint pourtant à une certaine sérénité :

Là, je pouvais comprendre qu'un Anglais malade de spleen se soit suicidé pour être enterré en ce lieu. Toutefois, je ne suis pas, Dieu soit loué ! Malade de spleen et je ressens grande envie de voir encore davantage de cette belle terre bénie. Je ne me suicidai pas, je marchai davantage dans un morceau de paradis, le plus ravissant des jardins.³

Le cimetière de Malaga, avec les petits jardins qui l'entourent, est pour Andersen l'endroit le plus romantique de l'Andalousie, parce qu'il est énigmatique et qu'il est « plus fortement empreint de solitude et d'abandon que du romantisme qui embaumait » les petits jardins mauresques de Malaga.⁴ Les plaques commémoratives sur les pierres funéraires ceintes de buissons le fascinent. Il lit les épitaphes, et ainsi le livre et le monument se superposent pour former des tombeaux. La tombe se transforme en allégorie du dépôt des significations. Pour Andersen, les tombeaux représentent l'entre-deux-mondes, ils servent de lien entre la poésie, la tradition orale et populaire et l'immortalité.⁵

Mais cette sérénité d'ailleurs ambiguë n'est guère stable. À Cadix, il voit un menuisier travailler le bois, et il transforme cet épisode du voyage en petit conte – avant de se plaindre en ces termes : l' « Espagne ne m'avait pas encore donné de quoi composer un seul conte ». Andersen introduit une sorte de parabase dans son récit, et le conte est pour lui le moyen de révéler son état d'esprit. L' « arbre merveilleux » qui poussait dans la nature est bien vite abattu « pour faire quatre bonnes planches ». Le cercueil est désigné comme le « dernier royaume d'un roi », et cette digression mélancolique se conclut ainsi : « Voilà tout le gain romantique que je vis à Cadix. »⁶

¹ *Ibid.*, p. 1176.

² *Ibid.*, p. 1516 (note de Régis Boyer pour la p. 1203).

³ *Ibid.*, p. 1160.

⁴ *Ibid.*, p. 1245.

⁵ Voir à ce sujet Marc Auchet, « Andersen et le conflit des écritures. Essai sur la métanarrativité dans les *Contes et histoires* », in Marc Auchet (dir.), *(Re)lire Andersen. Modernité de l'œuvre*, (p. 81-102), p. 93.

⁶ Hans Christian Andersen, *En Espagne*, p. 1234-1235.

2.3. Voyages en arabesques

Mais la nature et l'architecture sont plus intimement liées encore dans l'arabesque. Avant que l'arabesque, parce qu'elle est libre et spirituelle dans sa sinuosité, ne soit considérée par les écrivains et les artistes comme un idéal artistique, il a fallu qu'elle soit importée en Occident par les voyageurs romantiques. Semblable à l'égyptomanie, l'alhambromanie a enseigné à l'art européen la finesse et le naturel des lignes, qui doivent relever à la fois de la courbe naturelle, du trait plastique et du trajet scriptural.

Dans *The Grammar of Ornament*, l'architecte et artiste britannique Owen Jones prend l'ornement alhambresque pour modèle du rapprochement de la nature et de l'écriture, et il note que l'Alhambra est « le point culminant », « le sommet le plus élevé de la perfection de l'art mauresque ». Chaque détail y témoigne de l'absence radicale d'artifice – les architectes et les décorateurs ont suivi de près les lois de la nature, de telle sorte que les ornements semblent trop proches de la nature même pour qu'on les qualifie de mimétiques. Mais ils portent aussi la trace d'une écriture, d'un « système de culture » ; les ornements de l'Alhambra ont leurs règles et conventions comme tout langage écrit – car il ne faut pas oublier que « chaque ornement contient une grammaire en lui-même ».¹ Cette écriture dans l'architecture parle : « Regardez, et apprenez » – ces mots ciselés indiquent au visiteur la valeur didactique de l'édifice même, ils l'invitent à s'attarder devant les ornements qui sont le « repos que ressent l'âme », car « chaque ornement naît paisiblement et naturellement ».²

Mais l'arabesque est d'abord un concept propre au (proto-)romantisme allemand : l'art baroque et les ornements « grotesques » attirent l'attention des écrivains, qui s'intéressent à l'effet qu'ils peuvent produire sur le public. Le terme « grotesque » en effet est alors devenu synonyme d'arabesque. Le débat terminologique est cependant lancé par Riem en 1787 dans « Über die Arabesque » : il convient de distinguer entre les termes. Goethe écrit en réponse, en 1789, *Von Arabesken*, où il défend cet ornement, en lui accordant une place non pas artistique, mais sous-artistique. Schlegel utilise les deux termes, grotesque et arabesque : pour

¹ Owen Jones, *La Grammaire de l'ornement : illustrée d'exemples pris de divers styles d'ornement*, 112 planches, avec une préface de Jean-Paul Midant, Paris, L'Aventurine, 2001, p. 96. – C'est pendant son grand tour de l'Europe continentale (1832-1834) que Jones rencontre Goury. Ensemble, ils ont travaillé sur l'analyse de la décoration de l'Alhambra, avant de poursuivre leur voyage en Turquie et en Égypte. Tandis que Goury meurt à Grenade en 1834, Jones rentre à Londres où il publie en douze parties (entre 1836 et 1845) ses études : *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra*. Jones devient très célèbre lorsqu'on lui propose de s'occuper de la décoration d'une des salles du *Crystal Palace* pour l'Exposition de Londres en 1851. *The Grammar of Ornament* en fait le maître de la décoration. Héritière de cet ouvrage, l'esthétique de l'Art Nouveau puisera dans les gammes de couleurs et de formes que l'on trouve à l'Alhambra.

² *Ibid.*, p. 97.

lui, l'arabesque est un principe poétique.¹ S'il revient à Schlegel et à Goethe d'avoir poétisé l'arabesque, ils n'y voient pas exactement la même chose : Goethe désigne par ce terme « une composition picturale arbitraire et pleine de goût d'éléments divers » ayant une fonction ornementale, alors que Schlegel y voit une image de l'expression spontanée de l'imagination, qui prend sa source dans la nature (« L'arabesque est la forme la plus ancienne et la plus originale de l'imagination humaine. »)²

L'emploi de ces termes artistiques et esthétiques dans le discours littéraire est intéressant, au même titre que l'effet que produit l'ornement sur le spectateur. L'arabesque littéraire peut être définie de plusieurs façons : elle peut être un produit de l'imagination ; elle peut relever de l'ornementation rhétorique d'une œuvre ; enfin, elle peut désigner un principe de pensée digressif propre au discours viatique. L'arabesque serait ainsi non seulement une métonymie du monde et de l'imaginaire orientaux, mais aussi l'image analogique des digressions génériques et narratives qui caractérisent le récit viatique.

Revenons à l'arabesque telle que la rencontrent les voyageurs romantiques en Andalousie. L'arabesque est ce qui protège les murs de l'*insignifiance*, comme les mots tracés par la plume protègent le livre de son inexistence. À l'Alhambra, Quinet découvre « le parti que l'architecture arabe tire de l'écriture », et ce qu'est « *la parole édifiée* » : « les murs parlent »³, écrit-il, et il transcrit les inscriptions, qu'il traduit en espagnol. La science de l'écriture, la calligraphie, fait partie des arts dans la culture orientale, elle sert à décorer le texte et à orner l'architecture. En se complexifiant, elle se transforme en arabesque, cet ornement peu lisible et hautement symbolique.

C'est parce qu'elle attire l'attention des descripteurs-décrypteurs que l'arabesque est salvatrice. L'architecture est un témoignage, comme l'écriture qui s'attache à la mémoire culturelle ; le spectateur et le lecteur doivent décrypter ce que disent « la pierre et l'écriture sur le papier ».⁴

L'arabesque est séduisante, aussi, car elle réalise l'impossible transposition de la réalité dans tout son *volume* dans une *surface*. Mais surtout, l'arabesque imite la création naturelle non simplement dans ses résultats, mais aussi dans son geste créateur. C'est pourquoi l'écrivain s'abandonne à sa fantaisie au moment de décrire l'arabesque : le plus

¹ Alain Muzelle, « Arabesque et roman dans l'œuvre de Friedrich Schlegel », in *Sociétés & Représentations*, 2/2000 (n° 10), p. 23-54.

² Voir à ce sujet Alain Montandon, « L'Arabesque et le Witz », in *La Réception de Laurence Sterne en Allemagne*, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1985, p. 304.

³ Edgar Quinet, *Mes vacances en Espagne*, p. 253-254.

⁴ Roland Barthes, « Sémiologie et Urbanisme », in *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p. 263.

important alors n'est pas de copier fidèlement en mots les entrelacs des arabesques, mais de reproduire ce mouvement de jaillissement des lignes hors du néant.

Mais les monuments ni les livres ne se résument aux ornements : il leur faut aussi un centre, et c'est cette idée de *cœur de l'œuvre* qui permet de basculer de l'arabesque littéraire au *Witz* – « force inventive et créatrice de l'esprit permettant d'unir les éléments épars et contradictoires »¹, qui compose le « point central spirituel » de l'œuvre. Mais ce point central n'est pas toujours saisissable : De Amicis voit ainsi l'arabesque comme un principe centrifuge, il évoque les « fourmillement d'ornements d'or et de pierres précieuses », et se laisse dérouter : on se trouve à l'Alcazar de Séville devant « un réseau si serré d'arabesques et d'inscriptions, une si merveilleuse profusion de dessins et de couleurs, qu'à peine a-t-on fait vingt pas on est ahuri, confondu, et que l'œil erre fatigué çà et là, cherchant un pied de mur où il puisse se réfugier et se reposer. »²

2.3.1. Une nouvelle poétique

Le voyage renouvelle donc la catégorie esthétique encore assez évanescence de l'arabesque, il propose une réflexion immédiate, contemplative et aussi spontanée sur la « vraie » arabesque. L'arabesque est composée à la fois du fragment et de la totalité, elle n'a pas de véritable centre, ni de début, ni de fin, et elle permet ainsi de comprendre le sens du monde des marges. L'arabesque fonctionne comme un système certes total, mais où ce sont les ruptures (ou les virages) qui soutiennent la totalité : l'arabesque, ce n'est pas telle ou telle ligne qui échappe à l'ensemble, c'est la totalité qui s'échappe à elle-même, et qui, croyant trouver son salut, trouve sa perte – à moins que le moment de sa défaillance ne soit aussi le moment où se renouvelle son essor. L'arabesque est le reflet d'une âme enchevêtrée – *topos* crucial du romantisme. Comme a pu le dire Mallarmé :

La Totale arabesque, qui les relie, a des vertigineuses sautes en un effroi que reconnue ; et d'anxieux accords. Avertissant par tel écart, au lieu de déconcerter, ou que sa similitude avec elle-même, la soustraie en la confondant. Chiffraction mélodique tue, de ces motifs qui composent une logique, avec nos fibres.³

Si le spectateur prend de la distance, les murs paraissent ornés de lignes générales – et s'il se rapproche, de nouveaux détails apparaissent et se laissent entrevoir, de telle sorte que, comme le décrit Andersen, les ornements se transforment.

¹ Alain Montandon, « L'Arabesque et le *Witz* », p. 305.

² Edmondo De Amicis, *L'Espagne*, p. 287-288.

³ Philippe Sollers, *L'Écriture et l'expérience des limites*, p. 75, cite Mallarmé, *La Musique et les Lettres*.

Des volutes et des inscriptions forment des arabesques qui se pénètrent ou s'éloignent les unes des autres, déconcertantes pour le regard, et pourtant, si on les regarde bien, elles s'éclaircissent pour donner des formes précises, régulières. [...] L'Alhambra est, comme un vieux livre de légendes, plein d'écriture figurative lancée fantastiquement, apposée en or et en couleurs. Chaque chambre, chaque cour est une feuille différente, même histoire, même langue et pourtant toujours un chapitre nouveau.¹

De même, ou plutôt réciproquement, le livre est aux yeux d'Irving un *trésor enseveli* qu'il faut déchiffrer. Il ne suffit pas de retrouver le livre, il faut en découvrir le sens sous la pellicule de l'ésotérisme. Ce ne sont pas seulement les arts plastiques qui attirent Irving, mais aussi les livres et les manuscrits, qui sont les principaux intermédiaires dans la transmission du savoir – même si Irving accorde beaucoup de prix à la tradition orale. Mais le nouvel arrivant est dérouté par une langue qu'il ne connaît pas. C'est pourquoi les voyageurs occidentaux mythifient l'écriture arabe : elle leur semble inconcevable et inassimilable par leur propre langue.

Élément de l'étrange et du bizarre, la nature composite de l'arabesque ne doit pas être trop signifiante, elle doit entrer dans le texte pour l'ornementer, et l'ouvrir à l'indéchiffrable, voire à l'innommable. Imitation de la nature, l'arabesque prend pour modèle la végétation, elle est propice à la fantasmagorie, car elle est réalisée de manière mystérieuse, c'est pourquoi elle « s'embranché à tous les rêves »² ; incommensurable et puissante, l'arabesque « emplit des horizons » et « en ouvre d'autres », elle peut créer des effets « vertigineux ». Victor Hugo distingue derrière l'arabesque « toute la philosophie », car « la végétation vit », et « l'homme se panthéise » en se voyant engagé dans cette combinaison à l'infini : dans l'arabesque « il y a de l'impossible et du vrai », ce qui effraye et fait frissonner l'homme saisi par « une émotion obscure et suprême. »³ L'art de l'arabesque est pour Victor Hugo une métonymie de la philosophie orientale. L'arabesque est spirituelle, mais aussi sensuelle dans sa sinuosité.

L'arabesque se situe entre la ligne sinueuse et les formes baroques, elle semble sortie d'« une imagination sauvage », elle est à la fois gracieuse et terrifiante, et elle est douée d'une puissance productrice : « Je n'ai vu chose pareille que dans les entrelacs des arabesques : un intermédiaire entre plantes et difformités humaines. Dans leur horreur, elles exercent une puissance »⁴, confesse Andersen à son lecteur. Le Romantisme mêle souvent le grotesque à l'arabesque, faisant appel au fantastique pour évoquer son attachement à la nature en

¹ Hans Christian Andersen, *En Espagne*, p. 1171.

² Victor Hugo, *William Shakespeare*, Paris, Librairie Internationale, Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1864, p. 265 (pour toutes les citations qui précèdent).

³ *Ibidem*.

⁴ Hans Christian Andersen, *En Espagne*, p. 1180.

arabesques, « à ces étranges figures de monstres baroques »¹ qui apparaissent dans la clarté de l'eau des anciennes fontaines de pierre. Quant aux couleurs, elles sont là pour faire ressortir les objets, et mettre en relief les ornements, de manière à les rendre plus perceptibles, et à se rapprocher de l'effet naturel. Andersen conjugue ainsi baroque et romantisme, introspection et extraversion – car si le baroque « cherche sa vérité dans le déguisement et l'ornement », le romantisme s'oppose aux masques, dénudant les décors : « le moi baroque est une intimité qui se montre, le moi romantique un secret qui se révèle dans la solitude ».² L'âme et l'imagination de l'écrivain, faisant le lien entre le présent et le passé, entre la finesse et la vitalité des jets d'eau et l'exubérante énergie des arabesques, raniment les plantes, qui deviennent anthropomorphes, comme chez les *Naturphilosophen*. La nature est à la fois merveilleuse et angoissante, elle est changeante comme l'âme de l'écrivain solitaire qui ne trouve pas sa place dans le monde acharné contre lui. *I Spanien* n'est pas dépourvu d'une morale typiquement andersénienne, qui transcende le monde matériel par l'idée de la pureté du cœur. Si l'arabesque est comme une musique dans l'harmonie pourtant tendue de ses formes, le jet d'eau symbolise l'expression poétique libérée.

Le jugement subjectif du spectateur (dont la subjectivité est en partie collective, puisqu'il reprend à son compte certains tropismes romantiques) est bien sûr primordial. Un monument, ou un paysage, peut d'ailleurs avoir pour centre celui qui le regarde. Il arrive aussi que centre subjectif et centre objectif se confondent. Le Mirador est ainsi le point surplombant d'où l'on peut le mieux contempler Grenade. Mais c'est aussi, *d'après le spectateur*, la plus belle fleur architecturale de la ville, l'endroit, donc, où, dans un certain imaginaire, l'œuvre de la nature et celle de l'homme se rapprochent le plus l'une de l'autre. Le voyageur s'attache à définir les spécificités de l'architecture locale, procédant ainsi comme un grammairien de l'art (floral).

Le Mirador est une fenêtre en saillie aérienne, une fleur de délices dans tout ce bouquet architectural merveilleux. Elle est suspendue au-dessus de la verdure grimpant vers le haut de la crevasse de montagne, au-dessus de peupliers et de cyprès, et l'on a une vue d'une partie de la ville, des vignobles et des montagnes proches.³

¹ *Ibidem*.

² Jean Rousset, « Le Baroque et le Romantisme », *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, p. 251. Voir également p. 252 : « C'est qu'il y a un point de contact entre le Baroque et le Romantisme : ils sont également sensibles au mouvement, également portés à accuser les violences et les contrastes et à voir la destinée humaine sous les espèces du flux, de l'instabilité, du voyage, de l'aspiration vers un ailleurs. » Il y a pourtant des divergences entre Baroque et Romantisme : « le sens du mouvement, qui est central dans le Baroque, n'est que latéral dans le Romantisme et change de signification en changeant de contexte. » Tout l'effort du romantisme « va à dénuder et à isoler les racines secrètes du moi individuel ».

³ Hans Christian Andersen, *En Espagne*, p. 1172.

Par contagion métonymique, l'architecture elle-même semble sœur de la nature : regarder le plafond ciselé, c'est « comme regarder dans le calice d'une fleur merveilleuse, aux formes délicieuses. »¹ Reste un problème d'ordre linguistique : le mot *Mirador* est intraduisible, comment donc faire comprendre ce qu'il désigne à un Français, un Anglais ou un Danois ? Le voyageur développe un nouvel imaginaire, qui dépend d'un *point de vue* : l'esthétique du *Mirador* suppose qu'on contemple le paysage depuis un lieu surplombant de nature architecturale. Le rêve romantique d'un lieu à la fois ouvert sur le monde et protégé du monde (on repense bien sûr ici au balcon d'Irving) est réalisé : c'est le point de vue non du voyeur (car le spectateur ne se cache pas), mais du regardeur.

S'il s'opère une confusion entre nature et architecture, il s'en opère une également entre œuvres du passé et œuvres du présent. C'est particulièrement frappant chez Andersen, qui s'est en partie formé comme disciple du (pré-)romantisme allemand, en particulier de Goethe. Lors de son voyage en Italie, qui fournit la matière du roman *L'Improvisateur*, Andersen a travaillé la « théorie des couleurs, la théorie des plantes et l'arabesque », qui dans son livre sont unis « en une puissante synthèse ».² Ce n'est donc pas en Andalousie qu'il amorce sa réflexion. Sur cette terre de déchirement, au lieu d'*improviser*, il éprouve la nécessité de trouver dans l'impérissable nature et la chaotique arabesque l'essence poétique. S'inspirant de la forme de l'arabesque et en faisant une image de son chemin essentiellement erratique, le voyageur romantique s'éloigne des routes pour retrouver la vie des anciens pèlerins.

Le voyageur cherche à s'ouvrir à l'inconnu, à l'infini de l'existence et au monde onirique. Dans *De la Grammatologie*, Jacques Derrida évoque l'horizon purement subjectif du journal de voyage, qui est « l'expression la moins scientifique d'une pensée »³, et il pose conjointement la question de la représentation dans l'écriture, de la trace qui peut se passer de la présence de l'objet. La déconstruction derridienne soulève la question de l'écriture comme reflet de la culture et de la « structure sociale » ; du point de vue de la culture européenne, l'écriture hiéroglyphique est une écriture naturelle, qui est *instantanée*, car elle « n'est pas préparée. »⁴ Le voyage est inséparable d'un retour vers le passé, qui se fait par le biais de l'imagination, et où se renégocie la question des origines européennes. L'expérience du *travel*

¹ *Ibidem*.

² Niels Kofoed, « H. C. Andersen et Goethe. Présence de l'alchimie dans le roman *L'Improvisateur* », in *Études germaniques*, n° 4/2003, (p. 597-619), p. 610-611.

³ Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 173.

⁴ *Ibid.*, p. 184.

permet au voyageur occidental d'*unravel* (démêler) les problèmes de sa propre culture.¹ C'est pour cela aussi qu'il s'intéresse à la sinuosité de l'arabesque, qui est en soi déjà naturellement poétique, contrairement aux signes conventionnels de l'alphabet latin. Mais n'irrite-t-elle pas l'écrivain européen condamné à un mimétisme imparfait ?

Si Gautier s'intéresse à l'arabesque d'un point de vue poétique et même logique, c'est toutefois d'abord comme à une figure picturale ou graphique à la fois libre et compliquée. Il l'appréhende comme une figure esthétique, le sens de l'ornement lui restant étranger. Mais à l'Alhambra, c'est aussi l'originale voûte en *media naranja* qui le frappe par la délicatesse de ses détails, il admire ces « myriades de petites voûtes, de dômes de trois ou quatre pieds qui naissent les uns des autres, entrecroisant et brisant à chaque instant leurs arêtes ». Cette « complication incroyable »² qui lance un défi au descripteur stimule son ambition métaphorique autant qu'elle la décourage – car elle semble « plutôt le produit d'une cristallisation fortuite que l'œuvre d'une main humaine ».³ Il est d'ailleurs curieux que Sainte-Beuve place Gautier (aux côtés de Jules Janin en particulier) parmi les représentants d'une critique qui « se joue en de fantasques arabesques », comme si cette simultanéité entre volonté (ou velléités) de dire et refus à dire était précisément le discours que réclame l'arabesque.⁴

Imiter les images parfaites de la nature, qui se confondent presque avec elle, se révèle d'ailleurs particulièrement ardu, de même qu'il est difficile d'évoquer ces lieux étrangers où la légende et la réalité s'entremêlent. Quant au critique, il ne peut pas non plus élaborer une pensée personnelle sans avoir auparavant analysé les particularités de l'objet critiqué. Mais « le combat de la littérature est précisément un effort pour dépasser les frontières du langage ; c'est du bord du dicible que la littérature se projette ; c'est l'attrait de ce qui est hors du vocabulaire qui meut la littérature. »⁵ L'ornementation andalouse de l'Alhambra, sublime et sublimée, propose donc un défi au voyageur qui veut retranscrire son rythme sur la page blanche.

¹ Voir Hagen Schulz-Forberg, « Introduction : European Travel and Travel Writing. Cultural Practice and the Idea of Europe », in Hagen Schulz-Forberg (éd.), *Unravelling Civilisation. European Travel and Travel Writing*, Brussel, P.I.E. – Peter Lang, series « Multiple Europes n° 30 », 2005, p. 13 et p. 30. L'auteur souligne que les standards du récit de voyage comme genre et de sa poétique ont été, et sont, toujours, d'ordre international : « an often underestimated characteristic is the existence of an interconnected on a European level as well as reaching beyond Europe, especially to America and to the Mediterranean region. Travel writing is an international genre. National differences of form exist, and the questions asked, the catalogues of interest in foreign parts are similar. » Je traduis : une caractéristique souvent sous-estimée est l'existence d'une interconnexion au niveau européen ainsi que le désir de s'étendre au-delà de l'Europe, en particulier jusqu'en Amérique et jusque dans la région méditerranéenne. L'écriture du voyage est un genre international. Les différences nationales de forme existent, mais les questions posées, le catalogue des intérêts pour les pays étrangers est similaire.

² Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 270.

³ *Ibidem*.

⁴ Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, tome II, p. 6.

⁵ Italo Calvino, *La Machine littérature*, 1993, p. 17.

Mais l'arabesque renvoie encore, par analogie, à une autre question centrale dans les interrogations littéraires de l'époque. Son côté répétitif, le fait qu'elle semble repasser sans cesse par les mêmes points, force l'écrivain à s'interroger sur le cliché et le lieu commun. Le lieu commun est une constante dans les récits de voyage romantiques, qui forment une sorte de « littérature au second degré »¹ – chaque récit semble être par moments une copie des précédents, et il fait référence, de manière médiate ou immédiate, aux stéréotypes qui forment le soubassement de ce type de récit.

2.3.2. L'arabesque comme lien

Même si l'arabesque est une imitation de la nature, l'ornementation qui longe les murs immuables de l'Alhambra reste vouée à l'immobilité de l'architecture. Il n'est pas pour autant plus facile de la faire tenir dans des formules que la végétation éphémère du jardin. Se retrouver à l'Alhambra, fixer son regard sur les ornements de ses murs, cela réveille chez les voyageurs occidentaux l'intérêt pour la *poésie* de l'écriture non occidentale. L'arabesque est une écriture mêlée à l'image que le voyageur se propose de décrypter. La description par l'Européen de l'arabesque et de ces ornements qui impliquent toujours une certaine illisibilité en Occident relèvera donc du poème oriental.

Washington Irving a *inventé* l'arabesque littéraire américaine peu avant Edgar Poe : c'est qu'il a vu les arabesques de l'Alhambra, et qu'il les a culturellement *importées* aux États-Unis, comme en témoigne la « Préface » de *The Alhambra*. Il qualifie d'*Arabesque sketches* les esquisses de son recueil : les arabesques en effet, transposées dans le domaine du récit, n'excluent pas une certaine licence fictionnelle, tout en restant mimétiquement fidèles. Ces textes recueillent les impressions du voyageur devant les lieux visités et les scènes locales, qui lui rappellent ce qu'il a lu dans *Les Mille et Une Nuits*. Il est frappé également par la convergence de l'architecture gothique et de l'architecture sarrasine ; c'est cette association qu'il veut parvenir à illustrer de manière verbale. Si *the gothic novel* réinvestit les *topoi* de l'architecture gothique, comment définir le récit qui développe des tropismes narratifs attachés à l'architecture mauresque ? C'est alors qu'il est pertinent de parler de *the arabesque novel* (ou *sketch*). De la sorte, il semblerait que W. Irving ait renouvelé la nouvelle gothique, en proposant une formule antagoniste. Son esthétique *sportive gothic* lui permet de traiter des sujets inquiétants avec une certaine lucidité, que le cadre *oriental* encourage, puisqu'il est culturellement plus éloigné, et qu'il est donc plus évident

¹ Gerard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « essais », 1982.

pour tous – pour l’auteur comme pour les lecteurs – qu’on se meut dans un monde merveilleux.

L’arabesque fait ainsi le tour du monde, elle relie l’Orient à l’Occident, mais aussi l’Europe aux États-Unis. Il faut d’ailleurs noter que, malgré le fait qu’Irving et Poe cherchent l’un comme l’autre dans l’arabesque un effet de style, prétexte au surnaturel, et qui leur permettrait de se distinguer dans le monde de l’édition littéraire, le terme n’a pas le même sens pour les deux. Le contact avec l’arabesque et la culture mauresque a été direct chez Irving. Irving explique donc aux lecteurs les origines de cet art décoratif et scriptural, prenant pour fondement certains faits historiques – même s’il simplifie les époques et les styles, en divisant l’art hispano-mauresque et l’art mudéjar de l’Andalousie en deux segments, l’un gothique et l’autre mauresque. L’enchevêtrement de ces lignes d’une interminable variété (« this fairy tracery ») donne d’ailleurs naissance, de manière « ingeniously simply »¹, à des images relevant du merveilleux oriental. Au contraire, l’absence du travail *in situ* chez Poe « makes his arabesque aesthetic so unmoored, so uniquely American ».²

Irving et Poe voyaient cependant tous deux dans la fusion de l’Orient et de l’Occident « un idéal artistique », « le secret même de l’écriture, le principe de la poésie. »³ De même que l’Occident a besoin de l’Orient, le récit ne peut se passer de la poésie, parce qu’elle « dépasse les réifications mythologiques et religieuses. »⁴ Irving et Poe s’inspirent tous deux également de Walter Scott, qui suggère, au sujet d’Hoffmann, que le caractère grotesque de son style et la mise en scène des étranges produits de son imagination romantique rappellent l’arabesque picturale.⁵ Pierre Brunel nous rappelle la phrase de Baudelaire : « Le dessin arabesque est le plus spiritualiste des dessins », il est « le plus idéal de tous ».⁶ Le voyage romantique emprunte à l’arabesque sa logique onduleuse, il est composé d’histoires entrelacées qui s’éveillent devant le spectacle de la nature sauvage et des murs ornés de l’Andalousie. L’arabesque est donc sans doute aussi une métaphore de la place que prend la fantaisie dans le récit de voyage, faisant accéder le récit au statut de texte autoréflexif.

¹ Washington Irving, « Note to Morisco Architecture », *The Alhambra*, p. 22.

² Jacob Rama Berman, *American Arabesque. Arabs, Islam, and the 19th-Century Imaginary*, New York/London, NYU Press, 2012, p. 24.

³ Éric Lysøe, « D’Orient ? D’Occident ? L’Arabesque selon Poe », in Sophie Basch, André Guyaux et Gilbert Salmon (dir.), *Orients littéraires. Mélanges offerts à Jacques Huré*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 283-305.

⁴ Edgar Morin, *La Méthode. Tome 3 : La Connaissance de la Connaissance. Anthropologie de la connaissance*, p. 176.

⁵ Voir Walter Scott, « On the Supernatural in Fictitious Composition ; and particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffmann », in *Foreign Quarterly Review*, vol. I, 1827, p. 81-82.

⁶ Pierre Brunel, *Baudelaire antique et moderne*, Paris, Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 2007, p. 149.

Poe reprend d'ailleurs la rhétorique irvingienne de l'hybridité. Dans la première préface de *The Alhambra*, Irving parle d' « a strong mixture of the Saracenic with the Gothic ». ¹ Dans la version rééditée, il écrit que son devoir est de représenter le caractère mi-espagnol, mi-oriental, mi-chevaleresque et mi-grotesque des villes hispano-mauresques. ² Poe, lui, évoque dans *Le Domaine d'Arnheim* « a mass of semi-Gothic, semi-Saracenic architecture, sustaining itself by miracle in mid-air ». ³ Pour Poe, l'arabesque symbolise avant tout l'imagination, et les lignes et les courbes sont en quelque sorte maléfiques. Quant à Nathaniel Hawthorne, il publie une *short story* intitulée *The Hall of Fantasy*, où le narrateur se trouve dans une salle spacieuse propice à l'échange avec le public et dont l'architecture intérieure, « the idea of which was probably taken from the Moorish ruins of the Alhambra » ⁴, éveille l'imagination. L'ensemble de l'architecture européenne, quelle que soit son origine culturelle ou nationale, est considérée comme représentative des vestiges du *Old World*.

Pour en revenir à l'arabesque, elle prend donc un sens différent lorsqu'elle est envisagée par un esprit romantique américain. L'Andalousie est pour l'Américain en quête de ses origines le lieu d'un retour. Ce qui reste des arabesques rappelle le « lapse of several centuries » ⁵ qui sépare le présent américain de son passé (extra-)européen, mais Irving préfère songer au point de convergence plutôt qu'aux lignes divergentes qui en partent.

The very hovels and rude granges, now inhabited by boors, show, by the remains of arabesques and other tasteful decoration, that they were elegant residences in the days of the Moslems. Behold, in the very centre of this eventful plain, a place which in a manner links the history of the Old World with that of the New. ⁶

L'arabesque relie donc les aires culturelles comme elle fait converger le passé et le présent. Aux yeux de Washington Irving, « le local étant le reflet d'un fonctionnement plus

¹ Washington Irving, « Preface », *The Alhambra*, p. v, je traduis : ce puissant mélange de sarrasin et de gothique.

² Comme nous l'avons déjà montré, dans la version rééditée des *Tales*, Irving change son discours préfaciel, sans pour autant renoncer à son propos sur l'hybridité. (« It was my endeavor scrupulously to depict its half Spanish, half Oriental character ; its mixture of the heroic, the poetic, and the grotesque »). Washington Irving, « Preface to the revised edition », *The Alhambra*, author's revised edition, with illustrations, p. vii-viii, (signé Sunnyside, 1851), New York, Putman, 1861, je traduis : Mon propos était de décrire de manière scrupuleuse son caractère mi-espagnol, mi-oriental ; son mélange d'héroïque, de poétique et de grotesque.

³ Edgar Allan Poe, « The Domain of Arnheim or the landscape garden » in *Complete tales and poems*, Ljubljana, Mladinska Knjiga, 1966, p. 554. Je traduis : une masse architecturale mi-gothique, mi-sarrasine, se soutenant elle-même par miracle au milieu de l'air.

⁴ Nathaniel Hawthorne, « The Hall of Fantasy », *Tales and Sketches*, New York, Library of America, 1982, p. 734, je traduis : dont l'idée avait probablement été empruntée aux ruines mauresques de l'Alhambra.

⁵ Washington Irving, « Note to Morisco Architecture », *The Alhambra*, p. 22.

⁶ « Panorama from the Tower of Comares », *ibid.*, p. 40, je traduis : Les mesures mêmes et les granges grossières, désormais habitées par des rustres, montrent, par les vestiges d'arabesques et autres décorations de bon goût, qu'elles étaient d'élégantes demeures au temps des musulmans. Voici, au centre de cette plaine mouvementée, un lieu qui d'une certaine manière relie l'histoire de l'Ancien Monde à celui du Nouveau.

large des nations, neutralisées ici sous le terme d'empire »¹, l'Alhambra est une ville-modèle, qui reflète un monde utopique pour l'Américain qui cherche à comprendre et à redéfinir le principe de bon fonctionnement d'une société fragmentée.

Walter Benjamin définit l'esthétique romantique comme celle qui établit une « infinité de la connexion ».² Le trajet irvingien, qui tisse au présent un lien entre les cultures, et qui mène le voyageur jusqu'au point du passé où elles n'étaient pas encore séparées, est semblable en ceci à une arabesque – sans compter que l'écriture irvingienne du voyage, qui croise la référentialité du récit viatique et les fantaisies de l'imagination, est génériquement sinieuse.

En effet, l'arabesque intervient dans l'écriture irvingienne comme structure narrative. Les *Tales* sont composés sur le rythme de l'arabesque, puisque s'y mêlent la *periegesis* et la *historía* ; et, faisant par ailleurs fusionner les romances européennes et mauresques, la cadence narrative des *Tales* mérite pleinement d'être qualifiée d'*alhambresque*.

2.3.3. Le regard kaléidoscopique

La personnalité d'Andersen est « kaléidoscopique », il souffre d'avoir une psyché tourmentée et presque dédoublée. Les images changeantes et kaléidoscopiques entraînent le lecteur dans le monde de la fiction, les éléments de la mosaïque et les reflets de l'imagination du voyageur se succèdent et créent l'illusion que se superposent deux couches, celle du temps passé et celle du temps présent. Les images des anciennes mosaïques et des murs magnifiquement ciselés raniment l'ancienne ville, et la lumière permet de créer des figures hybrides et fantastiques, des fantasmagories. Andersen oppose le vivant (c'est-à-dire la nature) et le construit (qui est aussi le mort), et il en crée un métis, par le biais de la fantasmagorie. « Le sol porte partout un élégant pavage de figures de toutes les formes diverses du kaléidoscope, ou bien représentant un vase, une grande fleur, un aigle à deux têtes. »³ Projetant sa propre ombre sur ce qui l'entoure, Andersen évoque ses états d'âme, dédoublés et contradictoires. Le kaléidoscope devient alors un dispositif littéraire qui met en rapport le monde extérieur et le monde intérieur, le monde sensible et le monde onirique, et qui introduit ainsi la fiction dans la littérature référentielle.

¹ Arnaud Huftier et Scott Sprenger, « The Feeling of a Nation » : Washington Irving et les sens du déplacement » (p. 7-59), in *Otrante. Arts et littérature fantastique*, n° 35/2014 : « Washington Irving au temps des nations », p. 25.

² Walter Benjamin, *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, Paris, Flammarion, 1986, p. 57-58.

³ Hans Christian Andersen, *En Espagne*, p. 1168-1169.

Arrivé à Grenade, Andersen observe l'éclairage de la ville qui, à l'occasion de l'arrivée de la reine, est ornée d'une myriade de feux et de lumières, ce qui, au début, déçoit le voyageur avide d'authenticité, mais finalement le séduit par l'effet produit. Le passage du jour à la nuit est propice à la rêverie, c'est aussi un moment significatif où s'expriment les sentiments du voyageur, qui se dédouble. Le rêve suppose une libération de l'énergie de la pensée, c'est un flux d'images qui ne sont pas linéaires : « *les objets partiels sont les fonctions moléculaires de l'inconscient* ». ¹ Les dispositifs mimétiques et optiques tels que les vitres, les miroirs ou les reflets transforment la topographie citadine, qui devient le théâtre d'éclosions fantastiques révélatrices qui créent un lieu nouveau et magique et donnent corps aux questionnements de l'errant moderne.

L'acte de décorer la ville intéresse le voyageur : entre les arbres de l'*alameda* (l'avenue centrale), on avait suspendu « des guirlandes de lampions bariolés » et, au-dessus de la large rue, « on avait tendu, de maison en maison, à l'étage supérieur toute une série de cordes où l'on allait accrocher des lampes innombrables, pour former un plafond lumineux bigarré, haut au-dessus de la foule. » ² Les lumières nocturnes permettent la métamorphose des objets physiques en objets imaginaires, mais elles créent des visions artificielles, éloignées de la nature. Les images lumineuses constituent le noyau des impressions du voyageur, et son texte se transforme en une sorte de kaléidoscope. La ville est éclairée par « d'innombrables lampes de toutes les couleurs » ³, les rues sont décorées avec « des lampes multicolores et des écus de papier peint », et l'écrivain romantique juge (avant une curieuse palinodie) aberrant ce spectacle, qui n'est qu'un « faux-semblant » impur : « Cela avait un air perturbateur, cela faisait fatras parmi les imposantes et graves ruines. » ⁴

La ville décorée artificiellement pour l'arrivée de la reine perd son authenticité. Ce sont également ces artifices qui la transforment en « ville orientale », et qui font de la rue une scène de théâtre, de telle sorte que le voyageur et les passants deviennent à la fois des spectateurs et des acteurs. Du velours est suspendu aux murs et la ville se mue en tableau où les éléments orientalistes servent à attirer l'œil. Les quartiers historiques, notamment mauresques, dont le sol est couvert de vieux pavés, dont les anciennes fenêtres énigmatiques attirent l'attention du voyageur, et dont les lumières révèlent malgré tout les aspects mystérieux, réveillent toutefois la fantaisie d'Andersen.

¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, p. 391. (mis en italique par l'auteur)

² Hans Christian Andersen, *En Espagne*, p. 1168.

³ *Ibid.*, p. 1170.

⁴ *Ibidem.*

S'éloignant de la fidélité de la représentation, ses impressions créent de nouvelles images de la ville, qui, en ce milieu du siècle, est touchée par le progrès industriel. Le souvenir de la ville en fête permet à Andersen de la représenter de manière originale, et il parvient ainsi à distinguer son texte des nombreux récits de voyage publiés avant le sien. Les décorations, qu'il n'apprécie pourtant guère, l'installent en plein imaginaire oriental :

La clarté solaire du jour passa à l'éclat vespéral et maintenant Grenade fut la ville des contes, on était dans le monde féérique des *Mille et Une Nuits*. Haut au-dessus de la rue pendaient, comme des canevases, des tentures de lampes multicolores ou comme un nuage de colibris radieux.¹

Andersen se comporte en chasseur, voire en voleur de visions. Il y a dans un mur une fenêtre grillagée, qui sert de dispositif visuel permettant d'avoir un aperçu sur un autre monde. Et à l'intérieur de la pièce, le narrateur voit une jeune femme qu'il magnifie, car elle est pour lui une princesse orientale. L'imagination efface les frontières entre le vu et le lu, entre la réalité et la fable, et Andersen est comme transporté par la « lumière [qui] venait d'en haut », qui l'émerveille : « Je n'avais vu semblable chose que dans les *Mille et Une Nuits* quand je déambulais dans le conte, à Bagdad, avec Haroun al Raschid. »² La création d'un monde possible est facilitée par un procédé de mise en analogie, qui transforme la description de l'objet par l'actualisation d'une figure établie. Selon Thomas Pavel, « le voyage incarne l'opération fondamentale de l'imaginaire, qu'elle soit manifestée sous la forme du rêve, de la transe rituelle, de l'extase poétique, des mondes imaginaires, ou qu'elle se réduise à la simple confrontation de l'inhabituel et du mémorable. »³ Si les voix des figures et des héros des contes se glissent, de loin en loin, dans la narration, c'est qu'ils s'immiscent dans le quotidien du voyageur. Pour Andersen, « Granada with its Alhambra was to be the bright spot in our Spanish journey »⁴ – c'est ce qu'il écrit dans son *Journal*. Sous la lumière inhabituelle, les « organes de la ville », ses monuments, ses bâtiments perdent de leur netteté, leurs formes sont « en contours de feu ». Cette imagerie orientale est révélatrice du style et des penchants génériques d'Andersen, dont la personnalité littéraire se reflète ainsi sur la ville. « De gros ballons multicolores étaient suspendus en lignes, guirlande sur guirlande, chaque maison montrait son ingéniosité pour faire des illuminations. »⁵ Les illuminations mettent en valeur l'imagination de l'écrivain, puisque l'éclairage transforme la ville authentique en un lieu

¹ *Ibid.*, p. 1178-1179.

² *Ibid.*, p. 1225.

³ Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, p. 183.

⁴ Hans Christian Andersen, Lettre adressée à Bernhard Severin Ingemann, *The Story of my Life*, p. 480.

⁵ Hans Christian Andersen, *En Espagne*, p. 1179.

prodigieux : cette « invasion des couleurs dissout l'opacité des formes ».¹ Les lumières incitent à la création de nouvelles métaphores, de nouvelles combinaisons d'images, elles sont source de nouvelles thématiques et d'un nouveau mode de représentation de la ville, où le voyageur visualise des mises en scène spectaculaires, et où les passants deviennent les acteurs de son théâtre imaginaire.

Le voyageur se sent aspiré par les dômes creux et vertigineux, dont l'ornementation, décrite comme un kaléidoscope, n'est jamais fixée, mais se réfléchit à l'infini, créant de nouvelles formes perpétuellement changeantes. L'architecture se ranime par la vertu de la vibrante instabilité de l'ornement, qui se mêle à la liberté de la nature, créant de la sorte un lien entre le visible et le tangible. Renforçant par un parti pris de réception la confusion entre la nature vivante et la nature ornementale, le voyageur rend presque indistincts le vrai et le faux.² La végétation du jardin andalou est ainsi paradoxalement inanimée, elle prend pour modèle, aux yeux d'Andersen, l'arabesque ornementale telle qu'elle est dessinée dans un livre qu'il a lu avant son départ : « Resplendissaient à l'éclat du soleil d'étranges fleurs en forme de lis. Il me sembla les connaître d'après les entrelacs en arabesques d'or et d'argent que j'ai vus dans d'anciens livres de légendes ». Mais il note encore : « La plante la plus précieuse ici, me dit-on, était l'herbe verte. »³ La nature semble brusquement reprendre le dessus sur l'art.

Le romantisme chante l'hymne du *beau et utile chaos*, puisque le désordre est producteur de nouvelles images. Les détails des ornements andalous rappellent le microcosme fragmentaire, on est dans la logique de la synecdoque, la partie est caractéristique de l'ensemble vaste et total. La géométrie des ornements andalous, tels que les mosaïques, repose sur l'antithèse entre chaos et ordre. L'arabesque rappelle aussi bien la vie elle-même que d'autres œuvres subtiles de l'homme, comme la dentelle ; elle ne peut être évoquée que par le biais de la comparaison avec des entités qui sont associées à des idées de fraîcheur, de vitalité. L'entrelacement et l'enchevêtrement des arabesques donnent naissance à des figures semblables à celles que fait naître la nature.

On revoit ici les merveilleuses décorations de porcelaine, semblables à de la dentelle, de l'Alhambra. Les portes offrent une marqueterie multicolore. On est comme dans un bâtiment imaginaire où des images kaléidoscopiques et des dentelles bruxelloises servent de murs alors que leur base semble d'or. Le tout est porté par des colonnes de marbre élancées et légères. L'œil ne peut suivre les innombrables entrelacements dans ce chaos d'arabesques et, pourtant,

¹ Christian Chelebourg, *L'Imaginaire littéraire : des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan/HER, 2000, p. 157.

² Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, p. 19 : « nous ne saurions pas même ce que c'est que le faux, si nous ne l'avions pas distingué quelquefois du vrai. »

³ Hans Christian Andersen, *En Espagne*, p. 1155.

il se pose avec plaisir sur la quantité de ramifications labyrinthiques qui, pour ainsi dire, mettent une fleur dans les inscriptions arabes.¹

L'initiation au style mauresque renouvelle la conception de l'arabesque d'Andersen, car, fantastique, elle éveille *l'au-delà du monde réel*. La figure du voyageur, qui est lui-même personnage de sa fiction, se tisse dans la mosaïque de l'Alhambra, « où l'homme se trouve encastré », où sa relation à la culture orientale se construit dans le jeu des rapports, où, finalement, il se découvre « à travers les arabesques du tapis. »² L'originalité de l'arabesque est dans l'apparente liberté de sa composition, elle couvre les murs et réalise le rêve romantique de mêler les arts figurés à l'art de l'écriture. « L'Alhambra est, comme un vieux livre de légendes, plein d'écriture figurative lancée fantastiquement, apposée en or et en couleurs. Chaque chambre, chaque cour est une feuille différente, même histoire, même langue et pourtant toujours un chapitre nouveau. »³ Ici, le fantastique reprend son sens étymologique, et retrouve sa sœur la fantaisie et son frère le caprice. Andersen pratique ainsi par moments un romantisme hérité de Schlegel, un romantisme du fantastique et de la fantaisie.⁴

Pourtant, les impressions d'Andersen ne sont pas comme chez Irving tournées vers le passé, au contraire il se montre moderne dans sa fascination pour les images et les jeux d'optique – même si ses impressions, qui sont de l'ordre de l'expérience individuelle (notamment visuelle), font malgré tout écho aux *sketches* d'Irving.

L'usage des métaphores optiques pour révéler les détails ornementaux est récurrent chez Andersen qui, enthousiasmé par l'invention de la photographie, et fasciné depuis longtemps par les arts du spectacle, ranime et modernise son écriture du voyage. Le kaléidoscope en effet n'est pas seulement un effet de style. D'abord, chez Andersen, un souvenir personnel se laisse lire entre les lignes des arabesques, car son désir de mettre à l'écrit les cisèlements et les effets de lumière vient de sa passion pour les découpages, les collages, ainsi que de sa nostalgie pour le temps où son père lui avait fabriqué « une boîte

¹ Hans Christian Andersen, *En Espagne*, p. 1238-1239. La traduction française diffère de l'anglaise, où il est question des « arabesque inscriptions ».

² Italo Calvino, *La Machine littérature*, p. 29.

³ Hans Christian Andersen, *En Espagne*, p. 1171. Dans la traduction anglaise d'*In Spain*, on lit : « In every direction shone forth fantastic arabesque decorations and verses, cut and engraven in the hard porcelain wall. »

⁴ Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, cité dans Charles Le Blanc, Laurent Margantin, Olivier Schefer, « Introduction », *La Forme poétique du monde. Anthologie du romantisme allemand*, p. 11 : « Selon mon point de vue, et dans le langage que j'utilise, est romantique ce qui nous propose une matière de sentiment sous une forme fantaisiste ou fantastique. »

optique, un petit théâtre et des images qui pouvaient se transformer quand on tirait sur le fil. »¹

Il est donc à la recherche d'un cliché mythifié par la magie du regard du voyageur qui émiette les images et en même temps les rassemble dans un geste kaléidoscopique. L'imagination du voyageur fait surgir Don Quichotte du décor ancien, mais le temps qui passe *réellement* ne lui permet pas de contempler longuement ces images sans substance, le voyageur moderne est pressé, il passe rapidement d'une image à l'autre (« une image ravissante chassait l'autre »), et il a tant de choses à voir que ses yeux semblent suivre « les formes diverses du kaléidoscope ». ² Comme le fait de manipuler le kaléidoscope génère des motifs mouvants à partir d'images fixes, il se met en place un système dynamique d'échanges entre le monde et celui qui l'observe. On peut faire une lecture socio-culturelle du fait kaléidoscopique : c'est en dynamisant les stéréotypes *a priori* statiques qu'on peut le transformer. Mais le kaléidoscope peut être lu aussi comme une image de la vicariance perceptive et interprétative de tout spectacle.

Andersen remarque que Grenade est composée de quartiers distincts : là les autorités, là les commerçants, quelque part encore le quartier gitan, et surtout l'ancienne ville mauresque. Mais sa vision spatiale est déroutante. Il marche par exemple « en imagination dans un bazar de dentelle pétrifiée ». ³ Les couleurs, les formes et les inscriptions sur les murs deviennent « déconcertantes pour le regard », et pourtant, lorsque le regard se concentre de nouveau en se focalisant sur les arabesques, elles prennent des allures fixes, « elles s'éclaircissent pour donner des formes précises, régulières. » ⁴ La quantité innombrable de figures et d'images ne cesse pas pour autant d'éblouir le voyageur, qui a du mal à suivre leur succession. En effet, le kaléidoscope permet de repenser plusieurs questions relatives à la perception visuelle et à son rendu discursif. Le kaléidoscope met en scène la déformation d'un objet par l'instance réceptrice, il constitue donc une mise en abyme, dans la mesure où l'auteur est dans une position de spectateur influant sur le spectacle. L'auteur se trouve donc dans une position regardante qui le rapproche du lecteur : le lecteur comme l'auteur-spectateur doivent pouvoir visualiser le spectacle du décor composé de ces ornements qui sont à mi-chemin entre la nature et les jeux optiques.

Les changements successifs des images rappellent le kaléidoscope. Le mouvement des images et leur accélération se rapprochent toutefois de l'idéal de la modernité, qui se

¹ Hans Christian Andersen, *Biographie (1805-1831). III. La vie à la maison*, in *Œuvres II*, p. 9.

² Hans Christian Andersen, *En Espagne*, p. 1168-1169.

³ *Ibid.*, p. 1171.

⁴ *Ibidem.*

désintéresse de l'image précise et se tourne vers le démembré. Andersen ne fait pas la liste des choses vues, mais il témoigne de ses impressions : les partager dans leur spontanéité est le meilleur moyen d'émouvoir le lecteur, d'autant plus qu'ici la perception se double d'une interprétation. Comme le souligne Georges Didi-Huberman, c'est le spectateur qui lit le sens de l'image, et ce à plusieurs titres : « Parler d'images dialectiques, c'est à tout le moins jeter un pont entre la double distance des *sens* (les sens sensoriels, l'onirique et le tactile en l'occurrence) et celle des *sens* (les sens sémiotiques, avec leurs équivoques, leurs espacements propres) ». ¹

Les effets visuels s'entrecroisent avec les effets textuels tels que les métaphores de la projection et de la réflexion de la lumière, qui, à travers le prisme des cisèlements, fait apparaître des figures fantasmagoriques et réveille les envoûtantes fantasmagories de la lanterne magique. Flâner la nuit est une mode récente, qui permet de voir la ville différemment. La promenade se prolonge par une déambulation nocturne, et le voyageur admire les jeux de lumières, qui forment, dans les nuances d'un conte oriental, un spectacle inattendu et radieux. La lumière artificielle transporte le lecteur, elle est comme un projecteur qui fait apparaître sur le mur les images de la lanterne magique – en d'autres termes, l'imaginaire de l'écrivain.

La différence entre le kaléidoscope et la lanterne magique réside dans la quantité de spectateurs qui pourront simultanément en contempler le spectacle. Le premier est destiné à n'être vu que par un seul homme à la fois, alors qu'on peut projeter les motifs de la lanterne magique ou de la *camera obscura* sur un mur, de telle sorte que le spectacle s'adresse alors à un public. Le voyageur arrête le temps, afin par exemple de « regarder dans l'antichambre ouverte les arceaux légers, aériens dont les ornements ont l'air de plantes grimpantes pétrifiées qui encerclent comme la lanterne magique des inscriptions en forme d'arabesques. » ² La percée de la lumière à travers le plafond ciselé, tout au long du labyrinthe des galeries, rappelle le fonctionnement de la *camera obscura* : les rayons passent par un trou du mur, et ainsi se forme l'écriture de la lumière qui « tombe, feutrée, par des ouvertures en forme d'étoiles ». ³ Cette lumière éveille l'invisible dans le visible. S'appuyant sur le conte *Le Compagnon de voyage*, Bernhild Boie nous apprend que chez Andersen le langage (ou sa défaillance) est « un signe de convention qu'il suffit de poser là, à la sortie de l'action, comme

¹ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1992, p. 125.

² Hans Christian Andersen, *En Espagne*, p. 1171-1172.

³ *Ibid.*, p. 1172.

une balise destinée à indiquer nettement qu'on ne compte pas aller au-delà. »¹ Pourtant, le kaléidoscope andersénien suppose qu'il y a toujours une renaissance ou une métamorphose possible.

Et c'est ainsi que le spectacle kaléidoscopique est comparé, dans un mouvement d'inversion entre regardé et regardant, à ce qu'on pourrait appeler le *style de perception* de l'œil humain : un objet stable peut se transformer, se briser et se multiplier sous l'effet de la vibration causée par l'étonnement de l'observateur. Il y a donc un mouvement d'aller-retour entre l'objet regardé et le sujet regardant.

Alors que les colonnes de la Mosquée de Cordoue sont comparées à des arbres immuables et puissants, les arabesques de l'Alcazar et de l'Alhambra sont comme une végétation libre et capricieuse. Elles inspirent mais elles déroutent aussi. L'arabesque n'est-elle pas aussi aux yeux du voyageur européen un symbole de l'errance ? Et l'errance est l'antonyme du dogme, une incertitude culturelle et un déséquilibre de la pensée.

La parole romantique se meut dans l'ornement non occidental, dans les entrelacs de l'arabesque, qui imitent la végétation, et dans les jeux de lumière des mosaïques. Empruntant les formes énigmatiques d'une autre culture, l'écrivain semble vouloir se masquer, mais en même temps, l'arabesque – cette ligne sinueuse que le voyageur contemple et fait semblant de lire – permet de retranscrire dans le texte des impressions intimes de l'auteur. Plus généralement, pour révéler l'image, qu'elle soit mentale, visuelle ou verbale, un dispositif matériel est souvent nécessaire (scène, lanterne magique, panorama ou kaléidoscope). Feuillages, colonnes à l'apparence sylvestre, murs couverts d'inscriptions indéchiffrables, architecture déroutante, autant de fondements référentiels que l'écrivain veut orner de paroles, qui sont parfois en arabesques (métaphores de la liberté de la plume), parfois en feu d'artifice (image de l'expression poétique), et qui parfois reprennent la vision kaléidoscopique (métaphore de la relation fragment/totalité). Les descriptions des ornements mauresques suivent ainsi un mouvement centrifuge, tout en prenant pour centre l'auteur. Ce mouvement tournoyant et quelque peu synecdochique est en accord avec la libre logique de l'arabesque : comme le note Merleau-Ponty, « la perception même n'est jamais finie, puisque nos perspectives nous donnent à exprimer et à penser un monde qui les englobe, les déborde, et s'annonce par des signes fulgurants comme une parole ou comme une arabesque ».²

¹ Bernhild Boie, *L'Homme et ses simulacres : essai sur le romantisme allemand*, Paris, José Corti, 1979, p. 274-275.

² Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, p. 83.

Chapitre III :

Fictions géographiques

Dans les chapitres qui précèdent, nous avons vu comment le genre du récit de voyage se caractérise par la transgression de ses propres lois. Nous avons donc étudié le contenu du message que les voyageurs semblent essayer de communiquer en rapport avec l'horizon d'attente générique qui se construit et se dessine au fil des publications. Le genre semble se définir par les objets qui l'occupent, ce qui débouche sur une certaine vicariance générique qui se traduit par une prégnance évidente des logiques essayistiques et critiques. Et c'est justement en réponse aux questions que la littérature de l'époque se pose sur l'universalisation et l'industrialisation que le génie de l'artiste et du bâtisseur deviennent des idéaux. L'art et l'architecture ne sont plus des objets, mais bien des lieux, des *situations*, des interfaces de réflexion et de communication où les voyageurs interrogent les problèmes aussi bien religieux que sociaux.

L'Andalousie, donc, est un lieu de confrontation des cultures, mais aussi de transmission culturelle. Et comme les Pyrénées, qui non seulement marquent la frontière géographique entre la France et l'Espagne, mais qui sont aussi une des « grandes artères d'une circulation des œuvres et des pensées »¹, la Méditerranée andalouse est une région où le voyageur peut s'ouvrir à la littérature mondiale.

Dans le dernier chapitre de cette partie nous voudrions revoir les codes et les *topoi* géographiques et spatiaux de l'Andalousie, afin de soutenir l'hypothèse suivante : si les « mots, en tant que formes physiques, n'ont aucune relation naturelle avec les référents »², les lieux et les noms toponymiques ne sont-ils pas là pour composer une sorte de mythologie de la littérature ?

Comment parler des lieux où on a été, comment parler des lieux où on n'a pas été ? Comment décrire les lieux dans lesquels on a été après en avoir tant entendu parler ? Théophile Gautier se pose bien ces questions, et surtout il se demande comment dire ce qui a été déjà évoqué et mythifié. Et, paradoxalement, est-il encore nécessaire de voyager, après que des écrivains tels que Xavier de Maistre ont, sans se déplacer, exploré le monde dans leur imagination ?

En franchissant la ligne de démarcation, je me souviens de ce que le bon et spirituel Henri Heine me disait au concert de Liszt, avec son accent allemand plein d'humour et de malice : « Comment ferez-vous pour parler de l'Espagne quand vous y aurez été ? »³

¹ Georges Gusdorf, *Le Romantisme I : Le Savoir romantique*, p. 296-297.

² Michael Riffaterre, « L'illusion référentielle », in Roland Barthes et al., *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 93.

³ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 75.

Faut-il se déplacer géographiquement ou déplacer imaginativement les géographies ? Toujours est-il que le style viatique propre de l'auteur rend chaque texte et chaque voyage unique, même si l'ombre des écrivains ayant contemplé et évoqué les mêmes paysages ne peut être révoquée. « La parole et le texte expriment la vision que l'homme a de l'univers. L'une et l'autre *réalisent* le monde, situent une épiphanie de signes dans un cadre intelligible. »¹

3.1. Sur les pas des personnages légendaires

Le voyageur romantique est en quête de sensations prégnantes, il part à la chasse aux images évocatrices de l'Europe en Andalousie, à ces images où se combinent le paysage sublime et le héros supérieur, mais banni de la société, et donc révolté. La géographie andalouse se compose d'un *topos* sinistre qui va de pair avec le brigand, mais aussi d'une route enchevêtrée qui traverse de longs espaces désertiques, et où l'on suit les pas de Don Quichotte. Alors que le premier est devenu l'incarnation de la liberté et l'archétype du hors-la-loi, et que tout auteur après Schiller le place dans le décor que lui proposent ses envies (même si le lieu où évolue le brigand doit nécessairement être *à l'écart*), le second est considéré par les Romantiques spleenétiques comme un frère par anticipation, puisqu'il passe de la joie à la tristesse, et que ses états d'âme, ou d'esprit, modèlent le paysage. Sans compter qu'aux yeux des Romantiques, Cervantès est le père de la littérature espagnole, comme Homère est le père de la littérature européenne. La cartographie littéraire prend le pas par moments sur la géographie. L'hypotexte quichottesque est très influent : Dumas qualifie ainsi *Don Quichotte* d'œuvre immortelle, et il voudrait que ses œuvres imitent le destin glorieux de cette « *Iliade* comique, restée, comme l'autre *Iliade*, sans égale ». ² On pense à la « Préface » de *Cromwell* de Victor Hugo, qui avance que le grotesque « se joue dans les rêves des nations tudesques, et en même temps vivifie de son souffle ces admirables Romanceros espagnols, véritable *Iliade* de la chevalerie. » ³

¹ Bertrand Westphal, *Le Monde plausible. Espace, lieu, carte*, p. 167.

² Alexandre Dumas, *Impressions de voyage : de Paris à Cadix*, p. 29.

³ Victor Hugo, « Préface » de *Cromwell*, p. 16.

3.1.1. La Sierra de l'illusion

Le voyageur romantique cherche une certaine indépendance, à l'égard des lois, des éditeurs, de tous ceux qui détiennent un pouvoir – sauf ses illustres prédécesseurs. Comme dans le cas de la retraite philosophique dont parlait Irving, le départ du Romantique a souvent pour motif le désir de se libérer du sentiment d'impuissance que donne la *société qui surveille*. Prototype du voyageur en fuite pour certains, égaré pour d'autres, Don Quichotte est aussi, du point de vue des lecteurs-auteurs romantiques, l'incarnation d'un chevalier qui défend la liberté des formes et de la pensée. Il ouvre aux Romantiques la route de la Sierra Morena, où commence l'Andalousie et s'ouvre l'horizon de la fiction. Le but du voyageur est de tailler dans les broussailles de la réalité triviale un chemin qui mène à l'histoire merveilleuse. Ce chemin est géographiquement situable : c'est le passage à travers les roches de la Sierra Morena. Le meilleur moyen d'atteindre ce but merveilleux, c'est d'ailleurs de faire des détours fantaisistes : « chacun était convenu d'avance de se prêter à toutes les fantaisies et à tous les caprices qui pouvaient donner à notre voyage le plaisir de l'inattendu. »¹

De la sorte, le voyage annonce un rapport renouvelé « entre la légèreté fantomatique des idées et la pesanteur du monde. »² La réhabilitation du chevalier d'honneur, le renvoi systématique au lu et relu *Don Quichotte*, où se cristallise la question de l'illusion, est une allusion au mirage des valeurs anciennes dans le monde modernisé, car le « don-quichottisme », selon le *Littre*, est une « habitude ou manie de soutenir, à tort ou à travers, quelquefois même par les armes, la justice, la vertu, les bonnes mœurs, etc. »³ Comme le souligne Dominique Peyrache-Leborgne, « le Romantisme allemand propose un code de lecture qui met en valeur ce rapport de tension entre les deux pôles du réel et de l'idéal induit par don Quichotte ».⁴ Comment les voyageurs romantiques se servent-ils de leurs souvenirs du *Quichotte* pour évoquer la géographie de l'Andalousie ? Don Quichotte, comme les voyageurs bien réels qui le suivront, imagine avant de voir : « Or celui-ci, se voyant entre ces montagnes, eut le cœur plein de joie, se représentant que ces lieux-là étaient fort à propos pour les aventures qu'il cherchait. »⁵ Les voyageurs romantiques évoquent la figure de Don

¹ Alexandre Dumas, *Impressions de voyage : de Paris à Cadix*, p. 182.

² Italo Calvino, *La Machine littérature*, p. 37.

³ En ligne : <http://www.littre.org/definition/don-quichottisme>

⁴ Dominique Peyrache-Leborgne, *Grotesques et arabesques dans le récit romantique. De Jean Paul à Victor Hugo*, p. 489.

⁵ Miguel de Cervantès Saavedra, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche. Première partie*, traduction de César Oudin revue par Jean Cassou, Paris, Gallimard, « folio classique », 1988, p. 257.

Quichotte à leur manière : pour réfléchir sur leurs propres textes, sur leur pratique de l'ironie et de la fable, sur leur révolte contre la *doxa* classique. C'est pour cela aussi qu'ils se réjouissent qu'il soit « aisé de se tromper sur ce chemin fabuleux ».¹

Le passage (souvent) nocturne de la Sierra Morena signifie en quelque sorte la disparition de la distinction entre l'Occident et l'Orient. La route de la Sierra Morena qui précède le passage dans « l'autre monde est en quelque sorte l'axe du conte »², ou du récit. C'est là dans le même temps que le voyageur décide que cessent d'exister les marges entre réalité et fiction : dans la Sierra Morena, le voyageur s'arrête dans des auberges qui se glorifient « d'avoir hébergé l'immortel héros de Cervantès ».³ Le franchissement des roches de la Sierra Morena est décrit comme difficile (c'est ce que veut le mythe et ce qu'attend le lecteur), car elles paraissent mobiles et laissent imaginer que les directions se confondent et avec elles les *Orients* et les *Occidents*, qui, en effet, « s'échangent sans jamais se fixer ».⁴ Les extrémités du monde, les seuils culturels difficilement franchissables sont en fait « mouvant[s] et ne cessent de mêler l'eau des mers au feu du ciel. »⁵

Lieu reculé et inhabitable, la Sierra Morena est un *topos* fantastique – un labyrinthe dans lequel le « voyageur égaré » n'arrive pas à trouver la sortie, ni à comprendre comment il est arrivé là.⁶ Porteuse de légendes et d'histoires, que seuls les autochtones gardent en mémoire, la Sierra Morena fait mine de détourner le voyageur, ce qui rend son itinéraire périlleux et romanesque. Les aventures fictives du *Quichotte* se sont introduites dans les repères topographiques et symboliques du récit de voyage. Le *topos* de la Sierra Morena est inquiétant, puisque les légendes qui y sont associées font obstacle aux voyageurs, obligés d'éviter certains chemins. Le spectre de Don Quichotte et sa « noble folie »⁷ montrent la route aux Romantiques ; orientant le regard du nouvel errant sur les possibles histoires, le récit de Cervantès devient le modèle du récit de voyage en Espagne, voire son « scénario »⁸, pour reprendre le mot de Daniel-Henri Pageaux, ce qui suppose des épisodes attendus et en quelque

¹ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 332.

² Vladimir Ja. Propp, *Les Racines historiques du conte merveilleux* [Leningrad, 1946], traduit du russe par Lise Gruel-Apert, avec une préface de Daniel Fabre et Jean-Claude Schmitt, Paris, Gallimard, 1983, p. 263.

³ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 231.

⁴ Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, *Les Ruses de l'intelligence. La Mètis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974, p. 211-212.

⁵ *Ibid.*, p. 156.

⁶ Miguel de Cervantès Saavedra, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche. Première partie*, p. 311.

⁷ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 237.

⁸ Daniel-Henri Pageaux, *La Littérature générale et comparée*, p. 69 : « Qui dira la prégnance des modèles du roman picaresque et du *Don Quichotte* dans le cas des voyages en Espagne, donc dans l'élaboration d'une image, d'un scénario ? Ce mot semble néanmoins préférable, compte tenu des emplois nombreux du mot "modèle". »

sorte « “programmés”, parce qu’ils peuvent exister de façon plus ou moins archivée, sédimentée dans la culture regardante, dans l’imaginaire de cette culture. »¹

Dans *De Paris à Cadix*, Dumas convoque Don Quichotte pour signifier que le voyageur se trompe parfois de route, comme il lui arrive aussi d’avoir des hallucinations ou « de se faire illusion à soi-même ».² Dumas procède ainsi à l’initiation du lecteur au voyage-lecture. Il est difficile de ne pas penser à *Pierre Ménard* de Borges, qui évoque le paradoxe de la réécriture, dans le cadre de laquelle l’œuvre est en quelque sorte terminée avant d’être commencée, et où des voies nouvelles mènent à une œuvre ancienne. Pour Dumas, évoquer *Don Quichotte* dans un récit de voyage du milieu du XIXe siècle, c’est pourtant presque entièrement oublier l’hypotexte (« Mon souvenir général du Quichotte, simplifié par l’oubli et l’indifférence, peut très bien être équivalent à la vague image antérieure d’un livre non écrit »³, écrira d’ailleurs Borges) : son parcours à travers l’Andalousie et le *Quichotte* est libre et hasardeux, et le mélange des genres et des textes est curieux – même si secrètement le *réécrivain* est forcé de respecter le cadre hypotextuel qu’il s’est choisi. Toutefois, l’hommage de Dumas à Cervantès signale un dépassement générique qui va dans le sens de la réification : c’est la fiction qui tend à la référentialité. En effet, la fiction n’est-elle pas puisée dans le réel ?

Mais, me direz-vous, madame, croyez-vous donc à l’existence de don Quichotte, et n’admettez-vous point avec tout le monde que ce soit une idéalité ? Eh ! qui sait, madame ? Beaucoup de mes personnages à moi, que l’on croit des rêves de mon imagination, ont parlé, ont pensé, ont vécu, parlent, pensent et vivent encore. Et Cervantès a peut-être connu don Quichotte, comme j’ai connu, moi, Antony et Monte-Cristo.⁴

Il n’en demeure pas moins que la littérature de voyage a fait de Don Quichotte une sorte de type-cliché, qui fonctionne comme un clin d’œil au lecteur, qu’il ramène sur le terrain familier du comique. C’est aussi un élément à mentionner obligatoirement pour garantir la bonne réception de l’œuvre – car *Don Quichotte*, si le texte est lu au premier degré, est un caractère purement comique. Mais ce processus de réappropriation est bien plus qu’une stratégie pour attirer le lecteur. La réédition du *Don Quichotte* stimule les Romantiques. Swinburne, déjà, évoquait l’importance d’une part des événements historiques survenus dans les marges espagnoles de l’Europe, et d’autre part des aventures fictionnelles qui ont préparé la tradition

¹ *Ibid.*, p. 70.

² Alexandre Dumas, *Impressions de voyage : de Paris à Cadix*, vol. 2, p. 141.

³ Jorge Luis Borges, « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », *Fictions*, [*Ficciones*, Buenos Aires, 1956 et 1960], traduit de l’espagnol par V. Verdevoye, Ibarra et Roger Caillois, Nouvelle édition augmentée (1983), Paris, Gallimard, coll. « folio », p. 48.

⁴ Alexandre Dumas, *Impressions de voyage : de Paris à Cadix*, vol. 1, p. 246.

littéraire et générique du voyage en Andalousie. C'est au livre que revient de rendre l'espace éternel :

the Sierra Morena, a chain of mountains that divides Castille from Andalusia ; rendered famous by the wars of the Christians – and Mahometans, but perhaps better known by being the scene where the immortal Miguel de Cervantes has placed the most entertaining adventures of his hero.¹

La Sierra Morena est un lieu à la fois de partage naturel des régions et de séparation symbolique des civilisations. Comme le résume le baron Taylor, dans la mesure où elle est « la limite de ces deux parties du monde », « la Sierra Morena devait être la division naturelle de ces deux vastes étendues de pays. »² Plus tard, la voyageuse anglaise Lady Tenison conseille à ses lecteurs le *Don Quichotte* comme guide de voyage, déplaçant de la sorte les frontières entre littérature fictive et littérature utile. Elle se modèle sur ces voyageurs qui prennent pour source de leurs récits les textes-références. Elle poursuit la tradition littéraire, prenant comme point de repère une fiction, et elle brise la référentialité de son propre récit non fictionnel. « A copy of the inimitable work of Cervantes is an indispensable accompaniment to a journey in La Mancha where every step reminds one of Don Quixote and his honest faithful squire. »³ Médiatrice du savoir, elle est aussi lectrice, et suit les pas d'une figure littéraire, d'une figure de l'écriture et de la lecture.

Don Quichotte devient ainsi un personnage-référence pour les voyageurs, de même que *Don Quichotte* est pour eux un texte-référence – d'autant plus que Don Quichotte est lui-même l'archétype de ceux qui, pour reprendre les mots de Thomas Pavel, prennent « la fiction pour de la réalité ».⁴ « Homme-récit »⁵, Don Quichotte est une véritable (anti)-bibliothèque chevaleresque. Tout se passe comme si le voyageur, qui souffre du « complexe de Don Quichotte », d'après la formule de Michel Foucault (reprise par Christine Montalbetti, qui note aussi que « récrire, d'une manière ou d'une autre, c'est *marcher sur les traces de* »⁶), vérifiait le monde en marchant dans les pas des héros fictifs, pour prouver que « les livres

¹ Henry Swinburne, *Travels Through Spain in the Years 1775 and 1776*, p. 309, je traduis : la Sierra Morena, une chaîne de montagnes qui sépare la Castille de l'Andalousie, rendue célèbre par les guerres entre Chrétiens et Mahométans, mais peut-être mieux connue comme la scène où l'immortel Miguel de Cervantès a placé les aventures les plus divertissantes de son héros.

² Justin Taylor, *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la côte d'Afrique, de Tanger à Tétouan*, Texte, Paris, Librairie de Gide Fils, 1826, p. 178.

³ Louisa Tenison, *Castile and Andalusia*, p. 305, je traduis : Un exemplaire de l'œuvre inimitable de Cervantès est un accessoire indispensable à celui qui voyage dans La Manche, où chaque pas rappelle l'un de ceux de Don Quichotte et de son honnête et fidèle écuyer.

⁴ Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, p. 180. Voir aussi p. 81 : *Don Quichotte* « exhibe une structure complexe de mondes actuels et possibles, dont les composantes ne s'harmonisent pas toujours bien les unes avec les autres. »

⁵ Tzvetan Todorov, « Les Hommes-récits : les *Mille et Une Nuits* », in *Poétique de la prose*, p. 33-46.

⁶ Christine Montalbetti, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, p. 120.

disent vrai » en se donnant « d'autres preuves que le miroitement des ressemblances. »¹ Si Don Quichotte veut ressembler aux chevaliers des « textes dont il est témoin », les voyageurs veulent (ré)incarner l'hidalgo : il leur « incombe de remplir la promesse des livres »², c'est-à-dire, puisqu'ils sont écrivains, non seulement de vivre la réalité comme de la fiction, mais d'écrire leur récit de voyage comme une fiction.

Rattacher l'écriture référentielle à celle de la fable est une façon d'introduire le lecteur dans un monde recréé, repensé et dédoublé dans ses significations, et qui, éloigné du chemin narratif du récit de voyage, s'enclave dans le territoire de la fiction. L'errant en quête des anciennes valeurs de la chevalerie n'est pas seulement une figure du monde archaïque, il devient aussi pour le voyageur moderne un point de comparaison. Suivant les pas des voyageurs qui l'ont précédé, Andersen travaille toutefois à démythifier la référence quichottesque, quand il écrit par exemple qu'en Andalousie, on « n'avait pas besoin de l'imagination maniérée d'un Don Quichotte pour se trouver reporté à l'époque des chevaliers et des bandits ».³ Andersen prétend ainsi non seulement se substituer à Don Quichotte, mais véritablement le remplacer. Il devient lui-même le héros d'une fiction qui a le pouvoir de rendre poreuse la ligne de partage entre réalité et monde imaginé, témoignant de la sorte du fait que l'Andalousie est archaïque et offre au regard attentif suffisamment de signes réels pour qu'on puisse se replonger dans le monde mi-fabuleux mi-réel du passé.

Il est intéressant d'ailleurs de voir comment la réédition d'un ouvrage ancien influe sur le récit d'un voyage, et comment par ailleurs l'implication d'un voyageur dans la réédition d'un ouvrage ancien s'introduit dans un projet viatique. Charles Davillier, accompagné du graveur Gustave Doré, qui prépare ses esquisses pour illustrer une nouvelle publication du *Quichotte*, cite Voiture, dont les œuvres ont été republiées en 1855⁴ : « L'Andalousie, dit Voiture, m'a réconcilié avec le reste de l'Espagne. » Davillier emprunte les mots d'un autre

¹ Michel Foucault, *Les Mots et les choses* [1966], Paris, Gallimard, coll. « tel », 2005, p. 61.

² *Ibidem*.

³ Hans Christian Andersen, *En Espagne*, p. 1194.

⁴ Les *Œuvres* de Voiture, rééditées en 1855, étaient connues des voyageurs français, en particulier de Charles Davillier, qui les a lues avant de partir en Andalousie et qui les cite plusieurs fois. Diplomate et homme de lettres français, Vincent Voiture, qui a, en 1632, accompagné le prince Gaston d'Orléans en Espagne, décrit l'Andalousie avant même l'avoir vue, comme s'il se préparait à y mourir. La *Leyenda negra española* a grandement contribué à faire de l'Andalousie un *locus terribilis*, à cause de l'Inquisition. Voiture écrit ainsi que « le diable n'est jamais si à craindre que sous les formes où il apparaît ici », et qu'il s'en va « trouver à Séville des démons encore plus dangereux ». L'Andalousie est présentée comme une contrée sauvage où l'« aventure, le soleil, la mer, ou les pirates » font craindre au voyageur de ne jamais retrouver son pays natal. Pourtant, Voiture passe par Gibraltar avant de retourner à Paris, et il découvre l'Andalousie, qu'il admire, et dont il trouve qu'elle est « la plus belle partie de l'Espagne ». Il la décrit comme un lieu « où il ne fait jamais froid et où naissent les cannes de sucre ». Il dit même de l'Andalousie qu'elle l'a « réconcilié avec tout le reste de l'Espagne » : « l'ayant passée en tant d'autres endroits, je serais bien fâché de ne l'avoir point vue en celui seul par où elle peut paraître belle. » Vincent Voiture, *Œuvres de Voiture : lettres et poésies*, nouvelle édition par M. A. Ubicini, tome I, Paris, Charpentier, 1855, p. 151 et p. 158.

pour exprimer son propre avis. Mieux : il pratique les références emboîtées, soulignant par là l'importance de la filiation intertextuelle.

« [...] Il y a trois jours, ajoute-t-il, que je vis dans la Sierra Morena, le lieu où Cardenio et don Quichotte se rencontrèrent : et le même jour je soupais dans la Venta où s'achevèrent les aventures de Dorothee. » Ces lignes, écrites dix-sept ans après la mort de Cervantès, montrent que son immortelle fiction avait déjà acquis la valeur d'une réalité. Aujourd'hui encore, on ne peut parcourir ces montagnes sans penser à don Quichotte et à son écuyer.¹

Les voyageurs sont ainsi frappés de *quichottisme* au carré. L'« erreur générique »² de Don Quichotte est reproduite : les voyageurs confondent le régime de la fiction et celui de la réalité, le conte et le récit de voyage, le roman picaresque et l'écriture historique, et c'est par le biais de cette superposition que se construit pour eux l'Andalousie. Le mythe renaît à chaque passage de l'écrivain-voyageur, qui le réactive en trois étapes : rappel du cadre pittoresque, qui correspond à l'horizon d'attente : « Les gorges désertes que nous traversions se prêtaient admirablement, du reste, à des histoires de brigands »³ ; métamorphose et théâtralisation de l'espace par la projection des images d'une sorte de lanterne magique qui attire les lecteurs et alimente le mythe : « Le vaste réflecteur de la diligence éclairait la scène de lueurs fantastiques : la lumière s'accrochait aux moindres aspérités des rochers, qui projetaient de grandes ombres se renouvelant sans cesse sous des formes différentes » ; particularisation du lieu décrit, qui est désigné par son nom local (« *puerto de Arenas* : tel est le nom de cette gorge peu faite pour rassurer les gens timides, les crédules, qui croient encore aux brigands »⁴).

Le monde du livre est un labyrinthe dans lequel le fil de la narration serait aussi le fil d'Ariane. De même, lieu du sublime et de l'abîme, la Sierra Morena est « una heterotopia de crisis, el lugar adonde acude un grupo de personajes en crisis para resolverla o confrontarla. Es un lugar aislado, no fácilmente accesible ni libre a cualquiera, pero penetrable. »⁵ La topographie de cet endroit semble relever de l'illusion : contourner le labyrinthe, achever l'inachevable « tour de ces collines »⁶, réaliser l'irréalisable « tour de la montagne »⁷, autant de formulations pour une seule et unique solution, hélas chimérique, pour retrouver la sortie.

¹ Charles Davillier, *L'Espagne*, p. 467.

² Christine Montalbetti, *La Fiction*, Paris, Flammarion, coll. « corpus », 2001, p. 225.

³ Charles Davillier, *L'Espagne*, p. 224.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Encarnación Juárez-Almendros, « Travestismo, transferencias, trueques e inversiones en las aventuras de Sierra Morena », in *Cervantes : Bulletin of the Cervantes Society of America*, 24.1, 2004, The Cervantes Society of America, (p. 39-64), p. 42. Je traduis : hétérotopie de crise, où se retrouve un groupe de personnes en situation de crise, pour la résoudre ou l'affronter. Ce lieu n'est pas facilement accessible, il n'est pas ouvert à n'importe qui, il est isolé, mais pénétrable.

⁶ Miguel de Cervantès Saavedra, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche, Première partie*, p. 308.

⁷ *Ibid.*, p. 309.

Ce lieu de rêve où se construisent les images, où Don Quichotte marche « donc ainsi en cette pensée »¹, est une projection qui efface les frontières du songe et de la veille. Voyager c'est penser, et inversement : Deleuze écrit ainsi que « penser c'est voyager ».²

Lieu d'« interruptions, répétitions et transformations »³, la Sierra Morena est ce labyrinthe de l'imagination, cet espace littéraire où se projette, sur la figure de Don Quichotte, le questionnement de l'écrivain qui réfléchit sur les marges de la réalité, où il choisit de « pleurer [son] infortune », ce qui augmentera « les eaux de ce petit ruisseau ». Les tourments de l'âme « agiteront incessamment les feuilles de ces arbres sauvages, en signe et en témoignage de l'affliction qui déchire mon cœur outragé », déclare Don Quichotte, dans un hypallage anthropomorphe.⁴ La nature reflète les sentiments, les douleurs et les doutes du voyageur égaré, elle se conforme à son âme, ce qui rend plus compliquée encore la sortie hors du labyrinthe du voyage. Le chevalier à la triste figure accompagne les voyageurs jusqu'à la sortie de la Sierra Morena, « qui, comme une longue barrière, sépare les Castilles de l'Andalousie » ; mais ensuite le voyageur oublie « sans [s]'en apercevoir, le héros de Cervantès pour ne [s]'occuper que des tableaux successifs que [lui] offre la nature »⁵, puisque les vallées solitaires sont remplacées par la végétation qui se déploie, ce qui invite à placer le pittoresque en avant-scène, et à désunir l'objet regardé et le sujet regardant.

Ce qu'empruntent et réinvestissent les écrivains-voyageurs chez Cervantès, c'est donc (1) la structure emboîtée et fragmentée du récit ; (2) les stratégies de l'ironie pour traiter des problèmes de la modernité et de l'histoire ; (3) le questionnement sur l'aliénation comme problème de lecture ; (4) le métadiscours comme interrogation des limites du langage – question-clé de la représentation du monde ; (5) les interrogations sur la bibliothèque de l'écrivain comme source du récit de voyage.

3.1.2. Errances génériques

Le romantisme soulève le problème moderne du genre, ce qui entraîne une réflexion sur les libertés de l'auteur à l'égard des normes architextuelles, sur les modifications et les renouvellements qu'il peut s'autoriser. Quant au récit de voyage, il « peut être perçu comme

¹ *Ibid.*, p. 261.

² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, p. 601.

³ Salvador Jiménez Fajardo, « The Sierra Morena as Labyrinth in Don Quixote I », in *MLN*, vol. 99, n° 2, Hispanic Issue, mars 1984, The Johns Hopkins University Press, p. 214-234.

⁴ Miguel de Cervantès Saavedra, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche, Première partie*, p. 332.

⁵ André E. de Férussac, *Coup d'œil sur l'Andalousie : précédé d'un Journal historique du Siège de Saragosse*, 1823, p. 8-9.

montage de genres, dans son mode de lecture comme dans son mode d'écriture. »¹ Le voyage en Andalousie comme sous-genre n'est pas seulement une réponse à l'horizon d'attente du public, à la mode culturelle de l'orientalisme et de l'hispanisme, mais procède « par contagion, imitation, désir d'exploiter ou détourner un courant de succès ». ²

La part du jeu littéraire y est d'ailleurs importante, et Dumas, tout en insistant sur la puissance de conviction de l'*in situ*, joue aussi sur le merveilleux intertextuel : l'Andalousie, que seuls quelques courageux écrivains ou artistes-voyageurs osent visiter, finit par apparaître comme le pays des auteurs-héros, presque aussi fabuleux que les personnages-héros. Les aventures se multiplient, de telle sorte que la personne de Dumas se métamorphose en personnage et que le récit de voyage se transforme peu à peu en roman autobiographique. Cela est palpable par exemple lorsque Dumas et ses amis décident de quitter Grenade parce qu'ils craignent d'être jugés pour violence sur les Gitans ; ou lorsqu'à Cordoue les douaniers accueillent l'auteur de *Monte-Cristo* avec une déférence fascinée, ce qui l'incite en passant à s'interroger sur la nécessité des passeports et des douanes ; ou lorsque dans la Sierra Morena Dumas part chasser avec les brigands, ce qui fournira la matière d'un récit intitulé *Les Gentilshommes de la Sierra Morena* (1849), publié à part dans la presse et puis dans son recueil de nouvelles fantastiques *Les Mille et Un Fantômes*. Pour que les contes puissent intéresser un public pour qui le genre a déjà perdu de sa saveur, Dumas utilise un titre qui fait allusion à la tradition gothique et à la tradition orientale, qu'il associe pour donner du souffle à son texte. Il prétend accueillir le surnaturel dans son texte pour rendre hommage au Duc de Montpensier, ce « grand esprit » pour qui « l'impossible n'est qu'un point inconnu de l'avenir ». C'est ce dont témoigne sa dédicace, non dépourvue d'humour, où il s'identifie à Shéhérazade – mais le Duc de Montpensier est au loin, en Andalousie, alors que Dumas est à Paris : « Shéhérazade contait pour abrégé les nuits de Samarkande ; je conte, Monseigneur, pour abrégé les journées à Séville. »³ Gautier part également du titre des fameux contes, et rajoute une nuit. Dans la nouvelle *La Mille et Deuxième Nuit*, écrite après son voyage en Andalousie (1842), il se cache derrière la figure de Schéhérazade pour déplorer sa condition d'écrivain et de feuilletoniste dans la culture moderne. Il est forcé de conter pour divertir son lecteur, et pour s'épargner de souffrir de la faim (« j'ai encore de quoi dîner trois jours », avoue-t-il). Le lecteur devient l'acteur principal de la vie et de l'œuvre de l'écrivain, qui doit

¹ Adrien Pasquali, *Le Tour des horizons : critique et récits de voyage*, p. 127.

² Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, p. 287.

³ *Le Mois : revue historique et politique*, n° 18, 1^{er} juin 1849, p. 169. Dans cette revue, Dumas écrit sur les événements qui se produisent en France et à l'étranger, et dans ce numéro précis, il s'agit de la situation du 7 mai.

pour survivre le rassasier avec des histoires impossibles. La place de l'écrivain-voyageur qui se déplace pour chercher des sujets nouveaux se rapproche de celle de la conteuse des féeries orientales, Schéhérazade, et le peuple ressemble au sévère critique.

Votre sultan Schahriar, ma pauvre Schéhérazade, ressemble terriblement à notre public ; si nous cessons un jour de l'amuser, il ne nous coupe pas la tête, il nous oublie, ce qui n'est guère moins féroce. Votre sort me touche, mais qu'y puis-je faire ?

– Vous devez avoir quelque feuilleton, quelque nouvelle en portefeuille, donnez-le-moi.¹

Le public est ce « sultan » qui, chaque matin prend la décision : trancher la tête du conteur et de son texte ou attendre la suite du récit. L'enjeu de l'écrivain est de sauver sa tête en écrivant. Dans ce passage, toute une esthétique de la réception se problématise : si l'auteur veut être lu, son texte doit correspondre à l'horizon d'attente de son public, ainsi qu'à une mode culturelle complexe qui ne disparaît pas encore à Paris au milieu du XIXe siècle – celle des voyages, du roman gothique et de l'orientalisme.

Gautier et Dumas ne le cachent pas, l'écriture sérielle et répétitive du feuilleton s'épuise, comme l'auteur lui-même. Shéhérazade devient une sorte de proto-archétype du feuilletoniste romantique : « À force de conter, je suis arrivée au bout de mon rouleau ; j'ai dit tout ce que je savais. J'ai épuisé le monde de la féerie ». ² Il faut donc chercher des sujets ailleurs pour combler les lacunes de la page blanche du journal.

Le fait de ressusciter le *picaro*, devient une véritable « contamination générique » ³, puisque le voyageur romantique veut que son ouvrage soit bien reçu, reconnaissable, utile et agréable. Mais il veut aussi faire renaître la figure mythique du *picaro*, qui est un archétype par anticipation du voyageur romantique – vagabond et pauvre, égaré, aventureux et imprévisible. Le picaresque entre dans la culture française par le biais de Lesage et par celui des théories de Victor Hugo sur le drame moderne : c'est une tradition qui reste actuelle par sa dimension parodique.

Le voyage vers l'Andalousie et en Andalousie est ainsi une architecture intertextuelle. Le récit de voyage qui parle de l'Andalousie ne néglige pas le patrimoine littéraire de l'Espagne, de même qu'il se rapproche du récit picaresque « dans la mesure où le picaresque, c'est précisément l'histoire qui raconte une histoire qui raconte une autre histoire ; des histoires en tiroirs, en quelque sorte. » ⁴ Cette stratégie narrative est au centre de l'écriture de Washington Irving. Le retour aux temps passés joue parfois un rôle décoratif, le narrateur

¹ Théophile Gautier, *La Mille et Deuxième Nuit*, in *Œuvres, choix de romans et de contes*, édition de Paolo Tortonese, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 672.

² *Ibidem*.

³ Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, p. 288 (mis en italique par l'auteur).

⁴ Italo Calvino, *Le Chevalier inexistant*, précédé de Roland Barthes, « La Mécanique du charme », p. 9.

faisant par exemple entrer dans une auberge des personnages archaïques aux allures anciennes, «troubadour» et orientales : «In fact, the whole inn and its inmates had something of a contrabandista aspect, and a blunderbuss stood in a corner beside the guitar.»¹ La vie loin de son pays et son errance identitaire, qui font de lui un *wanderer* perpétuel, conduisent Irving à reprendre à son compte certains traits du récit picaresque, «dont le protagoniste est un déraciné et un asocial.»² Les caractères des pseudo-héros qui l'accompagnent sur la route dans le *sketch* «The Journey» sont inspirés des récits picaresques comme des romans d'aventures, qu'il pastiche par moments : «He was, in truth, a faithful, cheery, kind-hearted creature, as full of saws and proverbs as that miracle of squires, the renowned Sancho himself, whose name, by the by, we bestowed upon him, [...]».³ Sur la foi d'une ressemblance de caractère, Irving prend la décision de rebaptiser son écuyer Sancho, en souvenir de celui de Don Quichotte. La fiction fait exister le monde réel, et on peut dire qu'en général, le *Witz* propre à Irving, et en particulier à *The Alhambra*, est en partie inspiré du *Quichotte*.

L'avantage de la contamination par le récit picaresque est qu'il s'agit d'un genre «doté d'une puissance d'autogénération illimitée»⁴, souligne Edmond Cros. L'Andalousie est ainsi dans l'imaginaire de l'écrivain-voyageur une terre picaresque : on pensera notamment à *Guzmán de Alfarache*, dont le trajet passe par l'Andalousie et descend jusqu'à Séville.⁵ Les rencontres avec les héros marginaux au long des routes font naître des histoires. Mais ce qui compte surtout, c'est l'apparente spontanéité de la narration. Dans le récit picaresque les histoires sont souvent lues à la table de l'auberge et c'est leur fraîcheur – elles semblent émaner des impressions immédiates du voyageur – hélas toute illusoire – car les Romantiques ne font que reprendre une vieille tradition littéraire – qui plaît au lecteur. Le ton picaresque du récit de voyage propose au public d'en faire une lecture divertissante et de se réjouir des aventures exaltantes des joviaux écrivains.

¹ Washington Irving, «The Journey», *The Alhambra*, p. 39, je traduis : En fait, l'auberge et ceux qui la peuplaient avaient un air *hors-la-loi*, et un tromblon voisinait dans un coin avec une guitare.

² Edmond Cros, *Protée et le gueux. Recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans Guzmán de Alfarache*, p. 383.

³ Washington Irving, «The Journey», *The Alhambra*, p. 20, je traduis : Il était, vraiment, un homme fidèle, joyeux, bienveillant, aussi bien pourvu en dictons et en proverbes que ce phénix des écuyers, le célèbre Sancho lui-même, dont, soit dit en passant, nous lui donnâmes le nom.

⁴ Edmond Cros, *Protée et le gueux. Recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans Guzmán de Alfarache*, p. 286.

⁵ En ce qui concerne la mode du roman picaresque espagnol aux XVIe et XVIIe siècles, voir Franco Moretti, *Atlas du roman européen : 1800-1900*, [Atlante del romanzo europeo, 1997], traduit de l'italien par Jérôme Nicolas, Paris, Seuil, coll. «La Couleur des idées», 2000, p. 58. Dans une carte-tableau, Franco Moretti compare les routes suivies par les héros des romans picaresques (Francisco de Quevedo, *El Buscón* et Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*), qui passent par l'Andalousie et descendent jusqu'à Séville, et celle de Don Quichotte, qui se tient à l'écart des chemins picaresques et s'arrête dans la partie est de la Sierra Morena.

Or, Irving se moque parfois de sa propre figure, de sa fierté, du voyageur aisé et noble qu'il voit en lui-même, et se dédouble lorsqu'il écrit, par exemple, que l'écuyer était respectueux malgré son hilarité. Ailleurs, en se comparant au chevalier errant, et en particulier lorsqu'il insiste sur le plaisir simple qu'éprouve l'écuyer à être l'objet d'une analogie avec Sancho, il se veut (auto-)flatteur, non sans ironie mais non sans sérieux non plus. Le mérite de l'écuyer est dans sa connaissance des histoires de la tradition orale, qu'il rattache à la vie actuelle, « I found he was well versed in the history of Don Quixote, but, like many of the common people of Spain, firmly believed it to be a true history. »¹ Le voyageur se moque toutefois de la naïveté et de l'absence de précision dans le discours local. Le dénommé, ou plus exactement le surnommé « Sancho » devient l'objet de railleries lorsqu'il n'est pas capable de préciser la date d'événements passés dont il affirme qu'ils n'ont rien de fictif sans pour autant pouvoir les situer plus ou moins raisonnablement dans l'histoire. « A long time ago », « a very long time ago » ou « more than a thousand years »², autant de locutions qui veulent dire beaucoup dans la tradition orale, et sur l'imprécision à la fois mythique et ironique desquelles Irving joue. Car il n'est pas purement ironique : en multipliant ces marqueurs intemporels, Irving refuse de creuser un fossé entre les temps archaïques et modernes.

Mettre ses pas dans ceux de Don Quichotte, c'est aussi croiser parfois la route générique du picaresque, qui mêle le récit au théâtre. Le récit picaresque se glisse dans les récits de voyage comme motif et comme structure archaïque mais itinérante, donc formellement proche de la logique viatique, car les deux genres accordent, malgré une tendance constitutive (plus paradoxale pour l'un que pour l'autre) à la fiction, une importance prépondérante à la topographie réelle.

Irving profite de cette relative proximité pour faire un détour comique, intertextuel et métatextuel – comme avec ce repas où Sancho (le double parodique du Sancho de Cervantès), se réjouissant de profiter du butin (composé de viandes rôties, de fruits et de vin de Malaga, récoltés dans une auberge d'Antequera) de quatre jours d'errance, se renverse sur l'herbe et rit à gorge déployée.³ Ce trésor nourricier glané au long du chemin, n'est-ce pas aussi une image des aliments verbaux, des récits qu'Irving offre à son lecteur, après les avoir recueillis en voyage ? On peut voir dans Irving un bon exemple de la dialectique alimentaire telle que l'a

¹ Washington Irving, « The Journey », *The Alhambra*, p. 27, je traduis : Je trouvais qu'il était très versé dans l'histoire de Don Quichotte, mais, comme la majorité des Espagnols, il croyait fermement que l'histoire était vraie.

² *Ibidem*, je traduis : il y a longtemps ; il y a très longtemps ; il y a plus de mille ans.

³ *Ibid.*, p. 32.

définie Barthes, pour qui la nourriture est un fait culturel : « les excursions, les digressions vers le nouveau » poussent à « la convivialité, liée à l'acte de se nourrir ensemble ». ¹ Et Irving relie, justement, les cultures locales de l'Europe aux nouvelles coutumes qui s'installent en Amérique. Les jours de fête, le palais de l'Alhambra redevient ce qu'il était pendant l'âge d'or, il s'y tient de véritables banquets, auxquels des personnages fictifs sont conviés : « The table was loaded with all the luxuries of the season ; there was an almost interminable succession of dishes ; showing how truly the feast at the rich Camachos' wedding in *Don Quixote* was a picture of a Spanish banquet. » ² On assiste ici aux noces littéraires de l'Europe et des États-Unis : le fonds américain lui faisant défaut, Irving puise dans l'intertexte espagnol pour donner de l'épaisseur à ses *sketches* – ces histoires brèves qui privilégient une écriture rapide et comme décontractée, et dont il est considéré comme le premier théoricien. ³

On assiste également à une sorte de multiplication kaléidoscopique des Sanchos : il y a l'écuyer mythique, l'écuyer familial, mais aussi don Munio Sancho de Hinojosa, un chevalier castillan, dont la légende est rapportée par le narrateur qui, lui-même, influencé par le deuxième Sancho, a tendance à conter des histoires sans tenir compte des précisions chronologiques (« In old times, several hundred years ago » ⁴). Munio Sancho garde certains traits du premier Sancho, mais contrairement à celui de Cervantès, il assiste le roi de Castille dans sa campagne contre les Maures.

Les *topoi* archaïques refont surface dans le récit de voyage, qui est contaminé par le roman picaresque. Le récit de voyage romantique repose (malgré une certaine distance ironique) sur une écriture quasi épique, qui « est largement fondée sur la réutilisation de matériaux communs, repris d'une époque à l'autre ou d'une œuvre à l'autre : la réécriture est l'un de ses principes fondamentaux. » ⁵ Le travestissement des personnages en personnages quichottesques provoque une métamorphose stylistique et générique. Le réinvestissement de figures anachroniques dans le monde moderne impose une interprétation du récit de voyage

¹ Roland Barthes, « À quoi sert l'intellectuel ? » (*Le Nouvel Observateur*, le 10 janvier 1977), in *Œuvres complètes V : Livres, textes, entretiens : 1977-1980*, édition d'Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 370.

² Washington Irving, « A Fête in the Alhambra », *The Alhambra*, p. 350, je traduis : La table ployait sous toutes les splendeurs de la saison ; la succession des plats était presque interminable ; ce qui montre que, vraiment, la fête de mariage du riche Camacho, dans *Don Quichotte*, est une image fidèle du banquet espagnol. – Le mariage de la belle Quiteria, qui a préféré l'argent aux talents naturels de Basilio, est prétexte à une discussion sur l'égalité sociale des mariés et sur le choix du mari par le père de la fiancée. Cervantès propose de réfléchir sur ce qui vaut le mieux : le mariage d'amour ou d'argent.

³ Voir Danforth Ross, *The American Short Story*, Minneapolis, University of Minnesota Press, coll. « Pamphlets on American writers. n° 14 », 1963, p. 5.

⁴ Washington Irving, « Legend of Don Munio Sancho de Hinojosa », *The Alhambra*, p. 386, je traduis : Dans les temps anciens, il y a plusieurs centaines d'années.

⁵ Dominique Boutet, « Préface », in Dominique Boutet et Camille Esmein-Sarrazin (dirs.), *Palimpsestes épiques. Réécritures et interférences génériques*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Colloque de la Sorbonne », 2006, p. 7.

comme « littérature au second degré ». Les textes viatiques de notre corpus ne sont-ils pas tous interprétatifs ? Car, outre que le récit de voyage en Andalousie suit le modèle picaresque et une structure-archétype, « the indefinite boxing of stories from *Don Quixote* and *The Arabian Nights* »¹, et qu'il place la matière du roman chevaleresque dans le cadre moderne, les voyageurs romantiques reprennent les *topoi* gothiques en les croisant avec les mauresques, ce qui entraîne un mélange entre l'inquiétant et le comique. Et il faut noter que l'hypotexte et l'architexte doivent être reconnaissables par tous les lecteurs, qui se dédoublent pour devenir voyageurs, car le récit de voyage « répond à des formations imaginaires et à des légitimations symboliques ».²

Il est d'ailleurs curieux que l'apparent caractère naturel de la narration naisse d'agencements parfois très compliqués : les livres redécouverts et les manuscrits retrouvés permettent par exemple d'intercaler des récits dans le récit principal du voyage. Cette stratégie d'implication d'un auteur ou d'un narrateur imaginaire est utilisée par Dumas (*Les Gentilshommes de la Sierra Morena* (1849)), qui prétend avoir trouvé l'histoire des brigands de la Sierra Morena dans un manuscrit. Mais l'histoire est issue du voyage réel de Dumas, qui écrit qu'il avait réussi à se faire inviter par les brigands pour une chasse dans les montagnes. Le récit commence par la lecture de la lettre prétendument tombée de la poche d'El Torero, où est racontée l'histoire de don Bernardo de Zuniga.

Dans *De Paris à Cadix*, Dumas était déjà fier de flatter les goûts héroïques de son lecteur par le récit de ses exploits inédits, et il disait avoir passé « trois jours en fraternité avec les habitants de la montagne »³, ce qui l'aurait incité à composer cette future fiction. Son rapport à la chasse comme à la fiction est spécial. Le voyage dans une contrée sauvage impose une forme de renoncement gastronomique : Dumas déplore que les cuisiniers, en Andalousie, soient « réduits à l'état de mythe »⁴ et trouve qu'« on mange abominablement ».⁵ Cela réveille ses souvenirs, et l'amène à faire au lecteur des confidences : il a connu une enfance privée d'amour paternel et une jeunesse affamée, ce qui a nui à son « éducation intellectuelle, mais a singulièrement perfectionné [s]on éducation culinaire. »⁶ Dès ses jeunes années, il est

¹ Victor Sage, « To the Sierra Morena : Notes Toward a Geography of the Uncanny », in *Anglophonia. French Journal of English Studies*, 15/2004 : « Les Vestiges du Gothique. Le rôle du reste », Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2004, (p. 9-21), p. 21.

² Claude Reichler, « Avant-Propos », in Adrien Pasquali, *Le Tour des horizons : critique et récits de voyage*, p. xi.

³ Alexandre Dumas, *Impressions de voyage : de Paris à Cadix*, vol. 2, p. 137.

⁴ *Ibid.*, vol. 1, p. 69.

⁵ Alexandre Dumas, « Cuisine espagnole », *Grand Dictionnaire de cuisine*, p. 487.

⁶ Alexandre Dumas, *Impressions de voyage : de Paris à Cadix*, vol. 1, p. 70.

chasseur, et « même chasseur assez habile »¹, et c'est justement ce qui le sauve plusieurs fois en voyage, puisqu'il ira chasser avec les vrais chasseurs dans la Sierra Morena. Il cuisine « comme de coutume ; les foies d'un cerf et du sanglier tués avaient été préparés par moi ».² Une lecture autoréflexive d'une scène de ce genre est possible : Dumas court après les événements qui alimenteront son feuilleton. Pour lui, chasser, c'est collecter les éléments qu'il agencera pour proposer au lecteur-mangeur un texte appétissant. Il met en scène la rivalité entre son ego culinaire et son orgueil d'écrivain pour souligner discrètement l'analogie entre ses deux talents : « beaucoup de lecteurs, après avoir lu mes livres, ont contesté la valeur de mes livres, mais [...] pas un gourmand, après avoir goûté mes sauces, n'a contesté la valeur de mes sauces. »³ Mais entre l'hôte et le convive, entre celui qui prépare le plat et celui qui le mange, il y a encore le critique. C'est lui le maître d'hôtel dont dépend la réussite de la réception, c'est-à-dire à la fois de la fête et de l'accueil fait au livre. Certains sont loin d'être obligeants, et Dumas se plaint que « la critique française s'amuse à déchirer à belles dents »⁴ tout ce qu'il produit – alors qu'à Cordoue, on l'exempte même de contrôles douaniers, et qu'on salue avec déférence le voyageur et futur encyclopédiste gastronomique : « Nous savions que monsieur Alexandre Dumas était en Espagne, et nous comptions bien qu'il ne quitterait pas l'Espagne sans visiter notre ville. »⁵

Mais le choix des hypotextes et des architextes tutélaires dont se réclament les écrivains-voyageurs n'est pas dû au seul entraînement générique et culturel. Le choix de réinvestir *Don Quichotte* et le picaresque ne s'explique pas seulement par le fait que le voyageur se trouve en Espagne. Le réinvestissement du picaresque et du roman d'aventure dans le récit de voyage peut s'expliquer par une tendance à l'auto-ironie, par le réinvestissement des genres d'origine « locale » et par la volonté de mêler monde réel et monde fictionnel.

3.1.3. Des brigands dans la culture

La littérature romantique est « un mixte de sublimation et de déviance »⁶, c'est une célébration de l'excès, qui tourne en dérision ce qui est formel. À l'époque de « l'héroïsme en crise »⁷, elle transforme l'idée même de héros qui, de celui qui défend l'ordre, devient celui

¹ *Ibid.*, p. 69.

² *Ibid.*, p. 176.

³ *Ibid.*, p. 70.

⁴ *Ibid.*, p. 294.

⁵ *Ibid.*, vol. 2, p. 109.

⁶ Jean-Pierre Richard, *Microlectures*, Paris, Seuil, 1979, p. 10.

⁷ Georges Zaragoza et al., *Héroïsme et marginalité. Friedrich Schiller, Les Brigands, Victor Hugo, Hernani, Duc de Rivas, Don Álvaro ou la force du destin*, Paris, Atlante, 2002, p. 12.

qui crée le désordre. Héros de la littérature « populaire », le brigand et le contrebandier andalou entrent dans la vie des lecteurs, qui ont du plaisir à les retrouver, le récit de voyage mis à part, dans le feuilleton et le mélodrame.¹ Personnage romantique, le hors-la-loi reste attaché aux lieux devenus stéréotypés de ses crimes et à des trajets *obligés* – la route Madrid-Grenade, le passage de la Sierra Morena. « Littérature et réel s'interpénètrent, signe de la prégnance du crime sur l'imaginaire romantique »², souligne Christine Marcandier-Colard. Mais la particularité du brigand, comme du contrebandier ou du *bandolero*, est sa marginalité. Non seulement il se tient à l'écart de l'ordre social, mais en plus il est perpétuellement en transit, il vagabonde, à mi-chemin entre traditions anciennes et mœurs nouvelles. Figure transgressive, qui agit par dérision, ce héros hors-la-loi est admiré, car il n'habite pas les villes réglées.

Astolphe de Custine rappelle par exemple que, si pour le moment le brigand est calme (ou du moins peu redoutable pour le voyageur) en Espagne (« En ce pays, [où] tout homme distingué à deux partis à prendre : se faire moine ou brigand, participer au gouvernement ou vivre en guerre avec le gouvernement »³), c'est que José Maria ne s'est pas encore réveillé. En effet, il y a d'après Custine deux souverains en Espagne : « celui du palais et celui du grand chemin ».⁴

Le récit de voyage est une sorte de *contrebande du savoir*. Certes, il faut rajouter que dès le début du XIXe siècle, « le voyage était devenu la province de la littérature »⁵, il fallait donc savoir se distinguer, par la façon d'écrire – par le style. Le style particulier d'un auteur est parfois objectivé par le biais du processus d'identification entre l'auteur et les personnages-types qu'il convoque. Gautier voyage en Andalousie à la fois pour gagner sa vie, pour exister et pour écrire : il restera pour certains toujours ce *picaro* du feuilleton, qui écrit pour sortir de la misère, mais ne s'en dégage jamais complètement. Le *picaro*, le *torero* ou encore le *majo* qui porte en bandoulière un couteau, une *navaja* qu'il sait manier « avec une dextérité incroyable » – autant d'incarnations de l'idéal de l'artiste moderne, qui se différencie des autres par un geste caractéristique.

C'est un art qui a ses principes comme l'escrime, et les maîtres de couteau sont aussi nombreux en Andalousie que les maîtres d'armes à Paris. Chaque joueur de couteau a ses

¹ Théophile Gautier écrit par exemple, dans *La Presse* du 5 juillet 1843, un article critique sur la représentation des *Contrebandiers de la Sierra Nevada*.

² Christine Marcandier-Colard, *Crimes de sang et scènes capitales. Essai sur l'esthétique romantique de la violence*, p. 3.

³ Astolphe de Custine, *L'Espagne sous Ferdinand VII* [1838], tome II, Bruxelles, Wouters et Cie, 1844, p. 14.

⁴ *Ibid.*, p. 94.

⁵ Sylvain Venayre (dir.), *Écrire le voyage : de Montaigne à Le Clézio*, p. 14.

bottes secrètes et ses coups particuliers ; les adeptes, dit-on, à la vue de la blessure, reconnaissent l'*artiste* qui a fait l'ouvrage, comme nous reconnaissons un peintre à sa touche.¹

Le style, qui est reconnaissable et ne peut laisser indifférent, est comme un crime qui laisse une trace. Gautier, de la sorte, ne se contente pas de s'identifier à un type : il s'identifie (en théorie) à une incarnation particulière de ce type.

Le voyageur-feuilletoniste interroge la figure du brigand pour mettre en question son propre travail d'écrivain. L'auteur des feuilletons, qui écrit au prix de sa sueur sinon de son sang, se vole-t-il lui-même en laissant pour compte son âme poétique ? Il lui arrive d'ailleurs souvent de se copier et de s'autoplager. Rappelons par ailleurs les railleries dont Gautier accable le discours journalistique, notamment dans la « Préface » de *Mademoiselle de Maupin*, où s'ébauchent à la fois la théorie de « l'art pour l'art » et la critique de la littérature moderne, de la « littérature de sang », où les feuilletonistes « donnaient bénévolement à entendre que les auteurs étaient des assassins et des vampires, qu'ils avaient contracté la vicieuse habitude de tuer leur père et leur mère, qu'ils buvaient du sang dans des crânes, qu'ils se servaient de tibias pour fourchette et coupaient leur pain avec une guillotine. »² Se construit également une métaphore filée frappante : l'encre qui coule si l'auteur est inspiré est pareille à son sang, et le lecteur est un vampire qui ne cesse pas de boire. L'écrivain est aussi semblable au taureau qui réagit violemment à la couleur rouge, et qui sait s'attaquer à son travail. Le héros qui néglige les lois invite le lecteur, mi-empathique, mi-critique, à prolonger la réflexion sur les *marginalités* sociales et culturelles. La marge suppose « un éloignement par rapport à un centre », et le sort du brigand est « d'être à l'extérieur » ; le héros marginal, c'est celui dont « la conduite est la plus éloignée de celle du groupe auprès duquel il se situe. »³

Malgré son style, qui le rend reconnaissable, il est évident que le voyageur a lu avant de partir, et qu'il s'est inspiré de ce qu'il a lu, ce qui fait partie de l'économie du genre qu'il pratique. C'est également avec le romantisme que la question de la valeur de la littérature a été véritablement mise en relation avec celle des droits d'auteur. Muni de ses bagages littéraires légendaires et folkloriques issus du fonds européen, en particulier anglais et allemand, Irving, qui a été un des premiers à défendre les droits de l'auteur, projette de réinvestir dans les cadres culturels forgés par la littérature européenne sa propre culture

¹ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 235.

² Théophile Gautier, « Préface », *Mademoiselle de Maupin*, in *Romans, contes et nouvelles*, tome I, édition de Pierre Laubriet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 222-223.

³ Georges Zaragoza et al., *Héroïsme et marginalité. Friedrich Schiller, Les Brigands, Victor Hugo, Hernani, Duc de Rivas, Don Álvaro ou la force du destin*, p. 12.

américaine. En plein conflit intérieur entre ses origines et son instable présent, l'anxieuse Amérique invite Irving à partir en pèlerinage dans le pays de l'aventure – l'Andalousie et dans sa miniature – l'Alhambra. Les récits d'Irving tracent « l'impossibilité de leur propre effectuation, une absence excédante ; et ils fondent dans et par cette aporie une nouvelle littérature ».¹ Dès le commencement des *Tales*, le voyage s'annonce comme une quête du populaire et de l'écriture en *contrabandista style*. Chez lui, des humbles aux proscrits, il n'y a qu'un pas. Les histoires du peuple intriguent et intéressent le grand public qui souvent cherche dans la lecture une source de plaisir plutôt que de science. Le romancier retrouve chez les locaux les qualités héroïques : la fierté, la bravoure et le mépris de l'infortune. Certes, l'environnement est propice à de pareilles qualités, il les rend presque nécessaires, mais il ne faut pas négliger le rôle que joue, dans la constitution de l'imaginaire moral d'Irving, *Robinson Crusoé*, qu'il a lu très jeune. Irving compare ainsi le *bandolero* solitaire, le voleur de grands chemins au pirate, et le cheminement sur la route à la traversée de la mer.

As these men have often their whole fortune at stake upon the burden of their mules, they have their weapons at hand, slung to their saddles, and ready to be snatched out for desperate defense. But their united numbers render them secure against petty bands of marauders, and the solitary *bandolero*, armed to the teeth, and mounted on his Andalusian steed, hovers about them, like a pirate about a merchant convoy, without daring to make an assault.²

Par le biais de l'intertexte, Irving s'identifie ainsi aux brigands des chemins andalous, comme il s'est identifié enfant aux pirates dont il lisait les aventures. Qui plus est, la dimension initiatrice du voyage ne doit pas être négligée : pour Vladimir Propp, le « brigandage est une prérogative du nouvel initié, et le héros du conte est bien un initié ».³ Le lecteur à son tour devient d'ailleurs un initié qui quitte la réalité pour entrer dans la fiction.

On se souvient que Roland Barthes écrivait que le « pittoresque [est] tout ce qui est accidenté »⁴ : les éléments-clefs du paysage andalou, naturel et sauvage, les sommets et les abîmes, produisent un effet pittoresque très net, et il n'est pas difficile d'y placer des brigands et d'agencer de la sorte une histoire haletante. Le côté pittoresque du paysage conduit à une sorte d'hybridation générique, puisque le récit de voyage reprend des éléments du roman picaresque et du récit d'aventures, et reste nourri de fantaisie. Les brigands ou les contrebandiers entrent dans le texte et dans les images en tant que personnages mythiques, et

¹ Bernard Terramorsi, *Le Mauvais Rêve américain*, p. 142.

² Washington Irving, « The Journey », *The Alhambra*, p. 16. Je traduis : Comme ces hommes ont souvent toute leur fortune sur le dos de leurs mules, ils gardent leurs armes à portée de main, attachées à leur selle, et prêtes à être dégainées en cas d'alerte vive. Mais leur nombre les protège des petites bandes de maraudeurs, et le *bandolero* solitaire, armé jusqu'aux dents, et monté sur son cheval andalou, tourne autour d'eux, comme un bateau pirate autour d'un convoi marchand, sans oser se risquer à un assaut.

³ Vladimir Ja. Propp, *Les Racines historiques du conte merveilleux*, p. 153.

⁴ Roland Barthes, « Le Guide bleu », *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, (p. 121-125), p. 121.

ils entrent aussi en tant qu'acteurs sur la scène imaginaire de l'andalousité – même s'ils restent également des obstacles réels sur la route du voyageur. Après le passage de La Carolina, le voyageur risquait parfois vraiment sa vie, et en même temps il était en général très impatient d'avoir devant ses yeux le hors-la-loi héroïque, qui était considéré comme une incarnation du courage. La Sierra Morena devient un *topos*-clef du romantisme, non seulement parce qu'on y suit les pas de Don Quichotte, mais aussi parce qu'on y rencontre des bandits : « la plupart des vols audacieux dont l'Andalousie est le théâtre ont lieu dans les gorges de la Sierra-Morena ».¹

La rencontre avec la figure fantastique des brigands-cannibales en Andalousie est déjà l'un des nœuds du *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki. Cet élément structurant devient un rituel initiatique, et le voyageur-héros se reconstruit par ses effrois et ses souffrances. Dans les montagnes de la Sierra Morena habitent « des contrebandiers, des bandits et quelques Bohémiens, qui passaient pour manger les voyageurs qu'ils avaient assassinés ». Et Potocki cite l'adage espagnol : « Las Gitanas de Sierra Morena quieren carne de hombres. »² Peu propices au sentiment de sécurité, mais très féconds pour la fantaisie, ces *topoi* de l'Andalousie sont les lieux de l'anti-ordre et de la hors-littérature. Les brigands sont des héros dont l'auteur se rapproche par son instabilité créatrice, car il tient avant tout à dépasser les règles génériques de l'écriture romanesque et les impératifs formels de la littérature de voyage. Ce type, pauvre et criminel, le laisse tendre au maximum son arc narratif, « afin que lecteurs et spectateurs éprouvent pitié et terreur à la fois. »³

Le brigand, qui après Schiller est devenu « un avatar exalté d'un surhomme, porteur en lui des forces primitives de la nature pour le romantisme »⁴, est, comme le contrebandier, rattaché à la topographie fictionnelle de l'Andalousie. Il est aussi une figuration autoréflexive de la révolte, de la désobéissance à la loi imposée, aux règles littéraires que l'écrivain-voyageur tend à dépasser. Issu du peuple et devenu son protecteur, le brigand permet à l'écrivain de libérer la langue, de secouer le joug des conventions académiques, en remédiant au déséquilibre social, en redéfinissant les critères du beau et en puisant dans les histoires intrigantes différentes formes de liberté artistique. Pour Mérimée, être voleur est une profession d'honneur, mais avant de le devenir, on commence d'abord par être contrebandier

¹ Justin Taylor, *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la côte d'Afrique, de Tanger à Tétouan*, Planches, Première partie, notice pour la planche 22, « Sierra Morena ».

² Jean Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, texte établi, présenté et préfacé par Roger Caillois, Paris, Gallimard, 1958, p. 49, je traduis : Les Gitans de la Sierra Morena veulent de la viande humaine.

³ Umberto Eco, *De Superman au Surhomme, [Il Superuomo di Massa]*, Milan, 1978], traduit de l'italien par Myriam Bouzaher, Paris, Grasset, 1993, p. 14.

⁴ Dominique Peyrache, « Le sublime et le crime (autour des *Brigands* de Schiller) », in *Revue de Littérature comparée*, n° 3, juillet-septembre 1991, (p. 277-288), p. 280.

et on se ruine. Partir dans la montagne, et « voler sur les grandes routes, aux yeux de bien des gens, *c'est faire de l'opposition*, c'est protester contre des lois tyranniques. »¹ La fascination pour les brigands se cristallise dans l'admiration pour un modèle – José Maria, *el tempranito*, le matinal, qui est « le prototype du héros de grand chemin, le Robin-Hood, le Roque Guinar de notre temps »², et qui, aux yeux des Romantiques, incarne les vertus chevaleresques et la générosité.

Toutefois, le brigand est une figure paradoxale, et Gautier a du mal à comprendre comment un voleur, José Maria, peut être considéré comme un « brave et honnête homme », même si cette opinion qu'il trouve « légèrement paradoxale à l'endroit d'un voleur de grand chemin » est « partagée en Andalousie par les gens les plus honorables ».³ Il s'instaure donc dès l'abord une distance critique entre les brigands et leurs admirateurs. Dans ses *Lettres en Espagne*, Mérimée fait de l'Andalousie le lieu absolu à la fois de la passion et de l'action, et il s'intéresse au « genre de vie » des voleurs. Pour lui, celui qui traverse la Sierra Morena s'expose aux dangers, notamment sur les routes où les brigands attaquent les diligences bondées. Mais Mérimée crée le mythe en même temps qu'il procède à sa démythification, ce qui est le paradoxe des Romantiques. Malgré des mois de trajets vagabonds et « dans tous les sens [en] Andalousie, cette terre classique des voleurs », il ne rencontrera nul brigand.⁴ Mais cette démythification n'est-elle pas elle-même une mystification ? Car il n'est pas non plus certain que Mérimée ait voyagé en Andalousie. Quoiqu'il en soit, le chemin qui traverse la Sierra-Morena reste « le plus romantique du monde » : il est « le plus montueux, le plus pierreux, le plus désert qui puisse exercer la patience d'un voyageur qui, depuis trois mois, est à bonne école pour se former à cette vertu. »⁵ Il se crée ainsi une confusion entre récit viatique référentiel et mythe romantique. Le lecteur est désorienté, il ne sait plus s'il peut faire confiance à l'auteur-narrateur, qui l'assure pourtant de sa présence *in situ*, ou si ce n'est pas plutôt aux paroles du peuple local qu'il faut ajouter foi (malgré l'incertitude sur la réalité du voyage de l'auteur). Il est même difficile de différencier les paysans des brigands, jusqu'au moment même de l'attaque. D'ailleurs les brigands, que la nature hérissée de montagnes et

¹ Prosper Mérimée, « Les Voleurs en Espagne », (Madrid, novembre 1830), in *Revue de Paris*, 1832, tome 41, p. 216.

² *Ibid.*, p. 217.

³ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 329.

⁴ Prosper Mérimée, « Les Voleurs en Espagne », p. 211 : « Me voici de retour à Madrid, après avoir parcouru pendant plusieurs mois, et dans tous les sens, l'Andalousie, cette terre classique des voleurs, sans en rencontrer un seul. J'en suis presque honteux. Je m'étais arrangé pour une attaque de voleurs, non pas pour me défendre, mais pour causer avec eux et les questionner bien poliment sur leur genre de vie. »

⁵ Prosper Mérimée, « Lettre à Mademoiselle Sophie Duvaucel, au Jardin des Plantes, à Paris, signé Grenade, 8 octobre 1830 », *Lettres d'Espagne*, édition de Gérard Chaliand, Bruxelles, Éditions Complexe, p. 144-145.

« sans routes frayées » défend, « ne maltraitent jamais les voyageurs »¹, malgré les « histoires lamentables de voyageurs assassinés ».²

Gautier, lui, retient de Mérimée son œuvre de démythificateur. Il accorde, il est vrai, au brigand le rôle de dernier héros des temps anciens – et c'est évidemment parce qu'il trouve dans cette figure un bon aliment dramatique. Mais il se montre toutefois indifférent à l'égard de la figure anarchique, car il n'est ni engagé dans la politique, ni intéressé par les problèmes de la vie sociale : il se contente donc de jouer avec le stéréotype et d'ironiser sur les clichés romantiques.

Malgré toutes les histoires effrayantes sur les brigands rapportées par les voyageurs et les naturels du pays, nos aventures se bornèrent là, et ce fut l'incident le plus dramatique de notre longue pérégrination à travers des contrées réputées les plus dangereuses de l'Espagne, à une époque certainement favorable à ce genre de rencontres ; le brigand espagnol a été pour nous un être purement chimérique, une abstraction, une simple poésie. Jamais nous n'avons aperçu l'ombre d'un *trabuco*, et nous étions devenus, à l'endroit du voleur, d'une incrédulité égale pour le moins à celle du jeune gentleman anglais dont Mérimée raconte l'histoire, lequel, tombé entre les mains d'une bande qui le détroussait, s'obstinait à n'y voir que des comparses de mélodrame apostés pour lui faire pièce.³

Ce que Gautier décrit là, c'est une suspension totale de crédulité qui l'amène non pas à considérer (pour un moment) la fiction comme la réalité, mais au contraire à percevoir la réalité comme de la fiction. Alexandre Dumas, de son côté, se réfère à Schiller, mais sa pensée est déjà quelque peu antiromantique, car il voit que la hors-culture n'est pas sans défauts, dans la mesure où elle nuit à sa propre popularité. Voyageur reconnu en Espagne pour ses œuvres (« Je suis plus connu, et peut-être plus populaire à Madrid qu'en France »⁴), Dumas ne cesse pas de rappeler son succès. Il veut être un écrivain unique dans son genre – révolté, libre, mais lu. Mais il se pose (sur un ton humoristique) des questions sur l'étendue de sa célébrité, lorsqu'il écrit : « étais-je aussi connu des habitants de la sierra que je l'étais des chefs de poste et des douaniers de Cordoue ? »

Quand on prend le parti extrême d'habiter la sierra, et surtout la Sierra Morena, c'est que l'on a quelqu'une de ces causes profondes de misanthropie qui vous font, comme Karl Moor et Jean Sbogar, rompre avec la société. Or, la Sierra Morena n'a ni bureaux de journaux ni cabinets de lecture. Il en résulte que ceux qui l'habitent d'une façon continue, que ceux qui ont des raisons de venir à la ville le moins souvent possible, il en résulte que ceux-là, sans qu'on les taxe d'ignorance, peuvent bien n'avoir jamais lu ni les *Mousquetaires* ni *Monte-Cristo*.⁵

On ne peut être ignorant qu'à condition d'avoir le savoir à sa disposition. Dumas toutefois n'étouffe pas sa vanité, ni son amour propre, lorsqu'il compare sa renommée à l'étendue de la

¹ Prosper Mérimée, « Les Voleurs en Espagne », p. 214.

² *Ibid.*, p. 211.

³ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 338.

⁴ Alexandre Dumas, *Impressions de voyage : de Paris à Cadix*, vol. 1, p. 174.

⁵ *Ibid.*, p. 246.

mer, et il ne semble pas souffrir excessivement à l'idée que ses livres ne seront pas lus dans ces contrées éloignées de la civilisation.¹ La distinction est nette : l'humanité ne recoupe pas exactement la civilisation. Dumas admire malgré tout ceux qui ont été jetés hors de la voie et qui, ainsi, rééquilibrent le désordre. Dumas se ressouvient comme Don Quichotte de ses exploits (viatiques comme littéraires) passés, c'est un observateur du monde qui reconsidère aussi avec les yeux de ses lecteurs ses propres œuvres.

Quant au baron Taylor, il mythifie la route et les brigands en joignant au texte des images, parmi lesquelles « Sierra Morena », qui représente une scène d'attaque de diligence par des brigands armés de fusils. Cette intrigue apparaît comme l'un des tournants de l'itinéraire : elle a notamment un rôle transgressif dans le déroulement de la narration du récit, car après ce passage, le texte gagne en tension dramatique. Le passage en Andalousie constitue un des éléments récurrents dans le rythme poétique des Voyages en Espagne, « que l'on codifie à chaque livre un peu plus, pour mieux pouvoir en transgresser les règles ».² Le rôle du pillard dans le *Voyage pittoresque* est d'ailleurs loin d'être le même que chez Irving, puisque Taylor montre le personnage surtout sous un jour menaçant. Ce poursuivant sauvage suscite un sentiment de terreur chez les lecteurs effrayés de voir mourir un des voyageurs dont ils suivaient les pas. Chez Taylor, les rebelles ne sont plus des héros populaires, mais des ennemis du voyageur cultivé. Il est possible d'en conclure que Taylor n'avait nul désir de s'introduire dans la culture locale (mais peut-être ne faut-il pas avoir une confiance absolue dans les impressions d'Eugène de Mirecourt.) On peut toutefois penser que les aventures de Taylor avec les brigands sont authentiques, puisqu'un brigand qui a un jour accompagné Taylor lui a offert un tromblon, qui est resté longtemps accroché au mur de sa bibliothèque. Ce n'est certes pas là une preuve formelle (d'autant moins que le brigand ne semble pas si redoutable que ceux que montrent la planche). Mais Eugène de Mirecourt raconte comment Taylor était obligé de subir les attaques des brigands pendant qu'il dessinait pacifiquement les ruines.³

¹ *Pascal Bruno*, l'un des premiers romans romantiques racontant une révolte, paru dans *La Presse* en 1837, traite déjà ce problème. Dumas évoque le mythe de Prométhée, expliquant ainsi que le caractère « révolté » des Andalous ne répond ni à un devoir ni à une idéologie, mais à un besoin et à une nécessité. « Dans les pays comme l'Espagne et l'Italie, où la mauvaise organisation de la société tend toujours à repousser en bas ce qui est né en bas, et où l'âme n'a pas d'ailes pour soulever le corps, un esprit élevé devient un malheur pour une naissance obscure ; [...] il réagit contre cette partialité céleste et s'établit de sa propre autorité le défenseur du faible et l'ennemi du puissant. Voilà pourquoi le bandit espagnol et italien est à la fois si poétique et si populaire : c'est que, d'abord, c'est presque toujours quelque grande douleur qui l'a jeté hors de la voie ; c'est qu'ensuite son poignard et sa carabine tendent à rétablir l'équilibre divin faussé par les institutions humaines. » Voir *Pascal Bruno*, Paris, Michel Lévy Frères, 1861, p. 245-246 notamment.

² Sylvain Venayre, *Rêves d'aventures : 1800-1940*, p. 23.

³ Eugène de Mirecourt, *Le Baron Taylor*, Paris, Gustave Havard, 1858, p. 40.

Taylor puise conjointement dans le fonds oral et dans le lexique pictural pour donner de la *vérité* (dans le double sens de *véracité* et de *force de conviction*) aux histoires qu'il rapporte :

La physionomie de ces sites est vraiment particulière, elle appartient seulement à cette partie de la Péninsule ; je ne l'ai retrouvée nulle autre part en Espagne, ni même en Europe. Tantôt riche de végétation, comme la *Sabine* des environs de Rome, d'autres fois ses défilés sont terribles comme les passages de la *Tête-Noire*, au cœur des Alpes.

Les paysans aiment à raconter les histoires des brigands qui ont longtemps peuplé ces montagnes, et qui y trouvent encore des refuges. Plus d'un *Rolando* y eut une caverne. Le point que nous avons dessiné a de la réputation pour ces hauts faits : la position est vraiment remarquable, et cinquante hommes pourraient y arrêter une armée.¹

Quoiqu'il en soit, Taylor fournit une « physionomie » en guise de topographie, dans une approche en partie intertextuelle de comparaison. La Sierra Morena est incomparable, et plus Taylor essaye de trouver les mots pour en parler, plus elle semble s'éloigner. Les mots semblent impuissants devant la grandeur ou la beauté de l'Andalousie (Byron écrit ainsi que « Séville est une belle ville, et la Sierra Morena, que nous avons partiellement traversée, une montagne très valable – mais au diable les descriptions, elles sont toujours assommantes. »²) Quant à la planche, elle devient narrative. Les bandits sont munis de fusils qu'ils braquent sur la diligence où frémissent les quelques rares voyageurs qui ont osé braver les dangers de la région – et au beau milieu de la route un corps inanimé, comme le raconte Taylor, empêche les voyageurs de poursuivre leur trajet.

Comme celle des autres touristes, la valise de Taylor contient des morceaux de plâtre volés à l'Alhambra – il est donc lui-même un demi-pillard. Il est coutumier de la contrebande artistique, puisqu'en 1835, au retour d'un voyage qu'il a fait avec les peintres Dauzats et Blanchard, il ramène en France des tableaux espagnols. Alexandre Dumas, qui admire Taylor, écrit à ce sujet dans son feuilleton de *La Presse* que le baron « avait été chargé de cette mission rédemptrice » de sauver les chefs-d'œuvre espagnols, et il souligne que c'est par dévotion pour l'art que Taylor a « jeté sa vie au milieu des révolutions, disputé les chefs-d'œuvre du génie de la paix au démon de la guerre ». ³ Avec le « Musée espagnol », Taylor a familiarisé les écrivains français avec la peinture espagnole, et Balzac parle de lui comme du médiateur principal entre l'art espagnol et les lettres françaises, même si c'est sur le mode ironique, puisqu'il écrit, dans *Les Ressources de Quinola* : « Le Roi d'Espagne doit être

¹ Justin Taylor, *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la côte d'Afrique, de Tanger à Tétouan*, Planches, Première partie, Notice pour la planche 22, « Sierra Morena ».

² « Lettre à F. Hodgson, 6 août 1809 », *Dictionnaire de Lord Byron*, choix des textes par Leslie A. Marchand, Paris, La Bibliothèque, p. 95.

³ Alexandre Dumas, « M. le baron Taylor en Espagne », in *La Presse*, 28 mai 1837, p. 1-2.

absolument vêtu comme dans le fameux portrait de Vélasquez (M. Taylor pourra vous dire où on peut le trouver ou en avoir une copie) ».¹

Les histoires de brigands lues par les écrivains-voyageurs sont réactivées dans leurs propres trajets. Les auteurs utilisent cet hypotexte parfois nébuleux pour contenter les attentes des lecteurs. Quand Washington Irving raconte ses impressions de route, il superpose son expérience réelle et ses lectures, et Prosper Mérimée ou le baron Taylor ne font pas (toujours) autre chose quand ils parlent des brigands. Les limites entre allusion et plagiat se font très fines, puisqu'il s'agit d'un mythe devenu un stéréotype européen et même américain. Le retour des mêmes obstacles dans tous les récits crée un effet de vraisemblable. Ce qui « est arrivé ou qui semble arriver la plupart du temps »² constitue « une prémisse probable »³ qui est nécessaire pour apaiser les exigences des lecteurs en faisant écho à leurs connaissances. Pour être « acceptable, l'histoire doit donc paraître vraisemblable, le vraisemblable n'étant autre que l'adhésion à un système d'expectatives habituellement partagé par l'auditoire. »⁴ Mais comme il faut tenir le lecteur en haleine, et respecter une forme de décence mimétique, tout « au long du voyage en Espagne, la figure pittoresque est mille fois annoncée mais toujours décevante. »⁵

Il y a donc sur la route un mirage, celui des personnages mythiques, et notamment des brigands – qui sont aussi une image à peine travestie des éditeurs, qui non seulement sont exigeant et avides, mais qui en plus retardent par leur avarice les voyageurs, et donc font périodiquement obstacle au plaisir qu'ont les lecteurs à savourer dans le feuilleton les actions parfois héroïques et souvent fabuleuses de leur voyageur familial.

Andersen, lui, se range du côté des démythificateurs. Son propos est pourtant de découvrir les costumes les plus pittoresques, qu'on trouve principalement dans le sud, dans la partie tropicale du pays et sur les routes où résonnent des histoires de « guet-apens et de brigandages ».⁶ Mais il défait tout de même (non sans regrets) le mythe forgé par ses prédécesseurs, et notamment par Alexandre Dumas, qui prétendait, pour le plus grand plaisir de ses lecteurs, souhaiter se faire attaquer par des brigands. Jonglant avec les mondes et les mots, Andersen rêve de reproduire ces épisodes qui datent de vingt ans, et regrette que son voyage en diligence soit protégé par les soldats, ce qui étouffe son ambition romantique.

¹ Honoré de Balzac, *Les Ressources de Quinola*, in *Œuvres complètes*, vol. 22, Paris, Les Bibliophiles de l'originale, 1969, p. 776.

² Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 1992, p. 288.

³ *Ibid.*, p. 336.

⁴ Umberto Eco, *De Superman au Surhomme*, p. 14.

⁵ Françoise Court-Pérez, *Gautier, un romantique ironique. Sur l'esprit de Gautier*, p. 333.

⁶ Hans Christian Andersen, *En Espagne*, p. 1129.

Je me sentais tellement en confiance que, tout à coup, j'eus une terrible envie de vivre une petite attaque de bandits. Toute la contrée semblait tout à fait aménagée pour cela, et je comprends fort bien – si c'est vrai, mais ce ne l'est pas ! – qu'Alexandre Dumas, lorsqu'il voyagea en Espagne, voulait absolument être attaqué par des brigands, tout autant pour son propre plaisir que pour celui de ses lecteurs.¹

Parodiste, Andersen, se moque ouvertement de Dumas et de sa fabrique de romans connue dans toute l'Europe lorsqu'il raconte cette anecdote, désormais typique de la culture locale. Il raconte, mettant en abyme ce mythe andalou devenu une mode romantique, que Dumas a payé un brigand pour qu'il arrange une attaque contre sa diligence. Et c'est ainsi, que nous retrouvons l'esprit du Romantique désillusionné : « Le bandit répondit que la maison avait cessé toute activité. On ne menait plus les affaires, mais il envoyait un reçu pour la lettre de change. Bien entendu, toute cette histoire est fausse. »² L'horizon d'attente paraît donc essentiel au romancier. Comme les voyageurs, les lecteurs semblent prêts à frissonner, ou à se laisser surprendre – mêmes si certains préfèrent éviter tout risque. Andersen tourne en dérision le récit de voyage romantique, trop invraisemblable pour être vrai et trop vraisemblable pour être un conte. Et dans sa correspondance, il fait des jeux de mots, lorsqu'il avoue avoir un jour eu l'impression que la diligence était attaquée par des « highwaymen » – mais finalement ce n'étaient que des « gens d'armes ». ³ Il y a donc un inversement du sens – celui qui attaque protège. Le brigand, ce voyageur d'exception, disparaît petit à petit de ce théâtre de la fiction qu'est l'Andalousie, pour la simple raison que la police est de plus en plus présente sur les routes – de même que les critiques littéraires ont de plus en plus de poids dans le monde de l'édition. Le contrôle des chemins par les autorités locales, l'industrialisation des villes et la perte d'élan de la vie rurale anéantissent la matière même dont se nourrit la fiction, puisque ce sont les locaux qui sont porteurs d'histoires (« Je ne doute pas qu'une chevauchée avec un contrebandier communicatif aurait pu fournir assez de matière pour tout un livre »⁴). Le romantisme mériméen a vieilli, et la disparition des brigands sur les chemins andalous signale le début de la démythification du voyage, mais aussi l'avènement du désenchantement pour le voyageur, puisque l'absence de la couleur locale est le signe de l'universalisation et de l'effacement des mœurs propres au peuple. Le progrès et la modernisation des transports

¹ *Ibid.*, p. 1260-1261.

² *Ibid.*, p. 1261.

³ Hans Christian Andersen, Lettre adressée à Bernhard Severin Ingemann, *The Story of my Life*, p. 480 : « The air became heavy, sharp lightning flashed, and just then a couple of armed men looked into the coach. I thought at once of an attack, but it was only our guard against highwaymen, – gens d'armes who saw us safely over the dangerous parts of the road. » Je traduis : L'air devint lourd, un violent éclair brilla, et juste à ce moment des hommes armés plongèrent leur regard dans la voiture. Je pensai d'abord à une attaque, mais c'était seulement notre escorte qui nous protégeait contre les bandits du grand chemin – des gens d'armes qui nous escortaient pour assurer notre sécurité dans les parties dangereuses de la route.

⁴ Hans Christian Andersen, *En Espagne*, p. 1235.

marquent une rupture symbolique : la littérature s'industrialise conjointement à cet épuisement du fonds mythique. Mais les récits de voyage romantiques permettent aussi, par leur dimension intertextuelle, de réactualiser certaines œuvres de fiction, auxquelles ils offrent une deuxième vie. Ces références à des textes connus du lecteur rassurent ce dernier, dans la mesure où elles lui donnent l'occasion, pour citer Vincent Jouve, de « puiser dans l'encyclopédie de son monde d'expérience »¹ (littéraire). Le récit de voyage apparaît ainsi comme un livre total, qui résume et cristallise tous les autres : il réunit en faisceau les zigzags de la littérature, il canalise le pullulement des souvenirs artistiques, il rassemble et s'approprie, sans les dénaturer, les éléments des mythes des grands hommes et des mythes du peuple propres à la culture européenne.

Le voyage romantique est intertextuel autant que géographique : on reprend les textes anciens, on les réécrit et les traduit, on s'en s'inspire pour écrire de nouveaux textes – pour constituer ou reconstituer une mémoire et un corpus architextuel des voyages. Le voyage en Andalousie est lui-même un roman à tiroirs : le premier voyageur introduit le récit d'un second, d'un troisième et ainsi de suite. La *translatio imperii* narrative, qui fonctionne au niveau textuel, peut aussi bien être intertextuelle. Par le biais de l'intertexte, le dernier voyageur puise dans l'expérience des précédents, il élabore son récit sur les impressions de ses prédécesseurs autant que sur les siennes propres.

3.2. Le voyageur désorienté

Mais l'angoisse devant l'absence de *couleur locale* peut prendre des formes particulièrement virulentes, comme c'est le cas chez De Amicis. Comme Andersen, Edmondo De Amicis éprouve au cours de son voyage des sentiments contradictoires : l'impression de jouissance qu'il éprouve devant ce qui est neuf pour lui alterne avec la nostalgie du domicile et le sentiment de solitude, qui se traduisent dans les mots par des signes de *désorientation spatiale*.

Le goût de De Amicis pour les voyages, qui fait de lui une personnalité importante dans les échanges interculturels², est unique dans cette période où l'italianité s'affirme.

¹ Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « écriture », 1992, p. 46.

² Alberto Brambilla et Aurélie Gendrat-Claudel ont récemment réédité les *Souvenirs de Paris* (Paris, Ulm, 2015), voyage effectué en 1878. Alberto Brambilla a également soutenu une thèse très importante, intitulée « Edmondo De Amicis et la France (1870-1883). Contacts et échanges entre littérature italienne et littérature française à la fin du XIXe siècle » (2011). Le voyage en Espagne de De Amicis est le plus souvent étudié dans le cadre de recherches relatives à l'orientalisme. Ce voyage côtoie, dans l'esprit des critiques, celui au Maroc et celui à Constantinople, mais il les précède. Certes, le regard de De Amicis sur les pays *frontaliers* est quelque peu voilé

Découvrir ce que sont les autres pays et les autres cultures d'Europe, voilà ce qui intéresse l'écrivain, qui se consacre presque entièrement à la comparaison des mœurs. C'est pourquoi, nous le verrons bientôt, il peine à raconter son voyage quand la couleur locale lui fait défaut. Par ailleurs, la solitude dévore parfois le voyageur, de telle sorte qu'à certains moments, ce qui prime dans l'écriture deamicisienne du voyage, c'est non plus le témoignage relatif à ses découvertes, mais une lutte avec l'angoisse qui saisit le voyageur dans cet espace à la fois étranger et parfois trop peu caractérisé qu'est l'Andalousie.

3.2.1. La page blanche du voyage

Comment décrire un espace qui nous tourmente ? Que dire d'un lieu qui nous angoisse ? De Amicis met en place une écriture prétéritive, voire apophtatique de la blancheur. Mais l'écriture de la blancheur n'est pas qu'une stratégie pour se confronter à l'angoisse, elle résulte aussi de certaines contraintes journalistiques auxquelles De Amicis doit se plier.

Dans « L'Écriture et le silence », Roland Barthes propose de « créer une écriture blanche, libérée de toute servitude à un ordre marqué du langage ».¹ Cette écriture blanche est en quelque sorte *neutre*. Mais cette neutralité est ambivalente. La question de la neutralité s'avère importante dans l'écriture journalistique du voyage. L'écrivain se veut un guide pour ses lecteurs, mais un guide peu contraignant (du point de vue des représentations). Pourtant, le lecteur cherche la trace des impressions personnelles de l'auteur dans le récit de voyage, qui doit être non seulement référentiellement *honnête*, mais aussi *sincère*, pour que la communication puisse s'établir et l'échange fonctionner.

C'est sur ce caractère faussement intime que joue De Amicis dans *Spagna*. Il n'hésite pas à dévoiler ses souffrances de voyageur comme ses difficultés d'écrivain, ce qui l'amène à substituer la blancheur comme symptôme et motif autoréflexif à la neutre blancheur de l'impersonnalité journalistique. Il n'hésite pas, par exemple, à raconter les souffrances que lui coûte le fait de s'éloigner de ce qui lui est familier. Quittant son domicile, il éprouve une impression de déracinement psychologique et il ressent un profond chagrin au moment de laisser sa mère, qui le « serr[e] dans ses bras, fon[d] en larmes et dispar[aît] ».² De Amicis rompt avec le familier, condition *sine qua non* pour retrouver, au terme de sa quête – c'est-à-

par le prisme pictural, mais il faut surtout souligner que le voyage de De Amicis en Espagne, qui inaugure sa carrière viatique, a été crucial dans la circulation et la diffusion en Italie des connaissances relatives à l'Espagne. Sur la portée morale et sociale des récits de voyage de De Amicis, voir un article intéressant d'Emmanuelle Genevois, « Le Paris d'Edmondo De Amicis », paru dans *Chroniques italiennes* 69, mai 2002, p. 65-82.

¹ Roland Barthes, « L'Écriture et le silence », in *Le Degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, p. 55.

² Edmondo De Amicis, *L'Espagne*, p. 1.

dire à son retour – la terre natale promise. Les péripéties viatiques semblent scander les étapes d'une purification. De Amicis fait en quelque sorte le voyage d'Œdipe à l'envers. Il ouvre ainsi son récit en avouant sa fusion surinvestie avec sa terre/mère. Pour l'écrivain-journaliste au « visage rêveur et mélancolique »¹, le départ est un déchirement douloureux : malheureux et même paresseux à l'idée de partir, il confesse sa dépendance à sa propre culture. De Amicis « fait du départ quelque chose d'aussi simple que naître et mourir » : « son voyage est étrangement sur place », puisque, dans la mesure où il choisit de dire l'ailleurs par le natal, il effectue « un voyage en intensité ».² C'est pourquoi sortir de son territoire (linguistique aussi bien qu'affectif), c'est pour lui affronter quelque chose qui devient, parce que la langue ne parvient pas à l'accueillir, le silence. Deleuze parlera de ce phénomène : « *Lorsque la langue est si tendue qu'elle se met à bégayer, ou à murmurer, balbutier..., tout le langage atteint à la limite qui en dessine le dehors et se confronte au silence.* »³

Dès sa maison turinoise quittée, le désir d'ailleurs se transforme en désir d'ici (car l'ici lui semble déjà inaccessible ou presque) : « Quand je fus dans la rue, il me sembla qu'entre ma maison et moi, les ondes de la mer s'étendaient et que les cimes des Pyrénées se dressaient déjà ».⁴ Mais une fois achevée sa chronique documentaire au sujet de l'arrivée du roi Amédée en Espagne, il quitte Madrid, ce qui transforme le voyage et les fonctions du récit. L'Andalousie le sauve de la mélancolie, par la mise à distance de sa propre culture – car c'est aussi, malgré la souffrance et la nostalgie immédiate, un sentiment de rejet de ce qui lui est proche qui l'incite à partir. Tout au long du voyage s'écrit la quête/rejet de la mère. Le déracinement loin de la mère transparait dans la vision des villes que le voyageur parcourt, une sorte de « territorialité névrotique d'Œdipe »⁵ donne à l'espace des qualités maternelles, *familiarisant* de la sorte, mais sans excès, l'espace *étranger*. L'énergie du détachement, de la coupure symbolique, ne désigne ainsi pas un manque, selon Deleuze, mais suppose qu'il y a « une partie qui revient au sujet comme part, un revenu qui revient au sujet comme reste ».⁶

Le voyage devient toutefois dangereux pour l'équilibre mental et le voyageur, perdu et désorienté (« j'étais triste et inquiet »⁷) se demande où il se trouve : « Où suis-je ? Me

¹ *Ibidem.*

² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 1. L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1972/1973, p. 158.

³ Gilles Deleuze, « Bégaya-t-il », *Critique et clinique*, p. 142.

⁴ Edmondo De Amicis, *L'Espagne*, p. 1.

⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Psychanalyse et familialisme : la sainte famille », *Capitalisme et schizophrénie 1. L'Anti-Œdipe*, p. 165.

⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Les Machines désirantes », *ibid.*, p. 51.

⁷ Edmondo De Amicis, *L'Espagne*, p. 248.

demandé-je. »¹ Le sentiment d'être complètement étranger dans une ville où tout vit et s'anime parce que les gens se connaissent attriste le voyageur, l'affole même : « Séville me fait peur ! »², s'exclame-t-il. Et ailleurs, on lit : « Je me rappelle que j'aurais volontiers donné de la tête contre le mur. J'errais çà et là, à moitié hébété, la tête basse, le cœur serré ». Dans l'espace étranger et mouvant, De Amicis demeure seul. Il décrit cette impression de solitude qui le saisit en descendant du train à Cordoue, quand tous les voyageurs descendus avec lui disparaissent, et qu'il ne reste plus que le silence.³ Le vide intérieur se projette alors sur l'espace parcouru : autobiographique, l'écriture est moins contemplative qu'introspective, et c'est ainsi que les mondes fictif et réel échangent leurs rôles, lorsque dans les « rues désertes » s'éveille un mirage sans relief (« le blanc des murs est si brillant que même son reflet me force à marcher les yeux à demi clos : il me semble que j'avance dans la neige. »⁴) L'effet produit est impressionnant, même si (et parce que) le voyageur trahit son devoir de descripteur. Tout ce que le voyageur voit est flou. Ce mirage naît du mal du pays, qui curieusement se double d'une sorte d'agréable nostalgie de l'imprévisible futur. Le voyageur éprouve une manière d'amertume bienheureuse qui le ramène au temps de son enfance,

un mélange de plaisir et de tristesse semblable à celui qu'éprouvent les enfants, quand après une longue course ils arrivent dans un beau site champêtre et s'en réjouissent, mais avec la peur de s'être trop éloignés de la maison.⁵

Ce qui est propre au voyageur romantique, c'est donc de se trouver en permanence dans un état *intermédiaire*. Son propos, c'est d'« errer » et non pas de « trouver », et ce qu'il voit et rencontre sur son chemin est instable et fantomatique, puisqu'il construit un récit de son passé éphémère et à moitié oublié, tout en se tournant vers l'avenir.

La question que se pose l'écrivain est ainsi souvent la même : comment ne pas dissiper le rêve ? Comment avancer dans le rêve et le transmettre au lecteur ? Le secret est curieusement dans l'observation angoissée. (« À mesure que je chemine, ma curiosité grandit, et je presse le pas. [...] Mais non, le rêve dure ».⁶) L'accroissement de la vitesse du pas narratif offre à l'œil de l'écrivain une grande variété de spectacles. Mais saura-t-il en préserver, dans le souvenir, la vie ? « J'essayai à la hâte de me représenter les images de Madrid, de Séville, de Grenade, pour me secouer, pour rallumer en moi la curiosité, le désir : ces images me parurent pâles et sans vie. » Il s'opère une transposition de l'intérieur vers

¹ *Ibid.*, p. 246.

² *Ibid.*, p. 275.

³ *Ibid.*, p. 297.

⁴ *Ibid.*, p. 246.

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibid.*, p. 247.

l'extérieur, la nostalgie du domicile rend le voyage vide, De Amicis a l'impression d'être « au milieu d'un désert, seul, oublié de tous. Je regardai autour de moi ; la rue était déserte, j'eus froid au cœur, les larmes me vinrent presque aux yeux. »¹

La prose viatique de De Amicis témoigne de son goût de la déambulation et de sa tendance à la déroute. La narration fragmentée transcrit fidèlement la désorientation du voyageur-écrivain, qui fait l'expérience du « rien de la dérive ».² Rien n'est plus fixé comme dans l'espace clos de la demeure natale. De Amicis évoque dans le texte les questions qui l'inquiètent sur sa condition et son identité de voyageur-auteur. Il serait vain de mettre en opposition le voyage extérieur et le voyage intérieur, car « le réel de la matière a quitté toute extension, comme le voyage intérieur a laissé toute forme et qualité ».³ De Amicis cherche/fuit sa mère, et chaque espace traversé est marqué du sceau de ce mouvement contradictoire, il est engagé dans une logique (mal assurée) de rupture qui fait de lui non pas un voyageur loin de chez lui, mais un nomade, et qui plus est un nomade hors-territoire, sans territoire même.

D'un point de vue textuel, la fougue réticente de De Amicis se traduit par une relation problématique à l'hypertexte. Car, malgré le désir qu'il éprouve de se *singulariser*, il a du plaisir à retrouver dans la réalité ce que ses lectures lui promettaient. Il arrive en Espagne « l'imagination préparée », « la tête pleine de mille souvenirs de lectures ». Le rêve qu'il avait fait du pays, il se réjouit de « le reconnaître peu à peu, ici dans un costume de paysan, là dans une plante, plus loin dans une maison » : « voir, à mesure qu'on avance, se multiplier des indices, ces couleurs, ces formes, et comparer toute chose avec l'image que nous nous étions faite auparavant », voilà ce qui le rassure.⁴ Ainsi, à la dialectique entre départ et retour se superpose (imparfaitement) une dialectique entre texte et hypertexte. Le voyageur regarde dans le futur, tout en écrivant en fonction du passé, et en projetant dans le futur l'écriture du passé et au passé : « dire dix fois par heure : “J'y suis !” et penser qu'on racontera un jour tout cela ».⁵

La comparaison du rêve et de la réalité est aussi une stratégie métatextuelle. De Amicis rappelle au lecteur qu'il s'agit d'un récit de voyage, qui hyperbolise et sur-colore (« Car enfin, ce beau ciel bleu que nous voyons tous, n'est ni ciel, ni bleu... Quel dommage

¹ *Ibid.*, p. 44.

² Roland Barthes, « Pierre Loti : “Aziyadé” », in *Œuvres. Tome IV. Nouveaux Essais Critiques*, p. 115.

³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Psychanalyse et familialisme : la sainte famille », p. 103.

⁴ Edmondo De Amicis, *L'Espagne*, p. 7.

⁵ *Ibid.*, p. 8.

que tant de beauté ne soit pas vérité ! »¹) L'illusion fait partie de la vie, et l'homme au fond perd tout repère pour distinguer la vérité du mensonge. Cela amène le voyageur à ne faire plus confiance qu'à la vacuité, et à se tourner vers « les déserts de l'Afrique, vers la vie errante, vers le ciel, vers l'infini, [qui] éveillent dans le cœur un sentiment inexprimable de fatigue et de mélancolie. »²

Chez De Amicis, le blanc et le vide ont plusieurs sens : c'est ce qui demeure quand le mirage s'est évaporé – mais c'est aussi la page blanche. Le fantôme de la littérature, la « pagina bianca » poursuit le voyageur à Cadix – comme en témoignera son épuisement poétique dû à l'apparente absence de profondeur mythique de la ville. Toutefois, De Amicis écrit : la page blanche est donc couverte d'une écriture blanche. La blancheur est triple dans le récit que fait De Amicis de son expérience de Cadix : il y a d'abord la blancheur réelle de la ville ; l'absence de couleur locale ensuite ; et enfin l'écriture blanche, c'est-à-dire prétéritive, du voyageur à qui l'élan poétique fait défaut. La blancheur de Cadix est une plongée dans la neutralité, puisqu'ici rien n'incite l'écrivain à écrire. De loin, De Amicis doute même que ce soit une ville, et, brossant la scène de manière monochrome, il présente Cadix comme une structure monolithique privée de vitalité.

Cadix a l'air d'une île de plâtre. C'est une grande tache blanche au milieu de la mer, sans une teinte plus sombre, sans un point noir, sans une ombre ; une tache blanche nette et pure comme une colline couverte de neige intacte qui se détache sur un ciel couleur de béryl et de turquoise au milieu d'une vaste plaine inondée.³

La représentation qu'il donne de la ville est presque impressionniste. Ses « impressions » sont différentes de celles de Dumas : chez De Amicis le terme reflète vraiment une esthétique picturale. Il décrit la ville par brefs coups d'œil jetés sur ses rues. L'excès de blancheur le perturbe, et lui rappelle la solitude permanente du voyageur dans une ville étrangère. Il reconstruit la ville par ses sensations, et construit sa géographie intérieure sur le modèle de la ville déserte qu'il traverse :

J'avance davantage : la rue, étroite à n'y pouvoir faire passer une voiture, serpente, et à droite et à gauche sont d'autres rues désertes, d'autres maisons blanches, d'autres fenêtres fermées ; [...] il me semble que j'avance dans la neige. [...] Alors il commence à m'entrer dans le cœur une sensation de vague mélancolie que je n'ai jamais éprouvée [...]⁴

Mais surtout, Cadix devient une image de l'écriture « vide » et absente d'elle-même. Si la blancheur de Cordoue et de Séville est celle de la page encore intacte, de la page sur laquelle rien ne s'est écrit encore – c'est une blancheur *a priori*, à Cordoue les « murs sont lisses et

¹ *Ibid.*, p. 48-49.

² *Ibid.*, p. 84-85.

³ *Ibid.*, p. 314.

⁴ *Ibid.*, p. 246.

blancs comme une feuille de papier »¹ –, la blancheur de Cadix, plus métaphorisée, est celle d'une écriture qui s'est retirée d'elle-même, c'est une blancheur paradoxale :

Cadix est la ville la plus blanche du monde ; et il ne faudrait pas me faire cette objection que je n'ai pas vu toutes les villes ; car j'ai pour moi cette bonne raison qu'il ne peut pas y avoir de cité plus blanche qu'une qui est complètement et superlativement blanche. Cordoue et Séville n'ont rien à dire : elles sont blanches comme du papier, Cadix est blanche comme du lait. Pour en donner l'idée, il n'y aurait rien de mieux que d'écrire mille fois de suite le mot « blanc » avec un crayon blanc sur du papier bleu, et de mettre en marge : Impressions de Cadix.²

Cadix est blanche, parce que l'Espagne a perdu ses colonies, et qu'elle a été désertée par ceux qui venaient ou revenaient des Amériques. Cadix est le lieu d'un regard rétrospectif et nostalgique jeté, curieusement, par un étranger. De Amicis regrette le temps de l'abondance et des exploits des navigateurs. Cadix – espace mitoyen entre terre et mer – était autrefois un lieu de cosmopolitisme et de métissage social, mais « maintenant Cadix gît inerte sur son écueil solitaire, attendant en vain les mille navires qui venaient autrefois, brillants et pavés, lui apporter les tributs du nouveau monde ». ³ La ville est d'autant plus « terrible et malheureuse » qu'à cause des dernières guerres, les traces de ses racines ont été effacées.

Le blanc, qui se substitue à la *couleur locale*, se diffuse, effaçant les contours et les frontières de la cité, et c'est justement cette indistinction qui fait la particularité de cette ville portuaire ouverte sur l'Atlantique : « Cadix, vue d'en haut, est blanche, toute blanche comme vue de la mer ; dans toute la ville il n'y a pas un toit. Chaque maison est couverte d'une terrasse entourée d'un parapet blanchi ». ⁴

L'écriture dépasse la narration du voyage ; poétique, elle sort du discours journalistique, et l'épanalepse, l'anaphore et l'épiphore, autant de figures destinées à répéter l'essentiel, et qui permettent l'accumulation des analogies, sont aussi les signes rhétoriques d'un sentiment qui persiste :

Cadix est un des plus gracieux et des plus extravagants caprices humains. Il n'y a pas que les murs des maisons qui soient blancs : les escaliers sont blancs, les cours sont blanches, les parois des boutiques sont blanches, les petits murs, les piliers sont blancs, ainsi que les angles les plus reculés et les plus sombres des plus pauvres maisons, des rues les plus retirées ; tout est blanc, des toits aux caves, partout où peut pénétrer la pointe d'un pinceau, jusqu'aux trous, jusqu'aux crevasses, jusqu'aux nids d'oiseaux.⁵

Chaque fragment, chaque détail de la vie quotidienne est blanc ; vide de sens, vacante, voire vicariante, la ville fascine le voyageur, qui fait conjointement l'expérience spatiale et mentale de la perte de sens. Son errance, qui est à la fois « géographique et psychique », est celle de

¹ *Ibidem.*

² *Ibid.*, p. 315.

³ *Ibid.*, p. 317.

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibid.*, p. 315.

« la recherche désespérée d'une identité ».¹ Dans une sorte d'hypallage analogique, la blancheur de la ville reflète le vide identitaire de l'écrivain. De Amicis multiplie les points de vue, de telle sorte qu'ils s'annulent les uns les autres, et ce d'autant plus que cette mobilité du sujet est contredite par l'invariabilité de ce qu'il regarde. Le narrateur met ainsi en place une paradoxale écriture à *focalisation zéro*² : « Vous pouvez errer dans toute la ville, regarder derrière toutes les portes, mettre le nez dans toutes les cachettes, vous ne trouverez que du blanc, toujours du blanc, éternellement du blanc. »³ La « ville étrange » est sans couleurs, « comme si elle eût été couverte d'un immense drap blanc »⁴, et le lexique obsessionnel de la blancheur devient lui-même une sorte de voile qui empêche la description de prendre forme.

Par une sorte de contamination ou de prolifération à la fois rhétorique et imaginaire, l'ambiance générale est toute absence de couleurs – dans un saisissant contraste avec Grenade surchargée de couleurs et de mythes. Le voyageur peine à écrire, et quand il écrit, sa description se résume à une épithète unique :

Je descendis dans la chambre, je pris mon album, et je commençai la description de Cadix. Mais je ne réussis qu'à écrire une dizaine de fois les mots blanc, azur, neige, splendeur, couleurs ; après quoi, je crayonnai une figure de femme, et puis je fermai les yeux et je rêvai de l'Italie.⁵

De Amicis avoue son angoisse, et le lecteur voit dans la franchise de l'auteur un signe de son honnêteté référentielle. Pourtant, c'est à Cadix que De Amicis réalise son ambition de surpasser les autres récits de voyage et les nombreuses descriptions déjà faites sur l'Andalousie. Il réussit à aller plus loin que les mots, aussi bien dans la direction du visible que dans celle du silence, et réalise par anticipation ce que théoriserait Deleuze : « Les mots peignent et chantent, mais à la limite du chemin qu'ils tracent en se divisant et en se composant. Les mots font silence. »⁶

Sartre écrira bien plus tard qu'au « lieu de connaître d'abord les choses par leur nom, il semble qu'il [le poète] ait d'abord un contact silencieux avec elles », puisque le mot, « qui arrache le prosateur à lui-même et le jette au milieu du monde, renvoie au poète, comme un miroir, sa propre image. »⁷ C'est précisément cette expérience du silence des choses (c'est-à-dire, aussi, du silence des mots devant elles, des mots qui refusent de se vouer à elles) que fait De Amicis. Il fait du blanc à la fois une épithète prétéritive et un paradoxal motif autoréflexif,

¹ Gwenhaél Ponnau, « La Perte du sens et le blanc du texte : l'envers du décor », in *La Licorne*, « Décors de l'irréel », Poitiers, PUT, 1986, p. 85.

² Gérard Genette, *Figures III*, p. 206.

³ Edmondo De Amicis, *L'Espagne*, p. 315.

⁴ *Ibid.*, p. 318.

⁵ *Ibid.*, p. 319.

⁶ Gilles Deleuze, « Bégaya-t-il », in *Critique et clinique*, p. 142.

⁷ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, p. 19 et p. 21.

témoignant, avant Blanchot, qu'écrire, « c'est finalement se refuser à passer le seuil, se refuser à "écrire" ». ¹

3.2.2. Les sonorités locales

Mais il y a aussi des cas plus subtils où c'est le dicible, et même le dit, qui est intraduisible. La traduction est une comparaison des mots qui nécessite la connaissance de leur(s) sens. Mais en cas d'absence d'équivalents entre les mots de la langue-source et ceux de la langue-cible, le résultat du transfert peut être une création linguistique par assimilation de vocables étrangers. Les mots étrangers font apparaître dans les récits de voyage comme des traces du séjour, de l'avant-écriture. Aussitôt que les vocables espagnols et andalous sont utilisés pour marquer la couleur locale, ils s'assimilent à la langue de l'écriture et au style de l'auteur. Les mots naturalisés sont tous passés d'abord par des « médiations historiques » ² : le voyage en particulier établit un rapport interculturel qui mène à l'enrichissement de la langue-cible. À chaque fois qu'un mot étranger entre dans le discours narratif, il se transforme en brique non homologable aux autres, et devient une sorte de « ciment nouveau » ³ qui permet de recoller les fragments du voyage. Les langues s'interpellent, et « les mots étrangers deviennent les porteurs de contenus subjectifs : des nuances ». ⁴ Les mots d'origine étrangère éclairent la littérature par la langue dans ce qu'elle a de plus fondamental, puisque ce sont « des lieux d'irruption de la conscience discernante et de la vérité éclairée dans la croissance indistincte de ce qui est simplement naturel dans la langue : irruption de la liberté. » ⁵ Les termes qui font partie du registre local et populaire entrent dans la langue par le biais du feuilleton et des récits de voyage, marquant la spontanéité du discours viatique. Pour Adorno, les mots étrangers font partie de l'intertexte, ils sont des citations où se conserve la puissance de la langue inconnue, et qui transfigurent la langue de l'écriture, obligée de se dépasser elle-même. Théophile Gautier puise dans les vocables andalous afin de renforcer l'effet théâtral produit par son *Voyage en Espagne* :

La *malagueña*, danse locale de Malaga, est vraiment d'une poésie charmante. Le cavalier paraît d'abord, le *sombrero* sur les yeux, embossé dans sa cape écarlate comme un hidalgo qui

¹ Maurice Blanchot, « La Recherche du point zéro », in *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « folio/essais », 1959, p. 281.

² Theodor W. Adorno, « Sur l'usage des mots étrangers », in *Mots de l'étranger et autres essais. Notes sur la littérature II*, [Noten zur Literatur, Frankfurt am Main, 1974], traduction et notes par Lambert Barthélémy et Gilles Moutot, postface éditoriale de Rolf Tiedemann, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « Philia », 2004, p. 198.

³ Roland Barthes, « Proust et les noms », in *Œuvres. Tome IV, Nouveaux Essais Critiques*, Paris, Seuil, 2002, p. 68.

⁴ Theodor W. Adorno, *Mots de l'étranger et autres essais. Notes sur la littérature II*, p. 199.

⁵ *Ibid.*, p. 201.

se promène et cherche les aventures. La dame entre, drapée dans sa mantille, son éventail à la main, avec les façons d'une femme qui va faire un tour à l'*Alameda*.¹

Gautier, afin de forcer le lecteur à prendre la position de l'étranger, pousse à l'extrême le procédé qui consiste à introduire des vocables étrangers pour exprimer les émotions du voyage. Certains mots d'origine espagnole, comme « hidalgo » ou « mantille », ne s'écrivent d'ailleurs même plus en italique, car la langue française les a déjà pleinement assimilés. Quant à l'*Alameda*, cette grande promenade citadine, elle est comme un décor où se joue, sur un rythme de *malagueña*, un drame quotidien en costumes locaux (dont le *sombrero* est l'indication synecdochique). Élodie Weber précise que l'insertion de vocables espagnols a pour fonction d'agir sur le lecteur. En préservant le signifiant, les écrivains-voyageurs romantiques veulent transmettre la couleur locale : « qu'il s'agisse de toponymes, d'anthroponymes ou de référents culturels, les noms propres espagnols sont introduits massivement dans leur version originale, selon le procédé du "report" qui permet de conserver intacte l'étrangéité du terme, suscitant un indéniable effet d'exotisme. »²

Les jeux sur la puissance d'évocation des termes étrangers ne sont d'ailleurs pas l'apanage de l'auteur. Le traducteur lui aussi peut les pratiquer, comme le révèle cet exemple tiré de la traduction anglaise du récit d'Andersen : « A *brazero*, a fire-box filled with glowing coals, was brought up to warm the apartments while we were downstairs in the *salle-à-manger*. »³ Dans cette phrase se trahit la volonté du traducteur anglais de mettre certains éléments en valeur. Ainsi, le mot « brazero » n'est pas écrit correctement. Visiblement, le traducteur cherche à accentuer le mot de façon à ce que le lecteur imagine entendre la prononciation des locaux. De plus, il utilise une expression française pour évoquer la spécificité du repas commun. Dans l'original, Andersen emploie le lexique danois courant, et il transcrit le mot « brasero » sans faire usage de l'italique et sans forcer l'orthographe. Il ne semble pas ressentir le besoin d'exagérer ses effets : « en Brasero, et Ildfad med Gløder, bragtes for at varme Stuerne op, medens vi vare nede i Spisesalen. »⁴

Vassilii Botkine explique les emprunts qu'il fait à l'espagnol pour que le lecteur puisse les comprendre. Ils sont plus facilement reconnaissables dans les *Lettres sur l'Espagne*, écrites en russe ; à cause du contraste avec l'alphabet cyrillique, ils sautent aux yeux du

¹ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 322-323.

² Élodie Weber, « Aspects linguistiques de l'exotisme. Les insertions de mots espagnols dans les récits de voyageurs français au XIXe siècle », in Philippe Meunier (dir.), *De l'Espagne orientale aux représentations ibériques et ibéro-américaines de l'exotisme*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010, (p. 141-152), p. 151.

³ Hans Christian Andersen, *In Spain*, p. 239.

⁴ Hans Christian Andersen, *I Spanien*, p. 241.

lecteur, dont on peut supposer qu'il ressent un choc culturel. Les expressions sont souvent intraduisibles, et donc laissées telles quelles : ainsi de « *platero* » ou de « *retablo* ». ¹ Botkine introduit des mots espagnols entre guillemets, et il les fait suivre d'un mot équivalant ou plus proche de la culture russe. Il donne aussi des explications, par exemple sur le sens de l'expression spécifique « *dia de toros* (день быков) » ², qui ne veut rien dire pour le lecteur russe. Il pratique par ailleurs la fusion de mots comme dans les expressions « перчатки à jour » ³ et « разговоръ за table d'hôte » ⁴, et il mélange parfois les langues : ainsi il écrit non « el viento de Levanto », comme il le faudrait selon l'orthographe espagnole, mais « *il viento de Levanto* » ⁵, à la manière italienne. En ce qui concerne par ailleurs le mode de vie des gitans ⁶, Botkine le dépeint facilement par le biais de l'analogie avec la culture tzigane en Russie.

Mais à côté des pérégrinismes qui colorent les récits de voyage, il y a aussi les dialogues qui les rythment. C'est par l'introduction dans le texte des paroles des locaux que Somerset Maugham évoque l'ambiance de la soirée sévillane, dynamisant ainsi le récit :

Newspaper boys with shrill cries announce evening editions : « *Porvenir ! Noticiero !* » Vendors of lottery-tickets wander up and down, audaciously offering the first prize : « *Quien quiere el premio gardo ?* » Beggars follow you with piteous tales of fasts improbably extended. But most striking is the *gente flamenca*, the bull-fighter, with his numerous hangers-on. The *toreros* – toreador is an unknown word, good for comic opera and persons who write novels of Spanish life and cannot be bothered to go to Spain – the *toreros* sit in their especial cafe, the *Cerveceria National*, or stand in little groups talking to one another. ⁷

On ne peut pas traduire sans perte de saveur le dialogue entre les autochtones, où transparaît l'esprit du lieu. L'écrivain romantique, qui souvent construit son récit original sur les fondements que lui proposent et que lui imposent ses prédécesseurs, « compte sur l'éclatement des références culturelles pour abuser son lecteur. » ⁸ Le recours à la couleur locale, à la couleur définitoire est conforme aux lois du genre, et cela est plus vrai encore dans

¹ Vassili Petrovitch, *Pisma ob Ispanii*, p. 177.

² *Ibid.*, p. 183.

³ *Ibid.*, p. 184, je traduis : « les gants à jour ».

⁴ *Ibid.*, p. 212, je traduis : « une conversation autour de la table d'hôtes ».

⁵ *Ibid.*, p. 224.

⁶ *Ibid.*, p. 192.

⁷ William Somerset Maugham, « XIII : Calle de las Sierpes », *Andalusia : sketches and impressions*, p. 73. Je traduis : Les petits crieurs de journaux annoncent d'une voix perçante les éditions du soir : « *Porvenir ! Noticiero !* » Les vendeurs de tickets de loterie errent de-ci de-là, offrant audacieusement le premier prix : « *Quien quiere el premio gardo ?* » Des mendiants vous poursuivent en vous racontant de pitoyables histoires de jeûnes invraisemblablement prolongés. Mais le plus frappant, c'est la *gente flamenca*, celui qui combat les taureaux, avec ses nombreux parasites. Les *toreros* – toreador est un mot inconnu, bon pour l'opéra-comique et pour ceux qui écrivent des romans sur la vie espagnole tout en s'épargnant la peine d'aller en Espagne – les *toreros* sont assis dans leur café attitré, la *Cerveceria National*, où se réunissent en petits groupes pour discuter.

⁸ Hélène Maurel-Indart, *Du plagiat*, p. 5.

le Sud de l'Espagne, qui est traditionnellement l'objet d'une mythification par les auteurs français, qui ont une idée préconçue de l'altérité orientale.

Dans tous les cas, les auteurs jouent sur l'effet de présence de la couleur locale, mais les hispanismes ne servent pas seulement à signaler la précision des références à la réalité étrangère. Certes, le pérégrinisme « ajoute de la géographie »¹, mais il incite surtout le lecteur à prendre connaissance du patrimoine littéraire et culturel étranger. Les emprunts littéraires et linguistiques permettent ainsi de faire du récit de voyage la scène d'un dialogue entre les cultures. Jouant un rôle de médiateur culturel, l'écrivain-voyageur fait connaître la littérature espagnole dans son pays d'origine et dans les pays où son récit paraît en version traduite. La poésie viatique assume l'intraduisible sans défaillir : elle l'accueille dans sa différence, elle le transmet sans le déformer.

3.3. La tentation géographique

On assiste donc à plusieurs formes de circulations spatio-culturelles. L'espace est remodelé, dans sa réalité, par la fiction ; il se crée une circulation parfois clandestine des œuvres ; les bouleversements politiques changent le rapport du voyageur à l'espace et à ses propriétés ; et, dans l'espace des langues, l'indétermination (absence de couleur locale) comme la surdétermination spatiale des mots créent des obstacles à la circulation terminologique. Corrélativement à ces divers processus géolittéraires, les écrivains-voyageurs semblent éprouver la tentation de devenir géographes.

L'Andalousie est à l'évidence une terre hybride. Au milieu du XIXe siècle, les différences entre les deux « sphères » orientale et occidentale semblent d'ailleurs s'estomper par moments. Les lignes de démarcation se brouillent, aussi bien objectivement que subjectivement : d'une part, l'industrialisation tend à effacer les particularités locales, d'autre part l'artiste-voyageur recourt fréquemment à une forme de métissage imaginaire.

Peut-on étudier une œuvre littéraire comme on lirait le texte d'un géographe ? Il y a en tout cas, dans le voyage romantique, une indistinction disciplinaire évidente. Les approches ne semblent pas s'exclure mutuellement, pas plus que les genres (qui d'ailleurs ne sont pas figés historiquement) ne paraissent strictement cloisonnés. L'Andalousie est aux yeux des Romantiques une terre géographiquement situable dont les conteurs ont, conjointement avec les géographes, contribué à modeler l'image. Au moment de parcourir la région, ils se

¹ Christine Montalbetti, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, p. 162.

souviennent non seulement de ce qu'ont écrit leurs prédécesseurs immédiats, mais aussi de ce qu'ils ont lu chez Homère, Hérodote, Strabon ou Pline.

3.3.1. Les écrivains-cartographes

L'artiste ou l'écrivain-voyageur prétend donc parfois à une certaine sévérité géographique : il n'en reste pas moins que la spatialité de son récit est fortement égocentrique, voire égomorphe. La géographie andalouse devient alors un objet que l'écrivain informe en fonction du modèle (auto-)fictionnel qu'il prétend suivre.

Si l'Andalousie attire, c'est parce qu'elle est située en marge, et que sa position géographique lui épargne de subir les méfaits de l'industrialisation. Cette situation géographique objective, qui débouche sur une position culturelle en marge bien réelle, est cependant propice à la mythification. Les voyageurs reprennent à leur compte certains mythes comme celui de l'âge d'or, pour élaborer la mythologie spatiale moderne de l'Europe. En Andalousie, le voyageur romantique se voit sur le point de franchir les frontières de l'Europe, après avoir franchi celles de son pays, et c'est de cette situation instable que traitent, en grande partie, les témoignages viatiques. Mais qu'est-ce que l'Europe ? Elle semble être avant tout pour les voyageurs-écrivains un lieu de sens mythologique, historique et géoculturel qu'eux-mêmes réinvestissent et valorisent, contribuant au cours de leurs voyages à expliciter et à enrichir le potentiel mythique des lieux qu'ils visitent.

L'Europe est alors en proie à l'orientalisme. Ce phénomène se perçoit problématiquement dans les récits de voyage en Andalousie de l'époque romantique. Malgré le propos (en partie) impérialiste d'un Dumas, qui passe par l'Andalousie alors qu'il est envoyé par le gouvernement en Algérie, l'artiste, en tant qu'individu et créateur, reste particulièrement sensible à ce qui lui est radicalement inconnu, à ce qui relève du domaine de l'au-delà.

La relation d'interaction entre Orient et Occident est donc complexe, et les voyages de l'époque rendent compte, explicitement ou implicitement, de cette complexité. Dans son texte intitulé « De la Renaissance Orientale »¹, Edgar Quinet écrit ainsi que « chaque peuple veut mettre le pied sur cette terre où le sphinx jette de nouveau son énigme ; et ce n'est pas seulement l'Europe qui se rapproche de l'Orient : celui-ci sort de son immutabilité, il apprend les disciplines modernes. » Tout en évitant l'écueil de la vision unilatérale des échanges entre Orient et Occident, Quinet se rend ici coupable, à l'évidence, d'orientalisme condescendant.

¹ Edgar Quinet, « De la Renaissance Orientale », in *La Revue des Deux Mondes*, 1^{er} octobre 1841, tome 28, p. 112-130.

Pour Quinet, Napoléon est le Mohamed occidental, il est celui qui, par le sang, a réalisé l'alliance de l'Europe avec les Orient.¹ Mais la renaissance orientale est également un produit britannique. Quinet trouve que l'influence orientale sur les poètes anglais est immense. Byron, notamment, avec ses voyages littéraires, a tissé « un nouveau lien d'or et de diamant qui va unir l'Europe et l'Asie. »² Byron joue sur le contraste entre la splendeur du pays oriental et les difficultés morales que traverse l'homme occidental. Quinet se rendra d'ailleurs à la rencontre de l'Orient, non sans avoir visité d'abord l'Andalousie, cette terre de passage, de transition, dont se contentent ceux qui n'osent pas prendre le risque de pousser jusqu'à l'Orient africain.

Quinet donne un témoignage de son séjour andalou (1843) dans *Mes vacances en Espagne* (1846) : comme le titre l'indique, l'Espagne, et en particulier le sud du pays, est présentée comme une terre de repos pour l'esprit de l'homme du Nord prisonnier de l'industrie. Les allusions byroniennes, adressées explicitement au lecteur (« je t'invite à te débarrasser de tes chaînes et à partir avec moi »), ne sont pas dépourvues d'humour (ou d'un certain manque d'élégance qui transforme l'écriture de voyage en « amusement », car l'auteur se charge des préparatifs et invite le lecteur paresseux à sortir de son lit.³) Il y a aussi un dédoublement du personnage-lecteur, auquel il est proposé de prêter son âme au voyageur. Les allusions à *Faust* promettent donc un voyage plutôt imaginaire à travers les cieux, trajet qui aurait pour fin d'amener l'âme du lecteur dans un lieu de repos (politique et religieux). Quinet met en scène une sorte de dialogue entre l'esprit du lecteur (qui anticipe sur le récit) et le voyageur qui se lance sur le chemin initiatique.

Les voyageurs songent (entre autres stratégies rhétorico-poétiques) à se faire géographes, et à établir une carte mentale de leurs expériences viatiques. L'expérience du voyage *in situ* ne les décourage pas d'enter le songe sur la réalité, et en ceci l'expérience de Washington Irving est significative. Il dessine une carte mentale de ses racines. Pour combler les lacunes des États-Unis, privés de passé lointain, pour identifier et mythifier ses ancêtres, il travaille sur la vie et les voyages de Christophe Colomb et sur la Conquête de Grenade, et il retrace les contours du rapport entre l'histoire des conquêtes et la géographie transatlantique. Santa Fe lui permet de relier le monde ancien et le Nouveau Monde. La géographie que l'auteur conçoit depuis sa position nationale est modelée par l'histoire : « It was to these walls Columbus was called back by the heroic queen, and within them the treaty was concluded

¹ *Ibid.*, p. 119.

² *Ibid.*, p. 122.

³ Edgar Quinet, *Mes vacances en Espagne*, p. i et p. ii.

which led to the discovery of the Western World. »¹ Deux frontières marines, donc, se répondent dans l’imaginaire spatial irvingien : la Méditerranée, au-delà de laquelle les Maures sont repoussés ; et l’Atlantique, que Colomb et les Européens franchissent pour prendre possession de l’Amérique.

Le motif de la faille (qu’il faut lire, bien sûr, comme l’image d’une rupture culturelle et d’un bouleversement historique) est très présent dans l’iconographie de l’époque romantique. Francisco Pradilla, par exemple, représente la fracture à la fois culturelle et religieuse entre Maures et Chrétiens dans le tableau *La rendición de Granada* (1882). La frontière qu’il dessine sépare deux mondes, l’Orient et l’Occident, qui ne sont plus alors des notions géographiques, mais culturelles et mythiques.

L’agencement géographique de l’Andalousie n’est certes pas sans conséquences sur l’imaginaire développé par les voyageurs. La géographie de la région est propice au sentiment du sublime, et la route que suivent les voyageurs est notamment jalonnée par deux seuils propices au surgissement de créatures ou d’événements fantastiques : la Sierra Morena, qui est la porte de l’Andalousie, et Gibraltar, qui est la porte de l’Orient. Cette série de seuils contribue à intensifier le fantasme oriental, qui prend forme déjà lorsque le voyageur traverse les Pyrénées et prend la route qui le mène de Madrid à Grenade.

Le romantisme dépasse ainsi les polarisations spatiales. La Méditerranée andalouse telle que la chante Byron respire l’Orient. Le mythe des colonnes d’Hercule (l’une des deux est le rocher de Gibraltar) est également très prégnant, mais il est spatialement abordé selon des perspectives contradictoires. Il faut rappeler que Strabon écrivait que le Promontoire Sacré marquait l’extrémité occidentale « non seulement de l’Europe, mais de la terre habitée toute entière ». ² Cadix, située sur l’Océan, servait de point d’observation pour ceux qui voulaient étudier le coucher du soleil – car c’est là-bas que le soleil disparaissait, et c’était donc l’horizon ultime, qui attirait tous les savants.

Gibraltar est encore au temps du romantisme une sorte de limite infranchissable (et qu’il faudrait franchir), non pas géographiquement, mais historiquement et symboliquement. Les Romantiques sont fidèles à la devise de ceux qui découvrirent l’Amérique, *plus ultra*. Repousser la limite, c’est donc repenser le sens. Les voyageurs se souviennent aussi qu’à Gibraltar se rattache l’histoire de l’arrivée en 711 depuis l’Afrique du Nord de Tariq (Gibraltar vient justement de l’arabe *Djebel Tariq*, c’est-à-dire *le mont de Tariq*). Gibraltar est

¹ Washington Irving, « Santa Fe », *The Alhambra*, p. 109, je traduis : C’est dans ces murs que Colomb fut appelé par la reine héroïque, et c’est en leur sein que fut conclu le traité qui conduisit à la découverte du Nouveau Monde.

² Strabon, « Chapitre I : L’Ibérie, la Côte Atlantique », *Géographie*, tome I, livre III, p. 222.

donc le point où se renégocient les influences et les pouvoirs, c'est un lieu de conflit – et c'est précisément cette logique d'opposition que les voyageurs romantiques voudraient dépasser. Entrée pour certains, sortie pour d'autres, Gibraltar est le lieu d'un passage tantôt possible tantôt impossible.

Gibraltar est à la fois un point de départ et un point d'arrivée, il est le point par excellence où, en dehors même de toute lutte, se croisent les regards antinomiques. Tout dépend du sens du mouvement spatial : pour Ibn Batoutah, Gibraltar est « la première ville d'Espagne »¹, et Gautier parle du « *Mont de l'Entrée*. »² Une certaine disposition géographique impose un certain point de vue, un regard particulier sur le monde. Découvrir l'Andalousie après avoir vu l'Afrique change la vision qu'on a de la région. Se comportant en conceptualisateur artistique du voyage en Orient, Eugène Delacroix veut visiter Gibraltar. Il débarque, et devant le spectacle des mendiants, il note : « Tout Goya palpait autour de moi. »³ Mais il repart pour Tanger sans pouvoir s'arrêter plus longtemps, en raison de l'épidémie de choléra. Quand finalement il découvre Cadix et Séville, il les compare au paysage marocain, mais il prend en même temps du recul par rapport aux représentations excessivement orientalisantes de la région. Le charme de l'Andalousie est certes oriental, mais l'Andalousie a ceci de plus, par rapport à l'Afrique, que l'architecture et la peinture y respirent l'histoire.

Le voyageur qui arrive directement d'Europe cherche au contraire à rendre compte de l'*exotisme* du paysage andalou. Pour Taylor, il n'est pas nécessaire de traverser la Méditerranée pour trouver des sujets dignes d'être peints. Pendant qu'il recommande à Isabey, à Gudin et à Turner, entre autres, « les marines de la Méditerranée ; mais plus particulièrement les scènes des pêcheurs nomades, entre Malaga et Gibraltar »⁴, Delacroix conseille de même à Gudin de voir le Sud de l'Espagne, mais aussi le Nord de l'Afrique. C'est que leur point de vue n'est pas le même. Taylor décrit son horizon d'observation : il se tient « au pied du rocher du côté qui regarde à la fois l'Océan et la Méditerranée, l'Europe et l'Afrique ». C'est cette position de seuil, ou de pivot, qui fait de Gibraltar « un des lieux les plus poétiques du globe, comme il en est un des plus délicieux. »⁵ De la sorte, Gibraltar devient un jalon symbolique dans l'itinéraire andalou : c'est de là que le regard européen part

¹ Ibn Batoutah, *Voyages*, p. 353-354.

² Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 391.

³ Eugène Delacroix, *Correspondance générale. Tome I : 1804-1837*, avec une préface d'André Joubin, Paris, Plon, 1935, p. 172.

⁴ Justin Taylor, *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la côte d'Afrique, de Tanger à Tétouan*, Planches, Première partie, s. p. [le fragment concerne la planche 91].

⁵ Justin Taylor, *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la côte d'Afrique, de Tanger à Tétouan*, Texte, p. 217.

vers l'Afrique. Les légendes des planches qui accompagnent le texte dans le *Voyage pittoresque* de Taylor, quoiqu'elles soient strictement descriptives, ne sont pas dépourvues de résonances mythiques. La « Pointe d'Europe au rocher de Gibraltar » véhicule un imaginaire des confins, tandis que la « Côte d'Afrique avec le soleil couchant sur l'horizon » est chargée de connotations crépusculaires.

Le moyen de transport emprunté par le voyageur n'est pas indifférent non plus. Le bateau à vapeur, qui facilite l'accès en Afrique et rend plus rapide et plus confortable la découverte de la Méditerranée, n'est pas dédaigné par les Romantiques. Dans son *Voyage en Espagne*, Gautier, qui regrette de ne pas avoir franchi, cette fois-ci, les limites de l'Europe, et de ne pas avoir vu Tanger, écrit qu'il s'est adapté à la mer après deux jours passés sur le *Voltigeur*. La transparence de l'air, qu'il souligne, est une image de l'objectivité forcée qui lui est imposée par la presse. Gautier répond à cette exigence de *mimésis* faussement transparente en faisant comme s'il voyait clairement l'Afrique, mais une Afrique soumise au mythe, car il la présente comme une « terre des prodiges, dont les Romains disaient : *Quid novi fert Africa ?* »¹ À cette formule succéderont des images mythiques, fondées sur un *topos* oriental qui ne différencie pas l'Asie de l'Afrique. La formule romaine pose d'ailleurs la question des racines de la géographie moderne de l'Europe. Car les voyageurs scientifiques de l'époque considèrent encore l'Afrique comme un territoire inexploré, sur lequel les données écrites sont souvent inexactes. Les Romantiques ne sont d'ailleurs pas loin de se réjouir de l'existence de cette ligne de faille épistémologique : elle préserve l'Afrique des méfaits de l'industrialisation. Gautier voudrait même voir cette frontière déplacée sur le continent européen. Il écrit ainsi que « l'Espagne, qui touche à l'Afrique comme la Grèce à l'Asie, n'est pas faite pour les mœurs européennes. »² Pour lui, les mœurs européennes sont destructrices : l'uniformisation et l'universalisation angoissent le voyageur, qui comprend que le dépaysement en Europe n'est presque plus possible et se rend compte que les voyages deviendront bientôt inutiles.

Cela n'empêche pas Gautier de rêver à une union des continents – mais à une union qui préserverait les spécificités de chacun. Transgressant l'orientation spatiale communément admise, et faisant pivoter la carte afin de ne plus tourner le dos ni à l'Europe ni à l'Afrique, le voyageur oriente son regard vers l'Est : « À gauche l'Europe, à droite l'Afrique ». Contrairement à Hercule, qui a élevé ses colonnes pour séparer l'Europe du reste du monde,

¹ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 389.

² *Ibid.*, p. 236.

Gautier veut voir s'unir les continents, il veut les voir « se donner un baiser d'alliance ».¹ Ce qui le fascine dans Gibraltar, c'est que c'est le point où les deux continents se touchent, ou presque, mais c'est aussi, plus simplement, son aspect dépaysant, et même déterritorialisant. Il veut transmettre son impression d'être nulle part et partout, de ne rien voir et de voir trop.

Figurez-vous un immense rocher ou plutôt une montagne de quinze cents pieds de haut qui surgit subitement, brusquement, du milieu de la mer sur une terre si plate et si basse qu'à peine l'aperçoit-on. Rien ne la prépare, rien ne la motive, elle ne se relie à aucune chaîne ; c'est un monolithe monstrueux lancé du ciel, un morceau de planète écornée tombé là pendant une bataille d'astres, un fragment du monde cassé.²

La description se transforme vite en une métaphore architecturale et sculpturale, qui renvoie, encore une fois, aux civilisations mythiques et disparues, dont seuls les récits gardent la trace. La représentation de Gibraltar n'est pas seulement imprégnée d'une mythologie surnaturelle liée à l'énigme de ses origines. Il s'y laisse lire également les préoccupations de l'auteur tourmenté par la question de la forme.

Qui l'a posée à cette place ? Dieu seul et l'éternité le savent. Ce qui ajoute encore à l'effet de ce rocher inexplicable, c'est sa forme : l'on dirait un sphinx de granit énorme, démesuré, gigantesque, comme pourraient en tailler des Titans qui seraient sculpteurs, et auprès duquel les monstres camards de Karnac et de Giseh sont dans la proportion d'une souris à un éléphant. L'allongement des pattes forme ce qu'on appelle la pointe d'Europe ; la tête, un peu tronquée, est tournée vers l'Afrique, qu'elle semble regarder avec une attention rêveuse et profonde. Quelle pensée peut avoir cette montagne à l'attitude sournoisement méditative ?³

C'est à des sculptures monumentales que Gautier choisit de comparer le rocher. Cette sublimation esthétique de la nature par le biais de la comparaison avec une œuvre à la fois mythologique et artistique éloigne le rocher de son état naturel. Comparer Gibraltar au Sphinx c'est également transposer le *topos* égyptien en Europe, c'est prolonger l'idée reçue selon laquelle l'Andalousie est une terre d'Orient : « L'invention du monde se déploie dans quelque monde que ce soit. Un monde possible, auquel le monde *réel* finira par s'adapter. »⁴ Ce songe de pierre naturelle est l'incarnation minérale de l'affrontement entre la mythologie égyptienne vouée à l'éternel et la temporalité de la civilisation occidentale. Et Gibraltar, ce pivot spatial qui garde le souvenir historique des événements qui ont changé non seulement le destin, mais la définition même de l'Europe, est le rocher archétypal de la perte.

Le rocher est aussi parfois représenté comme une figure féminine. La femme-lionne complète l'idéalisation de l'énigmatique Gibraltar : « Les épaules, les reins et la croupe

¹ *Ibid.*, p. 389.

² *Ibid.*, p. 390.

³ *Ibidem.*

⁴ Bertrand Westphal, *Le Monde plausible. Espace, lieu, carte*, p. 171.

s'étendent vers l'Espagne à grands plis nonchalants, en belles lignes onduleuses comme celles des lions au repos. »¹ Gibraltar est une zone d'alliance, et même d'hybridation, entre le lion féroce et la belle Europe. Le portrait croise les éléments propres aux représentations animomorphes courantes de l'Europe et de l'Afrique. Le Gibraltar de Gautier montre une certaine indolence qui fait signe vers une nébuleuse et mystérieuse sagesse orientale.

L'exotisme spatial n'étant pas suffisant, l'écrivain pratique aussi un exotisme temporel, comme en témoignent les Goncourt, qui, racontant l'une de leurs rencontres avec Gautier, distinguent entre deux sens de l'exotique : « le premier vous donne le goût de l'exotique dans l'espace », qui est un exotisme de surface, tandis que le deuxième, raffiné, « c'est ce goût de l'exotique à travers les temps ».² Les confins de l'Europe arrivent à satisfaire les deux : on voyage loin – dans le passé. Les excès visuels et l'éclat des images aboutissent d'ailleurs curieusement à une rhétorique du vague, ce que le voyageur cherche, ce sont les « vagues régions », qui sont en dehors de l'espace et du temps, et qui le font nager « dans le vague et l'infini ».³

Dumas de son côté souligne la fragilité du lien qui empêche l'Andalousie d'être considérée comme une terre extra-européenne. Cadix, où Dumas arrive le 18 novembre 1846, ne tient qu'à peine à l'Europe, que ce soit d'un point de vue géographique ou imaginaire.

Pendant une demi-heure ou trois quarts d'heure, nous avons suivi une jetée étroite comme un ruban, avec la mer à droite et les salines à gauche. C'est au bout de ce ruban, qui par une courbe se rattache à l'Europe, que Cadix semble naviguer, comme un de ces petits bâtiments à voiles blanches que les enfants promènent avec un fil sur le bassin des Tuileries.⁴

Lui-même s'émancipe absolument : sur le bateau à vapeur le *Véloce*, qui l'emporte vers l'Afrique, il écrit qu'il ne tient « plus à la terre d'Europe même par ce léger fil ».⁵ Il fait donc « la traversée entre l'ancienne Gadès et l'ancienne Calpé ».⁶ Le passage d'un continent à l'autre se fait presque insensiblement, comme en témoigne la répétition de l'épithète. Pourtant, le récit du voyage de Dumas est divisé en deux titres différents, et son expérience africaine est racontée dans un volume intitulé *Le Véloce, ou Tanger, Alger et Tunis* (1848-1851), dont le titre reprend le nom du bateau qui emporte l'auteur.

Dumas fait ainsi momentanément ses adieux à ses dévouées lectrices françaises, dans une formule qui suppose une vision géographique typiquement européenne : « Je ne vous

¹ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 391.

² Edmond de Goncourt et Jules de Goncourt, *Journal des Goncourt : Mémoires de la vie littéraire. Vol. 2 : 1862-1865*, année 1863, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1891, p. 167.

³ Théophile Gautier, *La Cafetière*, in *Œuvres, choix de romans et de contes*, p. 7.

⁴ Alexandre Dumas, *Impressions de voyage : de Paris à Cadix*, vol. 2, p. 284.

⁵ *Ibid.*, p. 295.

⁶ Alexandre Dumas, *Le Véloce ou De Cadix à Tunis*, Paris, François Bourin, 1990, p. 15.

écrirai plus que de la troisième partie du monde ». Puis il cite ces mêmes mots romains que citait Gautier : « Encore une fois, adieu, madame ; demain je vous écrirai ce qu'il y a de nouveau en Afrique. "*Quid novi fert Africa*", comme disaient les Romains. »¹

Il arrive d'ailleurs au voyageur de se tromper, et de se laisser désorienter. Andersen décrit son expérience de l'entre-deux-continents, son franchissement de la Méditerranée et sa visite de l'Afrique avec enthousiasme. Toutefois, il s'égare quelque peu. Il croit voir à sa droite « la côte espagnole avec son point le plus méridional, le rocher de Gibraltar. »² Mais en fait, ce n'est pas Gibraltar mais La Linéa.³ Cela n'empêche pas Andersen de se montrer par ailleurs subtil quand il s'agit de démêler les implications idéologiques des toponymes. Il écrit ainsi qu'il se trouve dans un endroit « que les Espagnols appellent Europe et les Anglais, Sud, c'est-à-dire Sud-Gibraltar ». ⁴ Gibraltar lui semble être cependant un terrain neutre et le lieu de l'union des nations et du cosmopolitisme (« on voyait des gens de toutes les nations et de toutes les langues »⁵), même si, pour y pénétrer, il faut avoir un visa. Gibraltar apparaît comme la dernière limite de l'Europe, qui concentre toute les nations et devient de la sorte la synecdoque ou la miniature du continent.

Andersen est invité à séjourner en Afrique, mais le bateau à vapeur n'est qu'hebdomadaire et c'est une bonne raison de plus de savourer son séjour à Gibraltar. Il en profite pour monter au sommet du rocher et pour voir le paysage qui cristallise l'union des continents. Les souvenirs des *Mille et Une Nuits* lues dans son enfance l'incitent à réinvestir la légende selon laquelle on peut passer par une voie sous-marine en Afrique (mais la fiction s'appuie sur une réalité géographique, puisque le rocher de Gibraltar est creusé d'une centaine de grottes, devenues des « Galeries »). Le 2 novembre, Andersen part finalement en bateau à vapeur de Gibraltar vers Tanger. Si toute « la pointe sud de l'Europe est une contrée montagneuse sauvage, calcinée et déserte », l'Afrique est « souriante et fertile ». ⁶ Dans le poème « En Afrique »⁷, la géographie est particulièrement mouvante. Le Nord, pour Andersen, c'est bien évidemment l'Europe, mais même en Afrique il habite chez des compatriotes et se réjouit de retrouver ainsi une atmosphère familière. Puis, c'est le phare de Tarifa, sur la côte d'Europe, qu'il voit briller et qui l'attire, et les pôles s'inversent. En effet,

¹ Alexandre Dumas, *Impressions de voyage : de Paris à Cadix*, vol. 2, p. 305.

² Hans Christian Andersen, *En Espagne*, p. 1204.

³ Ces précisions sont données par Régis Boyer, dans Hans Christian Andersen, *En Espagne*, p. 1523.

⁴ *Ibid.*, p. 1204.

⁵ *Ibid.*, p. 1205.

⁶ *Ibid.*, p. 1210.

⁷ *Ibid.*, p. 1215.

le déplacement est vital pour Andersen, il ne vit qu'en voyageant et aspire sans cesse à atteindre ce qui est loin de lui.

Si le contraste entre le Danemark et le Sud de l'Espagne est net, l'expérience de l'Italien Edmondo De Amicis peut être considérée comme plus évidemment familière, puisqu'il fait un voyage intraméditerranéen. De Amicis place le lecteur devant la mappemonde, sur laquelle Gibraltar est un point qui apparaît si proche de son Italie natale. Il se laisse toutefois griser, comme ses prédécesseurs, par la situation de pivot de Gibraltar. Il se dit impatient de « jouir une seconde fois du magnifique coup d'œil des deux continents. »¹ Gibraltar est pour De Amicis une « formidable sentinelle perdue d'Europe ». ² L'imaginaire du *plus ultra* le saisit : « D'ici ! Pensai-je ; des colonnes d'Hercule ! Et je disais colonnes d'Hercule comme j'aurais dit cap de Bonne-Espérance ou Japon. »³ De Amicis s'imagine en géographe-médecin, il voudrait remédier à la déchirure entre les deux continents, et s'oriente comme s'orientait Gautier : « Je suis sur le *Guadaira* ; j'ai derrière moi l'Océan et devant moi la Méditerranée, à gauche l'Europe et à droite l'Afrique. »⁴

De la sorte, la tentation géographique à laquelle cèdent les écrivains et artistes-voyageurs s'explique par la nécessité de soutenir par un fondement géographique certains tropismes : l'imaginaire des marges, du seuil et de l'hybridité se trouve justifié par la situation du voyageur, qui non seulement se trouve dans une démarche transitoire, mais qui de plus *prend position* dans un lieu-pivot ; quant à la tentation du *plus ultra*, elle prend tout son sens devant le lieu qui a donné à la locution une réalité physique.

La question de l'émigration des Italiens en Amérique intéresse particulièrement De Amicis. Ce mouvement de population lui fait penser à la découverte du Nouveau Monde, à ceci près que les Italiens s'exilent dans l'espoir d'une vie meilleure. Parfois, il relie les géographies et les histoires pour faire l'éloge de la découverte : « Sur quelque point de la salle que tombe le regard, il [le poète] y voit une image émouvante ; on n'est plus en Europe, ni au dix-neuvième siècle : on est en Amérique, au quinzième siècle ». ⁵

Il ne faut donc pas penser le discours géographique (ou para-géographique) des artistes-voyageurs en termes de stratégie poétique exclusivement. Certains (Delacroix, par exemple, et surtout Andersen) se trouvent véritablement désorientés (même s'il entre parfois – dans le cas de Gautier notamment – une part de complaisance, voire de dessein, dans ce

¹ Edmondo De Amicis, *L'Espagne*, p. 320.

² *Ibid.*, p. 322.

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibid.*, p. 119.

changement d'orientation). Cartographe, pour l'écrivain ou l'artiste, devient alors une activité de délibération : il s'agit non pas pour lui de fixer un savoir, mais de rendre compte, aussi objectivement que possible, de la renégociation de l'imaginaire spatial dans laquelle il se trouve engagé.

3.3.2. Mirages méditerranéens

Mais voyager, et faire l'expérience de l'espace méditerranéen, c'est aussi refaire, et réécrire, même de loin, l'*Odyssée*. Contrairement au voyage d'Ulysse, qui est un voyage de retour, le voyage romantique en Andalousie est un départ. Mais ce qui lie ces deux traditions viatiques, c'est la Méditerranée, qui, au-delà des voyages d'écrivains, devient véritablement populaire et touristique dans la première partie du XIXe siècle. Mais qui comprend encore la poésie, et qui peut comprendre l'agréable mélancolie du paysage méditerranéen ? Telles sont les questions que se pose Gautier. Il compare d'ailleurs toutes les mers qu'il traverse à la Méditerranée : « ce ciel liquide, ce grand saphir fondu » a été pour lui (et pour l'époque) « d'une clémence rare ».¹ L'élargissement du champ de vision et de contemplation ne passe plus forcément par une ascension, la modernité invite l'écrivain à agrandir l'horizon de sa vision par le voyage. D'un côté l'Europe, de l'autre l'Afrique. Transmettre le souvenir de la traversée de la Méditerranée et la sensation d'être situé entre deux continents, c'est pour le voyageur exprimer sa vision du monde. La géographie reste attachée à la vue, et le fait de voir l'espace depuis un point fixe altère la perception du réel. Le talent de l'écrivain-voyageur transparaît dans sa capacité de produire un effet d'*hic et nunc* en mouvement.

L'observation n'est pas figée, elle ressemble à une sorte de *travelling* avant l'heure, qui a pour effet de dégager le point de vue de l'auteur, en plaçant le lecteur devant la scène même. Les termes visuels et optiques (« perdre de vue », « disparu de l'horizon », « perspective », « coup d'œil »), qui composent un regard, initient le lecteur à cet insaisissable espace ; la plasticité des couleurs et de leur aspect – « azur terne et mat », « bleu sans fond et sans limite », « transparence de cristal », « éclat tremblant », « points blancs » – a une fonction poétique, l'espace représenté devient artifice et trompe-l'œil. Si la composition de la description est libre et désordonnée, donnant lieu à une sorte d'hypotypose qui se caractérise, comme le paysage, par « une variété de tons et d'aspects inimaginable », la prétérition joue également un rôle important, puisque la Méditerranée fait « le désespoir des peintres et des

¹ Théophile Gautier, *Caprices et zigzags*, p. 153.

poètes ». Gautier veut faire de la mer un lieu humain, le lieu d'une tension dramatique, transformant de la sorte le visuel en culturel :

Une procession de voiles rouges, blanches, blondes, de navires de toute taille et de tout pavillon, égayait le coup d'œil et lui ôtait ce que la vue d'une solitude infinie a toujours de triste. Une mer sans aucune voile est le spectacle le plus mélancolique et le plus navrant que l'on puisse contempler. Songer qu'il n'y a pas une pensée sur un si grand espace, pas un cœur pour comprendre ce sublime spectacle ! Un point blanc à peine perceptible sur ce bleu sans fond et sans limite, et l'immensité est peuplée ; il y a un intérêt, un drame.¹

C'est notamment le lexique pictural qui est utilisé pour représenter l'espace. Comme un peintre-voyageur, Gautier pratique une forme de « pointillisme ». Le « pointillisme » de Gautier est entropique, dans le sens que donne au mot Bertrand Westphal, qui écrit que l'entropie « est une fonction qui définit l'état de désordre d'un système – désordre qui va croissant à mesure que le système évolue vers un nouvel état. »² La mer éveille un sentiment de liberté, la profusion de ses couleurs devient une image de l'idée romantique de l'art comme chaos créateur, qui se nourrit de l'énergie solaire.

Chez Gautier le sentiment esthétique est inséparable, par moments, du sentiment cosmique. Certes, Marc Eigeldinger écrit que la « luminosité de la métaphore colore le texte de prose, lui donne ce lustre, ce chatoiement cher à Gautier »³, et l'on a pu reprocher à la poésie de Gautier d'être toute de surface. Et pourtant, en Andalousie, Gautier se comporte d'abord en critique qui repense les questions éternelles de la *mimésis* dans ses rapports avec l'aspect phénoménal du monde. « Au bord de la mer », poème écrit à Malaga, doit être lu comme une revendication : « La lune de ses mains distraites/ A laissé choir, du haut de l'air,/ Son grand éventail à paillettes/ Sur le bleu tapis de la mer. »⁴ Gautier se voue aux *phénomènes* et semble déduire l'invisible du visible. La mer et le ciel s'inversent comme les profondeurs se reflètent dans les sommets.

La Méditerranée, ce creuset où s'unissent les civilisations, déborde la réalité. C'est le récit de voyage qui crée son propre but, son propre point d'arrivée, géographiquement insituable. Le voyage, aliéné par le récit, se transforme en « mouvement vers un point, non seulement inconnu, ignoré, étranger, mais tel qu'il ne semble avoir, par avance et en dehors de

¹ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 395-396.

² Bertrand Westphal, *La Géocritique : réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007, coll. « Paradoxe », p. 35.

³ Théophile Gautier, *Le Roman de la momie*, édition de Marc Eigeldinger, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques », 1997, p. 265. Voir aussi l'article de Marc Eigeldinger sur les métaphores de l'irradiation et du magnétisme lumineux comme manifestation de l'idéal de l'écrivain : « L'image solaire dans la poésie de Théophile Gautier », in *RHLF*, n° 4 : « Théophile Gautier », juillet-août 1972, Paris, Presses Universitaires de France, p. 626-640.

⁴ Théophile Gautier, *España*, in *Poésies complètes*, p. 341.

ce mouvement, aucune sorte de réalité ». ¹ Devant les yeux du voyageur, les villes s'étirent, comme en proie à des anamorphoses. L'infini de la mer est bordé de falaises escarpées qui « continuent à présenter des formes bizarres, des aspects inattendus. » ² Le romantisme moderne fait du sentiment du bizarre et de l'étrange le nouveau sentiment du sublime. Oscillant entre le vague, synonyme du bizarre, et l'idéal, Gautier traverse un des confins de l'Europe, celui où mythologiquement se terminait le monde. Là-bas, il ne peut y avoir qu'une contrée étrange, une terre inexplorée et des villes à l'architecture curieuse car éclectique. Ce voyage fait comprendre à Gautier que l'Andalousie est comme l'ombre portée de l'Orient sur l'Europe. Gautier a tranché : l'Andalousie est orientale, et elle ne devrait pas renier ses ancêtres maures. Quant à l'Europe, elle s'est montrée barbare dans ses actes de dégradation et de destruction de l'art. L'idéal de Gautier restera les « délicates arabesques de l'Alhambra ». ³ L'idée de la barbarie européenne revient souvent, il considère que la culture occidentale est une culture sans différences. L'Anglais (« cet Européen ») qui a construit *Crystal Palace* (dont une des galeries a été mise en espace par Owen Jones), qui représente toutes les cultures, a permis pourtant de montrer que les lieux considérés auparavant comme purement merveilleux et « qui [...] semblaient chimériques » ⁴ aux « grossiers barbares d'Occident » ⁵ existent vraiment.

Une fois rentré, Gautier redeviendra un Parisien spleenétique qui se sent « exilé dans sa propre patrie », et il s'avouera affecté d'une « maladie bizarre », qu'il appellera la « *maladie du bleu* », et qui n'est rien d'autre que « la nostalgie de l'azur ». ⁶ Cette maladie du bleu qui affecte Gautier s'est d'ailleurs déclarée quand il était enfant, et c'est la lecture qui a éveillé en lui le marin. La mer devient ainsi une scène, et les vaisseaux sont des morceaux de carton qui « glissent sur une rainure ». ⁷ Plus généralement, la mer est propice aux navigations psychiques et l'ivresse est le chemin le plus court vers la fiction. Dans les *Caprices et zigzags*, le narrateur raconte comment, sur le bateau qui l'emporte dans son voyage anglais, il se laisse aller à rêver à l'Andalousie. Le sentiment de « vague inquiétude » qu'éprouve le voyageur se projette sur la surface de la mer, qui éveille des réminiscences dans son esprit, et c'est ainsi qu'il se transporte à l'Alhambra. Il relate une fantaisie romantique, il évoque le souvenir d'un jeu de séduction avec une jeune fille, à laquelle il tenait des propos galants et « un peu

¹ Maurice Blanchot, « La Recherche du point zéro », in *Le Livre à venir*, p. 14.

² Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 398.

³ Théophile Gautier, *Caprices et zigzags*, p. 250.

⁴ *Ibid.*, p. 228.

⁵ *Ibid.*, p. 245.

⁶ Théophile Gautier, *Loin de Paris*, p. 1-2. Mis en italique par l'auteur.

⁷ Théophile Gautier, *Caprices et zigzags*, p. 152.

hyperboliques pour nous autres gens du Nord, mais parfaitement naturel[s] dans la patrie des Zegriss et des Abencérages, – qui n’ont jamais existé, à ce que prétendent les érudits ». Ce fragment des *Caprices et zigzags* fait écho à certaines lignes du *Voyage en Espagne*. Les amalgames temporels et les anachronismes excessifs signifient que la magie et la romance enivrent plus que l’alcool. L’eau du Sud est bien plus puissante que le vin du Nord : « Jamais vin du Rhin dans un verre de Bohême ne parut aussi délicieux que l’eau de la fontaine des Lions dans le soulier. »¹ Enivré par les stupéfiants et par la magie intérieure, Gautier se transporte à Grenade : « Pouvoir magique de la pensée ! Pendant une heure, j’ai vécu réellement à six ou sept cents lieues de mon corps. »² La pensée se libère des contingences géographiques. Transporté ailleurs, dans un autre monde géographique et temporel, véhiculé spirituellement d’Angleterre en Andalousie, Gautier avoue lui-même qu’il puise sa force d’imagination dans le haschich. « Où trouver mon idéal ? Je n’avais d’autre ressource que le haschich, magicien fidèle qui évoquait l’objet de mon amour. », écrit-il en pensant à une certaine amie de Lola, rencontrée à Grenade. Et le rêve andalou, comme certains éléments particuliers du voyage, a été sans doute suscité par le haschich.

Gautier est donc une sorte d’(anti-)Ulysse : il ne cesse de revenir en pensée vers ce qu’il voudrait être sa patrie : l’Andalousie. Dans sa traversée de la Méditerranée, vécue puis plus tard imaginée, et donc *déjà-vue*, il imite, mais à l’envers, la progression odysseenne. Mais il faut aussi considérer qu’un voyage qui transcrit l’instant permet au voyageur de se montrer *comme écrivain* aux lecteurs : les voyages d’écrivains-journalistes sont non seulement des récits de voyage, mais aussi des récits d’écriture. La rencontre avec la Méditerranée, sa traversée, la visite de l’Afrique sont significatives et commencent peut-être dès que le voyageur est sorti de chez lui. L’« Ulysse des temps modernes (“Je suis Personne”) »³ trouve sa voie en quittant son foyer, c’est en se « déterritorialisant » qu’il se retrouve. Blanchot écrit que tout récit est « le récit d’un seul épisode, celui de la rencontre d’Ulysse et du chant insuffisant et attirant des Sirènes. » Le récit de voyage en Andalousie, « échappe aux formes du temps quotidien et au monde de la vérité habituelle, peut-être de toute vérité. »⁴

James Joyce choisit l’Andalousie pour situer la fin de son *Ulysse* – si tant est que la fin d’*Ulysse* soit situable. *Ulysse* est une sorte de roman-mer, et lecteur touche terre en retrouvant les clichés andalous : « the figtrees in the Alameda gardens », « the jessamine and geraniums

¹ *Ibid.*, p. 157.

² *Ibidem.*

³ Gilles Deleuze, « Bartleby, ou la formule », in *Critique et clinique*, p. 96.

⁴ Maurice Blanchot, « La Recherche du point zéro », in *Le Livre à venir*, p. 13.

and cactuses and Gibraltar », « like the Andalusian girls used or shall I wear a red yes and how he kissed me under the Moorish wall ». ¹ L'auteur ramène le lecteur jusqu'aux lieux communs, et c'est pourquoi l'œuvre de Joyce sonne comme les *ultima verba* de l'Europe, car « *Ulysse* est une œuvre issue de toutes et sans lendemain, parce qu'elle est *énumération* et *récapitulation*. » ² Le retour en Andalousie, dans l'Andalousie des clichés, dans l'Andalousie comme lieu commun, marque l'aboutissement d'une récapitulation du passé, l'achèvement d'un geste de collection mémoriel et mythique, qui est comme un miroir déformant de l'Europe et de son histoire écrite par elle-même. Les confins de l'Europe sont pour Joyce le lieu où se rencontrent « the Greeks and the jews and the Arabs and the devil knows who else from all the ends of Europe » ³, ils forment un microcosme où se condensent tous les peuples d'Europe et de la Méditerranée, et l'Andalousie est un kaléidoscope des seuils de l'Europe, où s'imbriquent les nations et les peuples qui vivent en marge et qui sont rejetés.

Les voyageurs romantiques usent ainsi de la géographie pour la remythifier, ils se fondent, tout en s'en démarquant, sur les tracés naturels pour dessiner les frontières nouvelles de l'Europe moderne. Le passage littéraire de la Sierra Morena ne peut être que nocturne, puisqu'il est codé par un fantastique à la fois noir et mis à distance et qu'on entre dans le lieu où se réunissent les racines communes du monde divisé en deux – ici, comme à Gibraltar, disparaît la distinction entre Occident et Orient et apparaît une réalité nouvelle. C'est là que s'efface aussi la ligne de démarcation entre réalité et fiction : la traversée de portes culturelles censément infranchissables ouvre le voyage référentiel à la fiction.

Les artistes et écrivains-voyageurs romantiques trouvent en Andalousie, et plus particulièrement à Gibraltar, un fondement géographique à un certain imaginaire des marges, du métissage, de l'hybridité, mais aussi à leur tentation du *plus ultra*. Réciproquement, ils perçoivent la région par le biais des représentations qu'en ont données aussi bien les géographes que les conteurs, d'Homère à Chateaubriand, en passant par Hérodote, Strabon, Cervantès et Fénelon. Ils se réjouissent de retrouver des figures légendaires ou mythiques, de Don Quichotte aux brigands, mais se plaisent aussi, ne les croisant pas finalement, à jouer un

¹ James Joyce, *Ulysses* [1922], Harmondsworth, Penguin Books, 1960, p. 704. Traduit de l'anglais par Auguste Morel (James Joyce, *Ulysse*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1929, renouvelé en 1957, p. 1135) : « les figuiers dans les jardins de l'Alameda » ; « les jasmins et les géraniums et les cactus de Gibraltar » ; « j'ai mis la rose dans mes cheveux comme les filles andalouses ou en mettrai-je une rouge oui et comme il m'a embrassée sous le mur mauresque ».

² Pascal Dethurens, *De l'Europe en littérature. Création littéraire et culture européenne au temps de la crise de l'esprit (1918-1939)*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2002, p. 333.

³ James Joyce, *Ulysses*, p. 704. Traduit de l'anglais par Auguste Morel, p. 1134 : « les Grecs et les Juifs et les Arabes et dieu sait qui encore des gens de tous les bouts de l'Europe ».

rôle de démythificateurs. Par ailleurs, ceux qui poussent jusqu'en Afrique se laissent désorienter par l'inversion de perspective que provoque le franchissement de la Méditerranée. La cartographie devient alors mouvante, dans la mesure où elle répond à un besoin d'objectiver (et non de résoudre) le conflit de représentations né du bouleversement spatial et imaginaire qu'ont subi les voyageurs.

L'artiste porte en lui, où qu'il aille, un portrait de la ville et du pays qu'il visite. Cette image intérieure, il la fait découvrir à ses lecteurs en laissant la parole à des personnages errants tels que les brigands, les gitans ou les saltimbanques. Ainsi, le voyage en Andalousie apporte aux voyageurs non seulement de la matière pittoresque, mais aussi matière à réflexion, puisque le récit comporte une part de critique envers l'art et envers le public, et même d'autocritique. Le voyageur n'hésite pas à se libérer de la contrainte mimétique que lui impose la concurrence de l'image photographique. La littéralité tautologique de l'image photographique dénonce l'insuffisance des images verbales : plus la rhétorique est prolixe et hyperbolique, plus elle s'avoue impuissante. Développer sans frein ni mesure la description, c'est confesser une certaine incapacité référentielle : les mots tournent autour de l'objet quand l'image, en particulier photographique, va droit à lui. Par conséquent, il convient de développer un discours non seulement personnel et fictionnel, mais aussi critique et fortement inter- et méta-textuel.

Les voyageurs, conformément à leur geste de déterritorialisation, ne choisissent pas la solution du repli sur soi, ils se cachent derrière des figures autoréflexives (le torero ou la danseuse), se vouant ainsi à la liberté tout en maîtrisant les règles de l'art. Tous ces personnages sont aussi des figures de l'excès. Ils naissent (en tant que personnages) alternativement des hallucinations des stupéfiants et du plaisir mélancolique qu'éprouve l'artiste à contempler le monde en se sentant trop signifiant (en ceci qu'il donne de la signification au monde) et trop insignifiant à la fois.

On passe ainsi sans préparation de la corrida à l'art populaire et à la danse, l'évocation de la danse pouvant se transformer en une réflexion sur le théâtre, suscitée par la vue, dans les galeries espagnoles, de gravures de Goya et d'autres artistes contemporains ou non. Le texte viatique ne s'éloigne jamais vraiment du terrain métatextuel, il est une longue méditation sur l'art en général, sur l'art sur le papier, sur la scène et dans la vie – de telle sorte que l'*ekphrasis* se transforme en hypotypose et inversement. Et le théâtre réel (car l'Andalousie est une terre d'oxymores) peut se transformer en souvenirs plus ou moins hallucinatoires, dus

à l'influence du haschisch notamment, de telle sorte que Gautier (pionnier en la matière) croit revivre, loin du soleil espagnol, certaines de ses expériences andalouses à Paris ou à Londres. Car le voyage aux confins de l'Europe est inaugural, et, spirituellement et verbalement du moins, les zigzags viatiques, biographiques et littéraires des écrivains les ramènent périodiquement en Andalousie.

L'Andalousie devient un terrain propice à l'expérience des sentiments d'inquiétante altérité et de troublant enchantement, dans la mesure où le voyageur y cherche l'idéal du syncrétisme religieux et de l'éclectisme architectural. Les édifices de la région combinent l'art mauresque, l'art byzantin et l'art gothique, et les étranges caractères locaux, de pittoresques, à défaut d'être indicibles, deviennent fantastiques. Les souvenirs de lecture, qui combinent les intertextes artistique et textuel et les différents régimes ontologiques – la réalité, la fiction, le monde des morts – se confondent, de telle sorte que le voyage romantique est en proie à un fantastique où l'imagination s'abandonne à l'irrégularité des caprices, aux combinaisons de scènes bizarres, et à toutes les formes d'hybridation (passé/présent, nature/architecture, fiction/géographie). À côté de la fusion rêvée de la veine orientaliste et du paysage européen, il y a la prégnance du grotesque, du bizarre et du fantastique (qui touche à la fois à l'étrange, au merveilleux et au démoniaque), ainsi que celle de l'excentrique. Le caprice et le grotesque sont des termes relatifs ordinairement à l'architecture et à l'art, mais qui reviennent souvent chez Gautier et De Amicis (et un peu moins souvent chez Dumas, Irving et Andersen) pour désigner le sentiment de l'inquiétante altérité. Mais c'est également une stratégie de déviation à plusieurs niveaux : transgression des normes classiques, violation des frontières génériques, refus du cloisonnement entre les arts.

TROISIÈME PARTIE.
APRÈS LE VOYAGE : RÉCEPTIONS ET CRITIQUES

Dans la première partie de notre travail, nous avons tenté de montrer comment s'instaure une tradition du voyage d'écrivain et d'artiste en Andalousie, mais aussi quels mythes et quelles problématiques sont au cœur des récits que font les écrivains de leur expérience des marges de l'Europe. L'imaginaire romantique de l'Andalousie et le sous-genre littéraire qui lui correspond se construisent à partir de mythes anciens, mais l'apport national de chaque voyageur contribue à forger une vision européenne complexe de cette terre d'hybridité.

Dans notre deuxième partie, nous avons tenté de concilier deux lectures complémentaires : nous avons déchiffré le texte à partir du trajet réel des voyageurs, tout en essayant de mettre en lumière l'influence de l'architexte. Nous avons de la sorte voulu montrer comment les écrivains voyageaient, comment leur voyage était influencé par leurs lectures, quelles étaient leurs premières impressions (telles qu'elles s'expriment notamment dans l'épitéxte) et quelle est la part de la construction dans la façon dont ils les réinvestissent dans le texte qu'ils rendent public. Nous avons également voulu cerner le rôle d'une part de l'industrialisation dans la précarisation du mythe, d'autre part de la presse dans sa pérennisation.

Dans cette troisième et dernière partie, nous allons interroger la réception des œuvres, leur impact sur l'image culturelle de l'Andalousie, mais aussi leur postérité littéraire. Nous verrons aussi comment se déclenche un mouvement de démythification du voyage romantique et comment les écrivains travaillent à correspondre à l'horizon d'attente. Du côté de l'auteur, ce qui nous intéressera, c'est la façon dont le voyage contribue à construire l'identité aussi bien intime que publique de celui qui le fait et l'écrit, et comment, dans un premier temps, l'écrivain négocie, littérairement parlant, le retour vers sa terre natale, qui est aussi le premier espace de réception de ses textes. L'image de l'auteur est tout aussi mythifiée ou fictionnalisée que l'espace qu'il parcourt. L'accueil critique des œuvres par la presse étrangère nous a particulièrement intéressée, puisqu'il permet de voir comment l'œuvre circule, comment elle est reçue selon les circonstances d'accueil. Si l'accueil de l'œuvre est positif, c'est le plus souvent grâce à la critique, qui influence aussi bien les modes que les traditions littéraires.

Pourtant l'œuvre littéraire est toujours tendue entre deux pôles : l'héritage et la nouveauté, la tradition nationale et l'universalité. Mais le récit de voyage est-il bien *a priori* reçu comme une œuvre littéraire ? Qu'en est-il de la rhétorique du stéréotype, qui fait partie de l'économie du genre, et qui explique en grande partie le peu d'estime que lui montrent certains ? Et comment la rupture causée dans les pratiques viatiques par l'avènement de la

photographie est-elle perçue et reçue ? Il est également important de voir comment se transforme la critique littéraire face au développement de ce médium.

Comparer l'effet de l'œuvre dans plusieurs pays ayant une position différente par rapport à l'histoire du genre, mais aussi par rapport au point de vue national du voyageur et par rapport aux régions traversées, est intéressant notamment dans la mesure où cela permet de mettre en lumière les intérêts nationaux, commerciaux et impérialistes. Qu'en est-il de la figure du voyageur romantique qui devrait s'opposer au monde commercial mais ne le fait plus vraiment, puisqu'il fait partie du marché ? Il y a évidemment dans cette image une part de mythe, mais le désir d'être lu par le public, de produire des best-sellers tout en restant digne d'être qualifié de poète par les critiques, aussi contradictoire soit-il, rend bien compte de la confusion des valeurs dont souffre l'époque. Il n'est pas rare d'ailleurs que le premier souci prenne le pas sur le second, même si l'idée de faire de l'art pour l'art naît justement de l'idéal créateur, de la volonté de ne pas prendre part au jeu du marché de la production. Le vaudeville comme le récit de voyage né du feuilleton font à l'époque partie du champ littéraire de « faible consécration spécifique et [de] forts profits économiques ».¹ Selon Bourdieu, des œuvres de cette sorte sont destinées à la grande production et sont orientées de manière à satisfaire les attentes du grand public.

Il importe de mettre ce mécanisme en lumière, de la même manière que nous nous attacherons à percevoir la réception internationale des œuvres en synchronie, et à observer les transferts et les écarts culturels. C'est en suivant la méthode de la « réception comparée »² que nous concluons notre travail de recherche. La nationalité du lecteur étant déterminante, il y a évidemment des variations entre les différents accueils faits à une œuvre, mais n'est-il pas possible qu'il s'instaure une réception européenne commune à l'époque, dans la mesure où les agents et les médiateurs des savoirs sont de plus en plus nombreux et efficaces du fait de la porosité grandissante des frontières linguistiques ? Nous prendrons donc en compte, dans l'étude des réceptions comparées des œuvres de notre corpus, des éléments tels que le

¹ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* [1992], nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Seuil, coll. « essai », 1998, p. 204-205.

² Nous faisons nôtre en partie l'approche de la comparaison de deux réceptions dans deux aires différentes qui est celle de Claude de Grève, telle qu'elle l'a d'abord développée dans sa thèse et dans son article « Gogol en Russie et en France. Essai de réception comparée », in *Revue des études slaves*, 1984, vol. 56, n° 4, p. 613-618. Plus récemment, elle a proposé de reconsidérer l'expression « réception comparée » dans une contribution à un ouvrage collectif dirigé par Jean Bessière et Daniel-Henri Pageaux : « La Réception comparée : un domaine en voie de développement », in *Perspectives littéraires*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 211-229. Une autre étude, publiée en 1989, celle de Régis Salado, *Ulysses de Joyce, laboratoire de la modernité. Étude de la réception comparée dans les domaines français et anglo-saxons (1914-1931)* est considérée (pour l'époque) comme « novatrice » dans le domaine de la littérature comparée. Voir aussi à ce sujet Yves Chevrel, « Réceptions de l'œuvre étrangère », in *La Littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1989, p. 25-44.

développement des réseaux de voyage, les échanges transnationaux entre les textes et le rôle de la traduction.

Nous étudierons la réception immédiate des œuvres analysées et leur accueil par le public et la critique à partir des supports médiatiques, qui publient d'abord eux-mêmes les textes, ce qui donne des indications relatives aux interactions *production/réception* et *quantité de la diffusion/qualité de l'accueil*. On peut comparer la circulation première des textes sous forme d'articles avec le tirage des ouvrages en volume. Les écarts sont grands puisque le développement des techniques fait augmenter le nombre d'exemplaires et chuter le prix des revues, de même qu'il fait hypothétiquement baisser la qualité des textes. Notons que lorsque Gautier et Dumas publient leurs articles de voyage dans la *Revue des Deux Mondes*, les abonnés sont au nombre de 2.000 environ¹, tandis qu'au moment de la publication de *l'Espagne* de Davillier/Doré de 1862 à 1872, le tirage du *Tour du monde* est de 33.000 exemplaires.² L'augmentation du nombre des lecteurs est significative, et corrélativement les goûts du public se diversifient.

Nous ne nous contenterons pas de donner une vision d'ensemble de l'accueil international fait aux œuvres sur le marché de l'édition, mais nous nous attacherons aussi à décrire leurs réactualisations et leurs interprétations intermédiales (artistiques, scéniques, musicales). Dans une époque qui incite à produire, la réception détermine la production, le *feed-back* oriente l'auteur. La réception de l'œuvre commence dès qu'elle entre en communication avec une instance non auctoriale et sort de son état textuellement clos, c'est-à-dire quand elle est lue et découverte par un public. La réception devient médiale quand une œuvre est imitée, parodiée ou même plagiée par un auteur pratiquant le même art et le même genre. Lorsque l'œuvre passe d'un genre littéraire à un autre genre, artistique ou théâtral, qu'elle est adaptée par un auteur ou un artiste issu d'un autre domaine, on peut parler de réception intermédiaire. Enfin, l'accueil critique contribue également à construire l'héritage littéraire de l'œuvre, à transmettre le savoir national sur et depuis l'étranger.

Les imitations, les transformations mais aussi les traductions (avec les problèmes de qualité et de fidélité que toute traduction suppose) jouent un rôle important dans la circulation de la littérature à l'époque. Parmi les rôles de la traduction, considère Gisèle Sapiro, il y a celui de favoriser l'échange et la circulation des idées, qui sont obligées de franchir toutes sortes d'obstacles « qui entravent [aussi] la circulation des œuvres ». Ces obstacles « sont de

¹ Voir : www.revuedesdeuxmondes.fr/home/whoarewe.php#chrono

² C'est le tirage de 1866 plus exactement. Un atout considérable de cette revue est sa circulation internationale : elle se vend en France, en Angleterre et en Allemagne.

trois ordres, selon les logiques régissant la circulation des livres : politique, économique et culturel. »¹ La réception reste nationale tant qu'elle est limitée par les connaissances linguistiques. Pourtant, l'époque du romantisme est aussi celle de la naissance du cosmopolitisme (notamment propre à la bourgeoisie moyenne), la question nationale perdant alors un peu de son importance dans la réception et la diffusion d'une œuvre. Les modes culturelles sont particulièrement mouvantes, les auteurs s'imitent et on peut parler d'« universaux littéraires ».² La problématique qui nous intéressera particulièrement est la suivante : le voyageur romantique, en tant que figure tendue vers le pluralisme et le cosmopolitisme, ne met-il pas en péril sa réputation, ne risque-t-il pas d'être confronté à des critiques négatives ? La critique qui se met au service de l'identité nationale ne peut en effet se montrer que ferme, puisque l'ouverture aux autres nations affaiblit le pouvoir national.

¹ Gisèle Sapiro, « Introduction. Les obstacles économiques et culturels à la traduction », in Gisèle Sapiro (dir.), *Traduire la littérature et les sciences humaines. Conditions et obstacles*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, coll. « Questions de culture », 2011, (p. 25-53), p. 25.

² Yves Chevrel, « Réceptions de l'œuvre étrangère », in *La Littérature comparée*, p. 41.

CHAPITRE I :
LE RETOUR : DU DERNIER REGARD AUX PREMIERS LECTEURS

Le mouvement romantique est un moment de rupture avec les catégories intellectuelles et esthétiques de l'époque qui précède. Pour paraphraser Baudelaire, on pourrait dire que le romantisme se tourne d'emblée vers le passé médiéval pour contempler son avenir.¹ Et ce retour imaginaire influe sur le présent, puisque le retour réel sur des lieux mythiques ou mythifiés permet de reconsidérer le présent à la lumière de l'histoire, de revenir au point de départ pour suivre le mouvement qui va de la naissance de l'Europe à son bouleversement par les Révolutions. Les allusions aux romances mauresques – dans lesquelles il est dit que Grenade et le sud de l'Espagne ont été choisis par l'Orient comme terre de repos, et que c'est là, plus généralement, qu'a été situé le Paradis terrestre – sont récurrentes, et ces textes sont réinvestis par les Romantiques. Ce retour imaginaire vers le Moyen Âge oriental de l'Europe par le biais du voyage en Andalousie suivra deux voies différentes. Celle de l'idéalisation de cette époque éloignée, tant dans le temps que dans l'espace, puisqu'elle est située à distance du familier. Et celle de l'archaïsation de l'Espagne alors actuelle, archaïsation due notamment à la situation politique, sociale et culturelle du pays, affaibli aux yeux de l'Occident par son appartenance à l'Orient, puisque son peuple porte les traces d'une hérédité non occidentale et que ses villes renferment des vestiges architecturaux qui constituent l'héritage des cultures orientales qui s'y sont installées. Il semblerait que, entre le récit écrit ou esquissé pendant le voyage (où l'étranger regarde, transcrit et possède l'espace) et sa fin (souvent écrite après le retour), il y ait un changement de réflexion, qui aboutit à une conclusion parfois inattendue.

1.1. L'art de la fin

La fin offre une explication sur la relation de l'auteur à son œuvre : le dernier regard clôt-il définitivement le récit ou laisse-t-il la possibilité d'une suite ? La fin du récit de voyage est pourtant imposée à l'auteur, d'un point de vue référentiel au moins. Mais il lui reste la liberté de choisir, comme un photographe, le cadrage de son récit, de choisir le point où il commence son récit et celui où il l'arrête.

Notre hypothèse serait donc que la fin peut être lue comme un paratexte implicite, qu'elle est comme un dernier regard de l'auteur sur le texte par lequel il transmet des savoirs aux lecteurs et construit sa postérité. Comment la fin du voyage, qui devient une sorte de *pacte de clôture*, incite-t-elle l'auteur à reconsidérer sa rencontre avec les vestiges de l'Espagne mauresque et les traces du patrimoine européen ou extra-européen ? Comment la fin du texte, qui dans les voyages romantiques a souvent tendance à ressembler à un

¹ Voir à ce sujet Isabelle Durand-Leguern, *Le Moyen Âge des romantiques*, avec une préface de Gwenhaël Ponnau, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2001, p. 11.

commencement, ou qui du moins reste ouverte, détermine-t-elle génériquement l'œuvre qu'elle clôt ? Et par ailleurs, la réception de l'œuvre par le lecteur averti ou par le journaliste-critique est-elle dépendante de l'horizon d'attente générique, ou est-elle imposée par des critères éditoriaux (qui supposent qu'on préfère la répétition d'une formule à succès plutôt qu'un renouvellement qui comprendrait des risques) ?

1.1.1. Le dernier regard avant l'exil

Même si Irving ne considère pas, bien sûr, le retour vers les États-Unis comme un voyage d'exil, *The Alhambra* s'achève d'une manière narrativement inattendue quoique prévisible génériquement, avec l'image du narrateur qui contemple tristement Grenade depuis un sommet voisin, comme le fait Boabdil au moment de son départ, qui marque aussi la fin de l'ère orientale en Espagne.

It was at an opposite point of the compass from *La cuesta de las lagrimas* (the hill of tears) noted for the « last sigh of the Moor. » I now could realize something of the feelings of poor Boabdil when he bade adieu to the paradise he was leaving behind, and beheld before him a rugged and sterile road conducting him to exile.¹

L'*explicit* est visuel : Boabdil regarde, se retourne, mais ne revient pas, c'est une scène forte du récit de voyage et du mythe alhambresque. La situation d'Irving en fait l'antagoniste de Boabdil, puisque Grenade est son lieu d'exil ; et en même temps il est son reflet, car il est lui aussi obligé de quitter la ville. Le retour aux États-Unis de Washington Irving ne peut plus attendre ; après ses longues années d'exil en Europe (entre 1815 et 1832, notamment en Angleterre et en Espagne), il se sentira véritablement Américain et (re)trouvera sa reconnaissance. « The year of the publication of the *Alhambra* closes a period in Irving's life. In that year, after an unbroken absence of 17 years, he came to New York ».² Le séjour exaltant en Andalousie lui a permis de découvrir l'Orient européen et de familiariser avec lui les lecteurs américains. La fin de son séjour en Andalousie et en Europe marque le début d'un succès durable, puisque « *The Alhambra* has been one of the most widely read books ever

¹ Washington Irving, « The Author's farewell to Granada », *The Alhambra*, p. 424. Je traduis : C'était à l'opposé de *La cuesta de las lagrimas* (la colline des larmes), connue pour avoir entendu « le dernier soupir du Maure ». Je pouvais à présent comprendre quelque peu les sentiments du pauvre Boabdil quand il dit adieu au paradis qu'il laissait derrière lui, alors qu'il avait devant lui la route rude et stérile qui devait le conduire à l'exil.

² George L. Marsh et James F. Royster, *Masterpiece Studies in Literature : George Eliot, Washington Irving, William Cullen Bryant*, Chicago, Scott, Foresman and Company, 1904, p. 23-24. Je traduis : L'année de la publication de l'*Alhambra* clôt une période dans la vie d'Irving. Cette année-là, après une absence ininterrompue de dix-sept ans, il revint à New York.

produced by an American writer. »¹ Irving a retrouvé le *kléos*, et il met en place une sorte de pacte d'ouverture, puisqu'il finit en faisant appel à l'instance lectrice critique. Pourtant, Irving clôt ses *Tales* en puisant dans la mythologie de l'achèvement d'une ère. Comme plus tard chez Gautier, la fin du livre coïncide avec la fin du songe – avec le réveil, l'évaporation du rêve et le retour à la réalité.

« I will hasten from this prospect, thought I, before the sun is set. I will carry away a recollection of it clothed in all its beauty. » With these thoughts I pursued my way among the mountains. A little further and Granada, the Vega, and the Alhambra, were shut from my view ; and thus ended one of the pleasantest dreams of a life, which the reader perhaps may think has been but too much made up of dreams. The End.²

Irving évite consciemment la fin propre aux contes, puisque c'est de la fin du séjour de l'auteur qu'il s'agit. S'agit-il pour Irving de la négation de son projet de ne pas écrire un « regular narrative »³, et donc d'une trahison du pacte de lecture ? S'agit-il d'une décision en faveur des récits historiques, et donc d'un refus du conte populaire ?

Mais en même temps, « le soupir du Maure » est devenu un *lieu-dit* topographique, littéraire et esthétique. C'est dans les romances et les histoires locales que se trouve la source de cette scène archétypale. Le dernier regard jeté par Boabdil sur Grenade, avant de retourner aux pays de ses ancêtres, est rendu mythique par le romantisme.

Les voyageurs reviennent sur cet épisode à la fois nostalgique et prophétique, ils revivent le moment douloureux du départ de Grenade et du retour sur la terre de leurs ancêtres. Ils disent à leurs lecteurs, sur un ton prophétique : « Regarde ! », mais ne sont pas toujours compris et demeurent dans leur solitude poétique. La gravure de Gustave Doré, *Le Dernier des rois maures quitte Grenade* (1874), est évocatrice. Sur la colline, un homme agenouillé tourne le dos au spectateur mais oriente ses bras vers la ville, vers Grenade, et on peut supposer qu'il se lamente avec son compagnon sur la splendeur de la ville perdue. La division en diagonale du tableau et le contraste entre le haut (une ombre grise et des nuages obscurcissent sur la colline) et le bas (la ville est éclairée encore un moment avant que les tours en feu de l'Alhambra ne couvrent la ville de fumée) sont parlants. Cette scène et

¹ Sherwin Cody, *The Four Great American Writers, (Irving, Poe, Lowell, Taylor)*, edited by James Baldwin, New York, Werner School Book Company, 1899, p. 65. Je traduis : L'*Alhambra* était l'un des livres les plus lus jamais produits par un écrivain américain.

² Washington Irving, « The Author's farewell to Granada », *The Alhambra*, p. 425. Je traduis : « Je vais quitter ce paysage, pensai-je, avant que le soleil se couche. J'en garderai ainsi le plus beau souvenir possible. » C'est avec ces pensées que poursuivis ma route parmi les montagnes. Encore un peu, et Grenade, la Vega et l'Alhambra furent cachés à mes yeux ; et ainsi finit l'un des rêves les plus agréables de ma vie, dont le lecteur pensera probablement qu'elle a été trop abondamment pétrie de songe. Fin.

³ Washington Irving, « The Journey », *The Alhambra, by Geoffrey Crayon, author of « The Sketch Book », « Bracebridge Hall », « Tales of a traveller » etc.*, in 2 vol., vol. 1, 1832, p. 20. Je traduis : un simple récit.

l'imaginaire historique qui s'y rattache ont profondément marqué les Romantiques : les artistes et les écrivains qui partent goûter l'Orient et toucher l'Afrique reviennent chez eux avec l'idée rassurante que le sublime qu'ils considèrent comme oriental peut être européen.

Mais à côté de la prise de conscience de la diversité du patrimoine culturel européen, il y a aussi cette révélation que l'indicible n'est pas l'irreprésentable : rendre en mots ce que peu ont vu n'est pas facile, mais c'est peut-être plus difficile encore quand les images photographiques se multiplient et se répandent. Il faut donc recourir à la liberté de la fiction. La photographie non seulement complexifie la démarche scripturale de l'écrivain-voyageur, mais le force à repenser son langage poétique en fonction du développement des langages plastiques et visuels. Le récit de voyage, censé être tourné vers l'extérieur, aboutira à une expression littéraire fondamentalement métatextuelle.

Contrairement à la peinture, qui peut occulter le temps présent, le récit de voyage oscille entre présent et passé, de telle sorte qu'il est référentiel tout en admettant une part de fiction. Quant à la photographie, elle est la référentialité même – sans la présence du photographe sur le lieu représenté elle n'est pas possible. Mais le retour éternel du Maure, qui revient sans cesse hanter la conscience européenne, et se retourne infiniment sur Grenade, est polyvalent, sinon ambivalent.

L'Adieu du roi Boabdil à Grenade (vers 1869) a une résonance particulière dans le tableau d'Alfred Dehodencq. Boabdil se retourne, navré, et regarde derrière lui le passé, il ne semble lui rester que des regrets. Dehodencq écrit d'ailleurs dans son journal : « Mon Boabdil [est] d'une mélancolie si profonde ! »¹ Si le portrait à cheval porte en principe un message politique, ici il ne s'agit pas de dire que la fin du règne de Boabdil est la fin de l'Espagne musulmane, mais de répondre à la tradition picturale révolutionnaire – celle de la glorification et de la propagande napoléonienne. Boabdil part, il est chassé par un autre pouvoir, plus fort parce qu'encore plus puissant, plus massif – l'armée catholique. Le gouvernement catholique est à l'Al-Andalus ce qu'au XIXe siècle la bourgeoisie est à la noblesse. Le tableau est d'ailleurs démythificateur : le roi arabe ou maure est représenté par les Romantiques, peintres et écrivains, comme noble, fier et invincible, alors que chez Dehodencq, on découvre un roi faible qui pleure, conformément au texte de Florian et plus largement aux codes de l'orientalisme : « Arrivé sur le mont Padul, d'où l'on découvre Grenade, il jeta sur elle un dernier regard, et les larmes baignèrent son visage. »²

¹ Cité par Gabriel Séailles, *Alfred Dehodencq. Histoire d'un coloriste*, Paris, Paul Ollendorff, 1885, p. 195-196.

² Florian, *Gonzalve de Cordoue, ou Grenade Reconquise*, p. 148.

C'est ainsi que Boabdil ne cesse plus de se retourner sur Grenade, et que les Romantiques ne cessent plus de se retourner sur Boabdil. Mais cet éternel retour du mythe n'est pas cyclique : en effet, au fil des réécritures et des réinterprétations, le mythe ne cesse de fonder l'avenir désiré des époques et des civilisations qui se succèdent.

1.1.2. Entre nostalgie et ironie

Il est important de prendre en considération le fait que le voyage est un entre-deux, entre le départ et le retour, entre des cultures différentes, ce qui incite l'écrivain à porter des jugements sur son pays natal. Gautier observe intensément l'Andalousie. Il y trouve des sujets à profusion, et il espère que cette manne lui garantira le succès littéraire à son retour : « Je fais beaucoup de vers pour frapper un grand coup à mon retour »¹, écrit-il dans une lettre à sa mère. La matière littéraire et esthétique est si riche en Andalousie qu'il est certain de rapporter facilement des sujets pour alimenter son récit de voyage, son recueil de poèmes (il a « deux volumes presque faits l'un de prose l'autre de vers ») et son travail de journaliste, souvent morne, qu'il veut se faciliter en exploitant toutes sortes d'exotismes (« ce sera pour moi une source abondante et facile d'articles attendu que personne ne sait l'espagnol à Paris : du moins dans la littérature »²). L'écrivain-voyageur fait des projets et espère donc, alors qu'il est à l'étranger, un renouveau de son succès.

L'accélération du monde (transports, revues, photographie) anticipe et retarde la fin dans un même geste. Dans le *Voyage en Espagne* de Gautier, la fin est complexe. Selon les codes du feuilleton, avoir plusieurs fins ouvertes est recommandé : le *suspense* (qui dépend d'une narration chronologique³) est manipulé pour créer une intrigue et maintenir l'intérêt du lecteur, et chaque épisode finit sur une phrase qui l'invite à poursuivre la lecture la semaine suivante. Il s'agit là d'une situation narrative ou d'un mode d'exposition du récit propres au *suspense*. La première des deux fins du *Voyage en Espagne* est marquée par le départ de Gautier qui quitte Grenade : « Quelques jours après, nous quittâmes Grenade en poussant un soupir au moins aussi profond que celui du roi Boabdil. »⁴ Quatre chapitres avant la vraie fin du récit, Gautier se montre envahi par un sentiment de nostalgie pour la ville, même s'il ne quitte pas le ton de l'auto-ironie, et si on est en droit de se demander si ce soupir n'est pas en

¹ Lettre adressée à Adèle Gautier, datée du 17 juillet 1840, *Correspondance Générale de Théophile Gautier*, tome I, p. 203-204.

² Lettre adressée à Adèle Gautier, datée du 1^{er} (?) août 1840, *ibid.*, p. 236-237.

³ Raphaël Baroni, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007, p. 24.

⁴ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 295.

réalité un soupir de soulagement, puisque Gautier vient de rester bloqué quarante jours à cause de la paralysie des transports, causée par les attaques des bandes carlistes.

De retour, le déraciné Théophile Gautier prend Grenade pour patrie d'adoption à défaut de pouvoir en faire sa terre natale, et la France n'est plus pour lui qu'« une terre d'exil ».¹ Le retour est ainsi un aveu d'échec de l'idéal.

Le lendemain, [le 2 octobre 1840], à dix heures du matin nous entrions dans la petite anse au fond de laquelle s'épanouit Port-Vendres. Nous étions en France. Vous le dirai-je ? En mettant le pied sur le sol de la patrie, je me sentis des larmes aux yeux, non de joie, mais de regret. Les tours vermeilles, les sommets d'argent de la Sierra-Nevada, les lauriers-roses du Généralife, les longs regards de velours humide, les lèvres d'œillet en fleur, les petits pieds et les petites mains, tout cela me revint si vivement à l'esprit, qu'il me sembla que cette France, où pourtant j'allais retrouver ma mère, était pour moi une terre d'exil. Le rêve était fini. FIN.²

Le dénouement respire la déception du retour, car tout voyageur doit revenir, et c'est bien là, sur le lieu de son départ et de son retour, qu'il va réajuster son récit. Pour en revenir à Grenade, et aux jardins du Généralife, ce n'est pas le dernier lieu que les yeux de peintre de Gautier aient vu en Espagne, et pourtant c'est là que se cristallisent ses souvenirs personnels, c'est de là que part son envolée esthétique. Le mythe de Boabdil, qui marque la fin du récit, est repris – mais en même temps, l'Andalousie marque le début de la grande carrière littéraire de Gautier, de sa légitimité dans la littérature européenne et de sa reconnaissance culturelle. Par ailleurs, la fin péremptoire du récit, et du voyage, dont la boucle est close, laisse ouverte la possibilité d'une suite, puisque l'insatisfaction du voyageur annonce d'autres voyages (mais pas en Andalousie, puisqu'il préfère n'y retourner qu'en souvenir) qui ouvrent sur l'inconnu et d'autres aventures (Constantinople, quelques fois encore l'Espagne, l'Algérie, l'Italie, la Russie...).

Cette superposition entre fin et commencement, entre retour et départ, est d'ailleurs caractéristique de l'esthétique néo-sternienne de Gautier, telle qu'elle se manifeste notamment dans le texte hétéroclite intitulé *Caprices et zigzags*. Le monde n'y est plus organisé géographiquement, ni divisé en pays par les frontières, il est présent, il est là, accessible comme à l'Exposition Universelle, où les Empires mesurent leurs pouvoirs, et où le voyageur retrouve une collection de copies des trésors du patrimoine mondial (et notamment le pseudo-Alhambra du *Crystal Palace*).

¹ *Ibid.*, p. 403.

² *Ibidem.*

1.1.3. Le dernier soupir du Maure – la mort de la poésie

La fin du récit de voyage est marquée par le retour au point de départ, selon les lois du genre. Même si cette fin n'est pas sans ironie, elle explique l'attachement de Gautier à l'Andalousie, qui est devenue sa patrie – tandis que la France apparaît comme le pays de son exil. « Tous les charmes, tous les regrets de la patrie » – ce sont là les mots de Chateaubriand, qui fait des adieux de Boabdil l'*incipit* des *Aventures du dernier Abencérage* ; Gautier lui fait écho, mais en le pastichant. Ses avant-derniers mots – « Adieux, Grenade, mes amours ! » – forment la substance du poème « Le Soupir du More », qui prolonge le voyage et efface les limites entre la réalité et le rêve, qui fait partie intégrante de la vie du poète : « Dans mes rêves et dans mes veilles, / Absent, je vous verrai toujours ! »¹ Dans ce poème, Gautier se montre méprisant à l'égard de Boabdil, il vilipende sa lâcheté, il lui reproche d'avoir fui au lieu de regarder la mort droit dans les yeux. Une colline sera baptisée d'après cette indigne fugue de Boabdil, qui fut essentielle dans la naissance de l'Europe moderne. Voir Grenade et l'Alhambra de loin, depuis la Sierra d'Elvire, et pour la dernière fois, est un moment de réminiscence, de retour dans le temps. Gautier revient donc à l'époque de Boabdil, à l'an 1492.

Le poète entre en dialogue avec le personnage historique et légendaire grâce à la puissance spirituelle du lieu, qui éveille l'imagination endormie par la faute d'un présent voué à la culture industrielle qui annonce la mort de la poésie. « Le Dieu des chrétiens est vainqueur ! »², proclame Gautier, mais dans *La Comédie de la mort*, il annonce la mort proto-nietzschéenne de Dieu, la mort du Christ : « Le Christ est mort, le siècle a pour dieu la science ».³ Cette science a pour corrélat la mécanisation de la littérature et du monde. C'est pourquoi d'ailleurs Gautier est condamné à cette sorte de nihilisme que lui reprocheront les critiques.

C'est à la fin de son séjour en Andalousie que Gautier fera ses adieux à Grenade et à l'Afrique qu'il n'a pas pu atteindre mais qu'il contemple depuis la Méditerranée. Ni Grenade, ni l'Afrique ne sont plus tout à fait des *Orients*, et Gautier fait ainsi ses adieux au romantisme en même temps que ses *Adieux à la poésie*.⁴ Le rêve du vol infini est fini : il faut retrouver le sol, mettre pied à terre et faire de la prose. Incarnation du poète forcé de composer avec les contingences matérielles et financières, Gautier a dès son départ en Espagne mené un double

¹ Théophile Gautier, « Le Soupir du More », *España*, in *Poésies complètes*, p. 354.

² *Ibidem*.

³ « La Comédie de la mort », *ibid.*, p. 143.

⁴ « Adieux à la poésie », *ibid.*, p. 366-367.

jeu : déchiré entre le feuilleton et la poésie, il parvient à ironiser sur son sort dans son récit et à se faire l'objet de sa propre lamentation dans les poèmes qu'il écrit parallèlement. Le jeu de miroirs entre ses deux vies et ses deux pratiques d'écriture imprègne le récit de voyage de nostalgie et l'entraîne à écrire des poèmes sur les lieux qu'il trouve évocateurs. Épuisé par le feuilleton, Gautier renouvelle son écriture poétique, il retrouve des forces grâce à la puissance de l'énergie solaire et en faisant en même temps l'expérience des ténèbres de la mort.

1.1.4. De Cadix à Tanger

La fin du texte est différente dans le cas de Dumas, la sérialité imposée par les conditions éditoriales de production influe sur l'unité organique du récit. Les fins sont à la fois multiples, puisqu'une lettre (ou un feuilleton publié dans la presse) a un début et une fin, et feintes, puisque la fin de *De Paris à Cadix* (1847) est avant tout une division éditoriale (ou pseudo-auctoriale), qui ne fait que préparer la publication suivante (*Le Véloce*¹). Génériquement, cette coupure est cependant importante, comme elle l'est symboliquement. Le voyage est divisé en deux récits : les impressions du séjour en Europe (en Andalousie, l'écrivain montre sa supériorité nationale, son ton est souvent humoristique, et son admiration pour les Andalous révoltés est teintée de condescendance) et les impressions du séjour en Afrique du Nord (l'écrivain porte des jugements qui composent un discours particulièrement impérialiste ou *colonial*). Le voyage commence à Paris et se termine en Afrique, la Méditerranée sépare les continents comme elle sépare les (sous-)genres.

Alexandre Dumas choisit une fin légendaire pour clore le récit de *De Paris à Cadix* et ouvrir *Le Véloce*. La légende de Rodrigue, connue en Europe comme une œuvre sans auteur et comme la répétition du mythe de Troie, explique l'invasion mauresque de l'Espagne. La séduction de Rodrigue par Florinde devient toutefois chez Dumas humoristique et mélodramatique. Rodrigue aperçoit Florinde alors qu'elle mesure sa jambe avec un ruban (qui se superpose à « ce léger fil »² avec lequel Dumas mesure plus tard imaginativement son attachement à l'Europe et la distance qui sépare l'Europe de l'Afrique) : il s'enflamme, et c'est ce qui conduit à la perte de l'Espagne. La responsabilité de cette catastrophe n'incombe pas seulement à l'homme qui a voulu satisfaire son caprice, mais aussi à la femme qui s'est montrée trop faible pour refuser ses avances. La réactualisation du mythe est moderne. La morale de l'histoire est laissée ouverte, de telle manière que, d'après Dumas, les hommes

¹ Le titre original complet est le suivant : *Le Véloce, ou Tanger, Alger et Tunis*. Le récit raconte la partie du voyage qui s'étend du 18 novembre 1846 au 3 janvier 1847. Le texte est publié entre 1848 et 1851.

² Alexandre Dumas, *Impressions de voyage : de Paris à Cadix*, vol. 2, p. 295.

défendent Rodrigue et les femmes Florinde. Tout cela se termine par la vengeance du père de Florinde, don Julian, qui appelle à l'aide les Maures. Et c'est ainsi que Florinde devient la Cava (celle qui est, dans la tradition espagnole, détestée par les femmes), parce qu'à cause d'elle l'Espagne a été envahie. Les réalités se superposent : la légende romantique est suivie de la disparition bien réelle du fils de Dumas, qui est retenu à Séville par ses aventures amoureuses et n'arrivera à Cadix qu'à la fin de l'histoire, après qu'il a été chassé par l'amant de sa maîtresse. La fin de la lettre est écrite sur le bateau à vapeur et sera déposée à la poste de Cadix, l'écrivain fait ses adieux à sa correspondante (et à ses lectrices) en annonçant que la suite du feuilleton sera écrite depuis l'Afrique.

Cependant, le *retour* n'est pas toujours certain. Dumas écrit qu'il ne sait pas ce qui peut l'attendre de retour en France, qu'il ne sait pas dans quelles luttes inconnues il sera engagé. Le retour du public (le *feed-back*) n'est jamais prévisible non plus : cette incertitude est palpable dans le métadiscours du voyage, et s'exprime de manière autoréflexive quand l'écrivain évoque les hasards de la route ou sa crainte de ne pas atteindre la prochaine halte. Le doute est aussi un motif efficace du point de vue de la narration : n'étant jamais sûr d'arriver d'un point A à un point B, et s'inspirant de ces difficultés pour travailler son écriture romanesque, Dumas se retourne plusieurs fois, comme pour contempler Grenade, ce « Paradis perdu », qui reste derrière lui, et il fait comme si chacun de ces regards était le dernier. Dumas n'est pas que romantique, ses aventures et les risques qu'il prend avec ses amis l'obligent à quitter Grenade en fuyant. Il se retourne, il regarde en arrière comme un déserteur sans passeport qui craint d'être poursuivi.

Souvent nous nous retournions. Si nous voulions nous poser en gens poétiques, nous vous dirions, madame, que pareils aux habitants du Paradis perdu, mais plus déceimment vêtus qu'eux, nous nous retournions pour chercher Grenade la mauresque au milieu des brumes matinales ; plus prosaïquement nous pourrions encore vous dire, madame, que nous nous retournions pour savoir si les mules suivaient. La vérité, madame, la belle, la noble vérité, la vérité pure, la vérité nue, est que nous nous retournions comme des déserteurs sans passeports qui craignent d'être poursuivis.¹

Le paradoxe du voyage est le suivant : si on ne connaît pas la genèse du texte, le récit de voyage romantique semble être une fiction, presque un roman d'aventures. Pourtant, il oscille entre les événements réels qui subviennent et leur interprétation ou leur exploitation fictionnelle. Contrairement au premier romantisme, plein d'espairs, le second est ironique. Voyageur romantique et antiromantique à la fois, Dumas se comporte en hors-la-loi esthétique, générique et stylistique. La lecture au second degré, qui est la seule qui puisse éviter au sujet andalou de se démoder, peut en revanche occulter les éventuels faits marquants

¹ *Ibid.*, vol. 2, p. 24.

du voyage de l'écrivain. Si l'écrivain peut recréer sa figure d'auteur et soigner sa réputation dans le récit de voyage, il ne peut éviter les critiques et les jugements dans le voyage réel et dans la vraie vie.

1.1.5. Scandales et controverses

L'Angleterre profite de la publication des récits de voyage français pour s'engager dans une entreprise de démythification. Les accords relatifs aux liens nouveaux qui unissent l'Espagne et la France consécutivement au mariage du Duc de Montpensier sont perçus comme un acte de soumission des Espagnols, que les Français, dit-on, considèrent comme un « peuple conquis ». Cette dépendance de l'Espagne à l'égard de la France crée des injustices et des inégalités dont souffre le peuple local. Un journaliste du *Morning Post* (1846) raconte aux Anglais l'affreuse histoire de Dumas à Grenade, qui explique que lui et ses compagnons aient été obligés de fuir comme des déserteurs : les Français, qui profitaient du spectacle des Gitans qui dansaient, sont devenus violents après qu'une pierre a touché Alexandre Dumas fils. D'après la rumeur, la troupe des voyageurs s'est montrée agressive et a brutalement attaqué la famille des Gitans, décidant de ne pas appeler la police et de se faire justice elle-même, rien que pour s'amuser et pour alimenter les *Impressions de voyage* en histoires piquantes.¹ Objets de critiques virulentes, Dumas et compagnie ne sont pour la presse anglaise qu'une miniature de la France colonisatrice.

The Daily News (1847), qui rend compte du siège juridique dont Dumas a été l'objet à Paris, est sarcastique à l'égard de ce scandale qui met en lumière les relations de l'écrivain avec la presse. Le journal met également en doute le fait que Dumas ne voyage en Espagne que pour se rendre au mariage de Duc de Montpensier. Chercher la vérité n'est pas le but, lorsqu'on fait subir à l'écrivain une véritable campagne de calomnie médiatique. En effet, on accuse Dumas multiples fois. On lui reproche de profiter du système de la presse, et surtout d'abuser de la complaisance et de la faiblesse de ses « nègres » qui écrivent à sa place (on s'expliquerait mal comment sans leur aide il pourrait publier cinq romans différents dans cinq revues différentes) ; on le présente aussi comme un fuyard, qui part en Andalousie pour ne pas être emprisonné ; enfin, on l'accuse d'être un colonisateur en mission, qui, sans l'avouer, joue un rôle important dans la compétition entre la France et l'Angleterre. Les excuses de Dumas font rire les journalistes anglais qui le considèrent comme un véritable menteur. Mais en

¹ « Spain », in *The Morning Post*, le 11 novembre 1846, p. 5.

réalité, ce qu'a fait Dumas (éditorialement parlant) est révolutionnaire : refusant de s'attacher à une revue particulière et proposant ses œuvres sous des titres différents, il a montré à ses successeurs que ni lui ni ses œuvres n'appartenaient à un quelconque éditeur, et qu'elles étaient purement et simplement la propriété de l'auteur (même s'il ne défendra pas complètement ce droit). Présenter le gouvernement de l'Algérie colonisée et défendre le devoir républicain sur la demande du ministre de Salvandy, cette tâche dont Dumas est chargé est par ailleurs au centre d'une controverse, voire d'un scandale. Si l'état de l'Espagne d'alors était bien connu en France, aucun grand texte littéraire portant sur l'Algérie et sur sa situation politique n'était encore disponible. Dumas tire profit à plusieurs égards du prétexte politique de son voyage : non seulement il trouve très rapidement de la matière pour *De Paris à Cadix* et *Le Véloce*, mais il parvient aussi à sauver douze prisonniers pris en otage par les locaux révoltés (Sidi Brahim).¹

Le scandale personnel nuit à la réception de l'ouvrage, mais le scandale national attire l'attention du public sur le texte. Le contexte colonial pèse sur le (potentiellement) fameux *De Paris à Cadix*. Et en même temps, le succès de *Monte-Cristo* ou des *Trois Mousquetaires*, massivement populaires, place le récit de voyage dans le sillon des romans historiques. Ceci peut s'expliquer par le caractère à la fois situé et anachronique de la fiction historique, qui transporte le lecteur dans un monde passé, qu'il peut interpréter à la lumière de l'actualité. Même si *De Paris à Cadix* a été réimprimé sept fois jusqu'en 1888, il n'a été réédité que très récemment : illustré de croquis de Giraud, sa relative inactualité ne lui permet pas d'intéresser puissamment les foules. On a peut-être tendance, dans le cas de Dumas, à mettre de côté les œuvres qui lui ont servi d'école du style et de l'écriture, et il ne faut sous-estimer chez Dumas ni l'importance de la prose ni celle du drame. Le lecteur ne veut plus de simples « impressions », il veut aussi être transporté dans une époque lointaine (ou dans un espace archaïque), et surtout, il lui faut un départ motivé par une fugue, une fuite ou un rêve et non par une mission officielle. Quant aux critiques et aux lecteurs espagnols, qui ont pourtant lu une traduction adaptée au préalable², ils se sont, d'après Jean Sarrailh, senti offensés, et ils ont reproché à Dumas de méconnaître leurs mœurs, et de parler des Espagnols sur un ton très blessant.³

¹ « Dumas and the Parisian Press », in *The Daily News*, London, le 1er février 1847, p. 2.

² Alexandre Dumas, *De Paris a Granada. Impresiones de viaje por Alejandro Dumas, traduccion de Victor Balaguer, acompañada de una refutación del traductor*, Barcelona, Mayol, 1847. Les lettres parues dans *La Presse* sont également publiées dans le feuilleton madrilène *La Union* (à partir du 23 avril 1847, sous le titre *España y Africa*).

³ Voir Jean Sarrailh, « Le Voyage en Espagne d'Alexandre Dumas père », in *Bulletin Hispanique*, tome 30, n°4, 1928, p. 289-327.

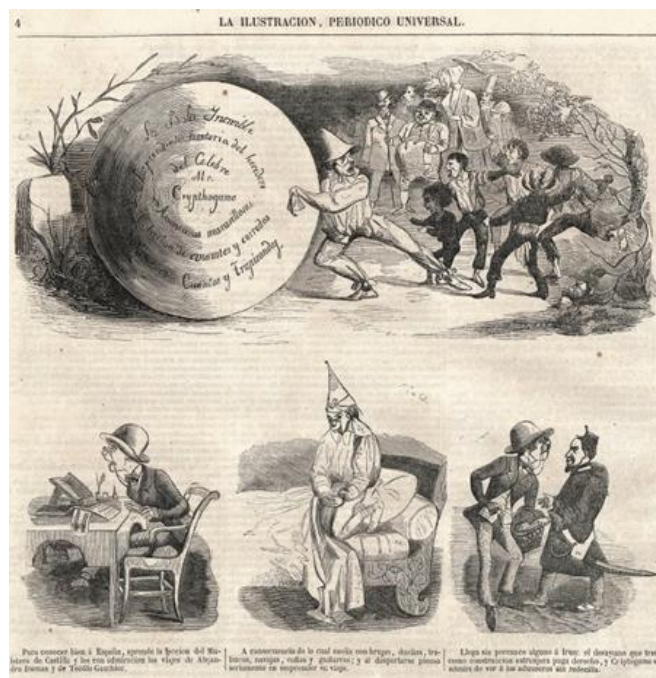
Pourtant, Dumas a raison de défendre l'idée que la stéréotypisation n'est jamais unilatérale. C'est pourquoi le voyageur doit savoir garder ses secrets : « Aussi, si vous voyagez en Espagne, ne leur demandez point ce qu'ils pensent de nous, ce serait croire qu'ils savent ce que nous pensons d'eux. »¹ La stéréo-typification (qu'elle soit culturelle, intellectuelle ou économique) que les peuples européens se font mutuellement subir est toujours teintée d'humour, ce qui doit tempérer l'éventuelle vexation des uns et des autres. Ce sont d'ailleurs les pays voisins, qui se ressemblent le plus mais veulent que cette ressemblance soit aussi peu visible que possible, qui sont les plus puissants producteurs de stéréotypes et de préjugés. La traduction espagnole de *De Paris à Cadix* est surprenante : d'abord, le voyage de Dumas s'arrête à Grenade (et oublie certaines étapes importantes – Séville, Cordoue et Cadix), parce que c'est là que se termine le feuilleton de *La Presse*. Le titre indique que le texte est ainsi interrompu (*De Paris a Granada*) bien avant la fin de l'ouvrage original. Outre les modifications des informations relatives aux mœurs et aux infrastructures de l'Espagne, qui sont souvent contradictoires par rapport à celles données par le texte original, le traducteur écrit une postface (*Algunas Palabras del Traductor*) dans laquelle il parle de la réputation européenne de l'auteur, de ses talents, et le nomme le « Napoleón de la literatura » – voulant signifier par là qu'il est impérialiste et mégalomane. Dumas voyageur est aussi jugé, il n'a pas parlé des gloires de la ville de Madrid, ni des rénovations, mais s'est amusé à donner des descriptions délirantes. L'imagination, l'élégance du style et la fantaisie quelque peu exacerbée de l'écrivain français sont très appréciés par le traducteur, mais l'évocation parfois caricaturale de l'Espagne et des Espagnols ne peut pas ne pas être blessante. « Admiremos al poeta ya que atacamos al viajero... »² : le traducteur justifie les modifications dans la traduction. Il a cru faire justice aux Espagnols, que le voyageur a mal compris et mal écoutés.

Le style romantique ironique et hyperbolique, plein d'exagérations rhétoriques et poétiques, donne lieu, selon les Espagnols, qui sont l'objet à la fois de moqueries et de cris d'admiration, à une caricature de leur société. Dans leurs réponses à ces textes qui réduisent l'Espagne à l'Andalousie et qui présentent l'Andalousie comme une terre d'Orient, les critiques sont à la fois fermes et modérés. Les excès d'Irving, de Gautier et de Dumas réveilleront l'instinct d'auto-défense de l'« autre » Espagne – le *casticismo* sera une réponse des élites espagnoles à l'orientalisation et à l'africanisation de l'Espagne. La démythification de l'Espagne romantique s'avère nécessaire pour ceux qui n'ont pas lu ces textes à travers le

¹ Alexandre Dumas, *Impressions de voyage : de Paris à Cadix*, vol. 2, p. 222-223.

² Alexandre Dumas, *De Paris a Granada*, postface de Victor Balaguer, p. 243. Je traduis : Nous admirons le poète et attaquons le voyageur...

prisme de l'humour et qui veulent que la littérature soit sérieuse. Dans un article consacré en partie à la démythification de l'image romantique de l'Andalousie, Pageaux met l'accent sur le fait que les voyageurs, attirés par son exotisme et sa couleur locale, ont forgé l'idée d'« une Espagne pittoresque, à moitié africaine, souvent réduite à l'Andalousie. »¹ Parmi les « opposants » à l'*orientalisation*, à l'humour teinté de domination et à l'Espagne du faux éclat, il y aura le *casticismo*, Azorin, mais aussi Ortega y Gasset (qui mettra l'accent sur l'origine romaine de l'Andalousie) et plus tard Lorca qui parlera de l'*andalucismo* et du caractère authentiquement métissé de la culture de la région. Mais bien avant ces discours qui s'organisent en mouvements littéraires, des réactions presque immédiates apparaissent dans la presse espagnole. Pour se venger du discours dominant et dominateur, l'*Ilustración* (1850) publiera une caricature des voyageurs en Espagne (sous forme de bande-dessinée : les aventures de Mr. Cryptogramme commencent par la lecture des textes de Théophile Gautier et d'Alexandre Dumas, lectures qu'il considère nécessaires pour bien connaître l'Espagne ; puis le discours se développe en séquences montrant les mythes principaux développés par les voyageurs étrangers), afin de les démythifier et de mettre en scène sinon en abyme le travail de sélection qui précède le témoignage des voyageurs.



Les étapes de la construction d'une image illusoire du pays par le voyageur-mythificateur sont les suivantes, entre autres : la lecture de fictions, le rêve qui incite à prendre la décision de partir, l'arrivée dans un pays contrôlé par un douanier mi-maure, mi-

¹ Daniel-Henri Pageaux, « Du refus de l'exotisme à la mystification de l'Espagne. Aspects de l'imaginaire espagnol (XIXe-XXe siècle) », in Guy Ducrey et Jean-Marc Moura (dirs.), *Crise fin-de-siècle et tentation de l'exotisme*, p. 159.

inquisiteur, l'ébahissement devant les diligences et leurs passagers, l'accident de diligence et les hallucinations et délires causés par les lectures.¹ L'ombre de la fiction tombe sur le voyageur qui, envahi par les pensées des autres écrivains, ne maîtrise plus ni ses impressions ni ses souvenirs : les idées héritées remplissent par anticipation la page blanche de l'écrivain-voyageur. Les énigmes qui naissent de la non compréhension de l'art non occidental transforment les ornements et les arabesques en combats de guerriers nomades. Le lecteur comprend que le voyageur étonné surinterprète des aspects simples de la réalité et que son imagination est travaillée par le souvenir de ses lectures. Les couchers de soleils, les paysages nocturnes ou les arabesques ne sont en réalité que des projections, et l'écrivain-voyageur devient le véritable metteur en scène de ses lectures. En effet, la littérature se mêle à la réalité, et chaque nouvel arrivant construit son rêve et son projet sur ses lectures. La revue madrilène *El Heraldo* (1847) souligne l'influence sur le voyageur de celui qui l'a précédé immédiatement :

No es nuevo en verdad que se escriban des linos respecto a España ; pero tan de à folio como los que está escribiendo el señor marques de la Pailleterie no los había yo leído nunca, ni los capeaba del buen talento del fecundo folletinista.²

D'après l'auteur de l'article, Dumas s'est lui-même transformé en personnage des *Mille et Une Nuits* après avoir métamorphosé et défiguré la réalité. Il est de même accusé de faire preuve d'une grande vulgarité quand il affirme que l'Afrique commence dans les Pyrénées (l'expression qu'il s'attribue est en réalité celle de Louis XIV, elle fait partie des expressions du langage courant parisien de l'époque), et quand il véhicule cette idée trompeuse selon laquelle la frontière entre la France et l'Espagne serait aussi celle entre l'Europe et l'Afrique. Autrement dit, Dumas semble crier à voix haute que l'Espagne est une colonie de la France. L'image politique et culturelle que les Français se font de l'Espagne est en partie le résultat de la fiction de Dumas (dans la mesure où elle rentre plus largement dans un discours politique et culturel ambiant), qui, en s'amusant, en retravaillant en série les stéréotypes et en agencant des situations vraisemblables, a rendu l'espace espagnol fictionnel possiblement réel. L'humour lui permet de le rendre vivant un peu de la même façon que le traitement de l'écriture à la manière des arts plastiques a été utile à Gautier.

Rendre visible et perceptible est aussi une affaire d'héritage qui se transmet d'un auteur à l'autre – une affaire d'institution, puisque la culture se mêle aux jeux souvent

¹ *La Ilustración, periódico universal*, n° 1, Madrid, le 5 janvier 1850, p. 4-5.

² « Variedades. Revista de Paris (Paris, le 4 avril) », in *El Heraldo*, Madrid, le 16 avril 1847, p. 4. Je traduis : Ce qu'il écrit dans ses lignes à propos de l'Espagne n'est pas vraiment une nouveauté ; pourtant, personne jusqu'ici n'était allé aussi loin que Monsieur le Marquis de la Pailleterie, écrivain doué d'un si fécond talent de feuilletoniste.

impérialistes du pouvoir. Et Dumas a finalement construit le château de Monte-Cristo, résultat de ses rêves et voyages. *La Ilustración* du 1852 y consacre un grand article qui souligne que c'est là en partie le résultat de son séjour en Espagne. Bien que ce soit le gouverneur algérien qui ait financé la décoration de la chambre mauresque du palais de Dumas, les Espagnols sont fiers : « En Granada quiso hacerse con las molduras de la Alhambra, y en Córdoba con los mosaicos de la Mosquea ». ¹ Pourtant, pendant que l'un s'enrichit, l'autre s'appauvrit. Le propos de *Voyages pittoresques dans l'ancienne France* de Taylor et de Nodier était d'abord de renforcer l'entreprise de patrimonialisation, afin d'empêcher que les « philistins » n'achètent les châteaux ou les ruines pour les vendre pièce par pièce. Cela n'empêche pas que lorsque Taylor est en Espagne et en Égypte, le brigandage fait partie du but même du voyage. Quoique ce soit là un butin moins éclatant que l'obélisque, Taylor ramène à Paris des centaines de tableaux mais aussi des fragments de mosaïques andalouses. Pendant ce temps, les voyageurs anglais se battent pour les *azulejos*, dont les couleurs n'existent pas en vente, et le vol fait ainsi partie du charme du voyage en Andalousie.

1.1.6. Le face-à-face des cultures

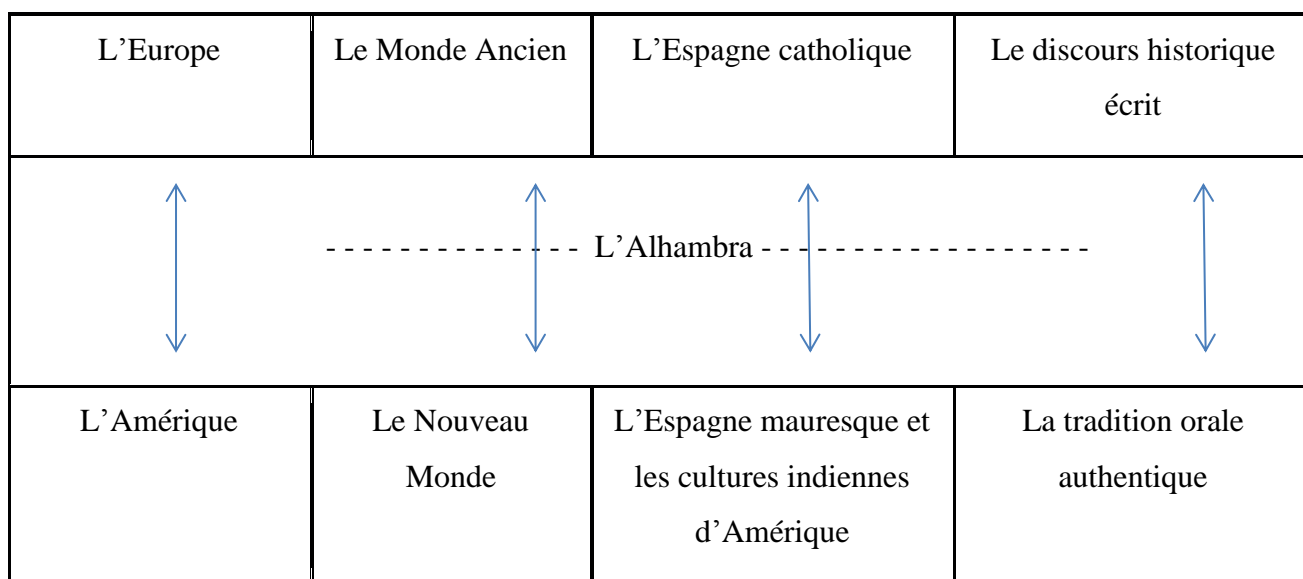
Riche de quel trésor Irving revient-il chez lui, et pourquoi l'Andalousie intéresse-t-elle l'Amérique ? Cette période est celle où les États-Unis cherchent à prendre exemple (ou parfois contre-exemple) sur l'Europe. Les idées de cosmopolitisme, de tolérance, les prémices de l'égalité sociale, les modes de gouvernement, le mythe du *self-made-man*, tout cela s'inspire, de près ou de loin, de valeurs, d'attitudes ou d'événements européens. La réception américaine se distingue de l'anglaise par son attitude envers la fiction. L'esthétique européenne admet en son sein les arts anciens. L'*Alhambra* est ancienne, donc poétique, ce qui n'est pas conforme à l'esthétique de la fiction américaine, qui se veut pragmatique et qui voudrait être née déjà *adulte*, ce qui est naturel, puisque son passé culturel est peu fourni et parce qu'elle n'a que ce qu'elle possède. Irving voit en Colomb, par exemple, le prototype du « new “American” man : practical, scientific, and empirical. » ² Quant au lecteur américain, il voit en lui le héros national, Colomb est ce que les Américains veulent être ou devenir. Si Colomb représente le triomphe de la raison sur les superstitions et sur l'imagination, Irving

¹ « Monte-Cristo », in *La Ilustración. Periódico universal*, le 11 juin 1852, p. 438. Je traduis : À Grenade, il voulait réaliser un moulage de l'Alhambra, et à Cordoue des mosaïques de la mosquée.

² John D. Hazlett, « Literary Nationalism and Ambivalence in Washington Irving's *The Life and Voyages of Christopher Columbus* », in *American Literature : A Journal of Literary History, Criticism, and Bibliography*, 55.4, 1983, (p. 560-575), p. 569, je traduis : le nouvel homme « américain » : pratique, scientifique et empirique.

retrouve chez les Andalous ces défauts, qui sont des qualités aux yeux des Romantiques. C'est donc en définissant le caractère national de l'Américain qu'Irving développe et construit son imaginaire. L'Américain veut être mûr immédiatement, il s'impose donc d'être *inimaginatif*. Il est difficile de lui faire ajouter foi à la fable, puisqu'il fait peu confiance à son imagination. Il est ce *busy mortal* auquel pense Irving en observant les passants depuis son balcon grenadin.

Les mœurs et les superstitions locales sélectionnées et hyperbolisées *archaïsent* l'Andalousie et la maintiennent dans une époque de l'entre-deux, selon du moins le jugement du regard *moderne*, qui est aussi celui qui dirige et oriente le discours. C'est dans cette anfractuosité esthétique qu'Irving se découvre et se construit. D'importantes questions politiques, culturelles et poétiques sont au centre de l'Alhambra, qui fonctionne comme une utopie où les contraires (ou les différences) s'affrontent (ou se rencontrent) et permutent sans cesse : le Monde Nouveau et le Monde Ancien, l'Espagne catholique et les cultures maures et indiennes, l'histoire écrite et la tradition orale.



Il y a différentes sortes d'illusions dues à l'impérialisme culturel : les fausses conclusions des historiens ; les fictions de l'auteur, qui veut que le lecteur croie à ses histoires, et qui pour ce faire les présente comme orales, parodiant voire inventant ainsi des légendes (pseudo-)traditionnelles ; mais aussi les lieux à demi rêvés (en particulier les souterrains majestueux de l'Alhambra), qu'on s'imagine retrouver, et qui ont la même fonction que ceux qui ont incité Christophe Colomb à partir à la découverte du Nouveau Monde. Celui qui découvre est plus puissant, il déduit son discours de ses stratégies

d'appriovissement et crée des opinions sur un monde encore inconnu. Colomb fournit des informations dans son *Journal*, le lecteur y croit. Irving s'oppose à cette adhésion irréfléchie, il dénonce la fausseté des récits et des témoignages historiques, et, comme ses héros favoris – Robison Crusoé et Don Quichotte – il joue le rôle de celui qui mène le *jeu à l'envers*. L'obsession des livres, la recherche dans des sources différentes mènent à la raison par les voies de la comparaison. L'oralité peut ainsi devenir plus référentielle que les livres écrits.

La stratégie de renversement satirique des rôles qu'Irving met en place sera reprise dans les « proto-science-fiction texts »¹ qui succèdent à *The Alhambra*. La question de la guerre des Mondes est déjà posée chez Irving, à travers celles, plus particulières, de la disparition des différences culturelles, de la domination de l'homme blanc sur l'Indien, mais aussi des Romains sur les Gaulois et des Espagnols sur les Maures. Pour que le texte soit considéré comme relevant de la science-fiction, il faut qu'il y ait un voyage à travers le temps, deux mondes parallèles, une opposition entre les colonisateurs (*aliens*) et les *natives*, une guerre entre la religion prédominante et une religion mineure (le majeur et le mineur pouvant permuter en fonction du zèle des uns et des autres), et enfin une réflexion orientée vers un possible passé ou vers un probable futur. Or, les États-Unis sont le résultat de la Conquête des Amériques par des voyageurs venus d'un autre monde. Quant à la naissance de l'Al-Andalus, elle résulte de l'arrivée en Europe de conquérants venant d'un autre monde également, non européen celui-là. L'Espagne catholique est donc doublement coupable puisqu'elle a reconquis l'Andalousie et qu'elle a conquis l'Amérique.

Les énigmes irrésolues, les quichottismes, les « erreur[s] générique[s] »² naissent de la confusion forcée entre la fiction et le réel, et de l'éternel possible *retour*. Irving aussi, en quelque sorte, confond, mais volontairement, le régime de la fiction et celui de l'histoire, celui du récit de voyage et celui du conte. Il est également avide d'informations (c'est peut-être le symptôme d'un complexe propre à l'Américain, qui cherche à combler les lacunes de son passé littéraire), tout en estimant qu'il vaut toujours mieux avoir un élément fictionnel (plutôt qu'une source non fictionnelle) à sa disposition – c'est ainsi que dans l'*Alhambra*, Perez de Hita est rejeté en faveur de la narration orale de Mateo. Irving préfère donc la fiction à l'histoire, et le fantastique ou le merveilleux à l'écriture référentielle. Les croyances et les civilisations (le Maure et le Chrétien, l'Américain et l'Européen) s'affrontent ou se confrontent les unes aux autres. Seules les figures-types familières mais abstraites de la vie

¹ Voir John Rieder, *Colonialism and the Emergence of Science Fiction*, Middletown, Wesleyan University Press, 2008, p. 5.

² Christine Montalbetti, *La Fiction*, p. 225.

locale (le soldat, le mendiant par exemple) peuvent évoquer la situation des hommes coincés entre les époques et les continents. Irving choisit de transformer son idée littéraire en œuvre fictive, puisque le vraisemblable historique y est plus difficilement contrôlable. Quant aux biographies et aux essais historiques, ils exigent plus d'attention chez le chercheur, qui doit retracer une époque précise et appuyer son récit sur des références. L'histoire nécessite par ailleurs une prise de position historique, et elle perd ainsi sa légitimité, puisque cela limite la réception. Dans *The Alhambra*, Irving a su éviter l'écueil d'une écriture de l'*histoire morte* (mémoires, biographies, chroniques), d'une écriture faussement anachronique, il a réussi à peindre un paysage naturel et à animer un peuple libre et vivant.

Alors que l'écriture biographique présuppose, en règle générale, que le livre se termine par et sur la mort du protagoniste, les miscellanées donnent au texte la liberté de survivre à la mort de celui dont il parle. Elles sont donc favorables au discours historique sur la transmission et l'héritage, mais aussi sur les bouleversements dans l'ordre du pouvoir. L'histoire, ainsi, devient vivante, et le texte, de par sa forme même, suppose une sorte de relativisme historique. *The Alhambra* met en place un rapport complexe à la question de la mort et de la fin. Il est évident que Washington Irving est hanté non seulement par la mort prématurée de sa fiancée, mais aussi par la longue agonie des *Natives*, et que l'écriture de ses *Tales* lui est un moyen de penser l'impensable. Il illustre à cet égard la loi proposée par Sébastien Hubier, pour qui « la mort est comme le “principe générateur” des écrits intimes, qui seraient à la fois l'expression et la purgation de pulsions morbides [...] L'écriture personnelle serait donc à considérer comme la réponse à un manque, ou comme la réparation d'un objet disparu. »¹ Mais l'*Alhambra* n'est ni purement biographique, ni strictement autobiographique, de telle sorte que les mélanges qui la composent ne sont pas seulement à l'image du métissage en synchronie désiré par Irving, mais aussi du processus de renouvellement perpétuel qui est au fondement de sa philosophie de l'histoire.

1.1.7. Transmission et apocalypse

Washington Irving introduit dans la littérature américaine de nouvelles variantes de la fin du récit. Il s'imprègne d'abord des anciennes mœurs européennes, qu'il compare avec celles des Indiens par exemple. Il s'intéresse à la mort, à la transmission problématique de l'héritage culturel. La mort de l'individu est une miniature de la fin de l'homme causée par l'industrialisation. Sont réinvestis dans l'*Alhambra*, outre la figure orientaliste de

¹ Sébastien Hubier, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, p. 79.

Schéhérazade qui sauve sa vie en ne cessant pas de raconter des histoires, l'imaginaire du *Last Man* de Shelley, celui de l'*Anatomy of Melancholy*¹ de Robert Burton et surtout les réflexions du théoricien du puritanisme américain Cotton Mather sur la mort prématurée d'un personnage. La cérémonie escamotée de la mort inavouée du Maure, dont le corps est d'abord amené hors de la ville, avant d'être brûlé sur les bords du Génil², rappelle les textes de Mather, qui raconte comment les Indiens cachaient la dépouille de leurs congénères christianisés sous l'eau, en creusant un trou dans la glace, afin que personne ne retrouve leur corps.³ La mort n'est pas une fin, elle est une limite parfois presque impalpable dans le *patchwork* textuel. La véritable fin est celle de la *wilderness* : le dernier regard de l'Indien repoussé jusqu'à l'océan.

Le rapport entre l'écriture fragmentaire et inachevée d'Irving et son travail pour la presse est au fondement de la spécificité générique de ses histoires courtes. La *short story* est brève, elle exige que la description soit presque absente, que le narrateur aille droit au but et termine le texte sans traîner. Le traumatisme de la mort de sa fiancée est déterminant : Irving écrit que cette perte l'a profondément changé, et que c'est après cette tragédie qu'il a résolu d'aller au bout de ses œuvres.⁴

Une logique de la fin plurielle est au centre de l'*Alhambra* : les morts consécutives des rois qui, chacun à leur tour, contribuent à la construction de l'Alhambra. Œuvre de plusieurs créateurs, le palais de l'Alhambra suppose un rapport particulier à la fin. Le palais, comme ailleurs la bibliothèque, est « a kind of literary catacomb, where authors, like mummies, are piously entombed, and left to slacken and mold in dusty oblivion ».⁵ Les auteurs et les livres

¹ L'épigraphe de son *Sketch Book* est tirée de l'*Anatomy of melancholy* : « I have no wife nor children, good or bad, to provide for » (*Life and Works of Washington Irving*, p. 1 : traduction de Théodore Lefebvre, *Livre d'esquisses*, p. 5 : « Pas de femme, pas d'enfants, bons ou mauvais, dont j'ai à prendre soin »). Elle prépare le lecteur à des *sketches* qui mêleront l'humour et la mélancolie. Cette citation révèle aussi que la mort est d'abord pour Irving le moment où se transmet un héritage.

² Washington Irving, « Legend of the Moor's Legacy », *The Alhambra*, p. 252-253 : « I can convey the dead body out of the city, and bury it in the sands on the banks of the Xenil. No one saw the Moor enter our dwelling, and no one will know anything of his death. » Je traduis : je peux transporter le corps du défunt hors de la ville, et l'ensevelir dans les sables du Génil. Personne n'a vu le Maure entrer dans notre demeure, et personne ne saura rien de sa mort. – Le défunt n'est pas mort pour sa foi, comme le pensent les gens, il est mort de sa mort naturelle. Le porteur d'eau Perejil, le voyant faible, prend le risque de lui faire passer la nuit chez lui, et pour le récompenser, le Maure lui offre un coffret.

³ Cotton Mather, « Heralds of War », *Magnalia Christi Americana ; or, The Ecclesiastical History of New England ; from its First Planting, in the Year 1620, unto the Year of our Lord 1698*, in 2 vol., vol. 2, Hartford, Silas Andrus & Son, 1853, p. 559-560.

⁴ *Life and Letters of Washington Irving*, vol. 1, p. 226 : « its catastrophe, seemed to give a turn to my whole character ».

⁵ Washington Irving, « The Mutability of Literature », *The Sketch Book of Geoffrey Crayon*, p. 33. Traduction de Théodore Lefebvre, « La Mutabilité de la littérature », *Livre d'esquisses*, p. 129 : « Comme je promenais mes regards sur ces vieux volumes aux couvertures en ruine, alignés sur des rayons, et dont le repos n'était probablement jamais troublé, je ne pus m'empêcher de voir dans la bibliothèque une sorte de catacombes

revivent grâce aux lecteurs, les livres oubliés font partie du *topos* romantique qui entoure l'artiste incompris et oublié.

La mort inquisitoriale et l'ensevelissement prématuré attirent l'attention du romancier. Les morts dans *The Alhambra* sont nombreuses. Irving met notamment en scène celle d'une jeune fiancée qu'on enterre vivante : le mariage lui semble le contraire de la *wilderness*, contracter cette union indissoluble jusqu'à la mort, c'est pour lui être enfermé dans une tombe vivante. Irving opère un glissement hypallagique, et la femme enterrée vivante prête sa vie à la tombe qui l'a engloutie, elle est condamnée à une « living tomb ».¹ L'auteur décrit la pâleur mortelle de la fiancée, que tous (et surtout son père, qui la regarde « unmoved, without a tear »²) considèrent comme morte, car les rites qui accompagnent la mort sont plus suggestifs que la mort elle-même.

La mer (ou les eaux en général) et la mort se lient dans le mythe de l'Al-Andalus – Roderick est vaincu au terme de la bataille de Gaudalete, et le fleuve est surnommé *The River of the Death*. Irving explique la défaite de l'armée des Goths devant celle des Musulmans par l'union dans la diversité dont ont fait preuve ces derniers.³ Le gouvernement des Goths intéresse l'écrivain américain, puisque s'y opposent la monarchie héréditaire et la monarchie élective. La pureté du sang des Goths est également primordiale aux yeux d'Irving, mais en même temps l'union des nations conquérantes lui paraît exemplaire : cette communauté est à ses yeux la meilleure manière d'agir pour attaquer l'ennemi ou pour défendre son territoire. Et c'est parce qu'elles rassemblent les nations que les troupes conquérantes peuvent être comparées à un raz-de-marée. Le raz-de-marée (ou le torrent, ou la tempête) devient l'une des métaphores favorites d'Irving, qui parle du « storm of Moslem invasion »⁴, ou encore du « torrent of Moslem invasion ».⁵ Il s'agit bien sûr d'une métonymie, puisque les conquérants traversent la Méditerranée. Mais surtout, le déluge efface le passé et donne naissance à l'avenir. Irving repense l'apocalypse. Mais le torrent, cette image de la foule mouvante, est d'abord une métaphore du mouvement migratoire et conquérant, et des échanges essentiels à

littéraires, où les auteurs sont pieusement enterrés, comme des momies, pour noircir et s'éteindre dans la poussière et l'oubli. »

¹ Washington Irving, « The Balcony », *The Alhambra*, p. 119, je traduis : une tombe vivante.

² *Ibidem*.

³ Washington Irving, « The Legend of Don Roderick », in *Spanish Papers*, Philadelphia, J. B. Lippincott & Co, 1872, p. 82-83 : « There were swarthy troops from every nation of the African coast, together with legions from Syria and Egypt, while the light Bedouins were careering about the adjacent plain. » Je traduis : Il y avait des soldats basanés de toutes les nations de la côte africaine, mais aussi des légions de Syrie et d'Égypte, et les rapides Bédouins allaient à toute vitesse vers la plaine adjacente.

⁴ Washington Irving, « Préface », *Legends of the Conquest of Spain*, in *Life and Works of Washington Irving*, p. 295, je traduis : la tempête de l'invasion musulmane.

⁵ *Ibid.*, p. 299, je traduis : le torrent de l'invasion musulmane.

la vie américaine. Certains lieux, dans les profondeurs du monde et au centre du continent, restent clos aux flux, comme une vallée dormante (*The Sleepy Hollow*), ou comme l'eau qui stagne. On retrouve ce motif plus tard chez Poe. Si la tempête annonce la mort d'une race humaine, l'accalmie, qui est l'« image même de l'univers de la Mort, qui est le commencement et la fin de la tempête, [...], et qui rend toute chose dont elle s'empare, insupportablement lourde », la parachève.¹ Pourtant, l'invasion est d'abord une tempête déchaînée qui efface une race et transforme le monde : l'eau, la mer et l'océan servent de cloisons entre les civilisations, et on ne viole ces frontières que par désir de mourir ou de tuer.

La fin du règne maure et de la *Reconquista* s'annonce aussi par une tempête, voire par un Déluge, le changement d'ère se fait brusquement et s'accompagne d'une série d'images propres au *topos* apocalyptique : nuages noirs, déluge de pluie, raz-de-marée et tornades, inondations et destruction des villes, noyade des habitants. C'est ainsi qu'Irving décrit le prélude aux événements désastreux qui se sont achevés par l'effondrement du royaume mauresque de Grenade.

Suddenly a tempest was seen hurrying from the south-west. In a little while, black clouds overshadowed the heavens and burst forth with a deluge of rain. Torrents came roaring down from the mountains, bringing with them rocks and trees ; the Darro overflowed its banks ; mills were swept away ; bridges destroyed, gardens laid waste.²

Cependant, pour Irving, l'Andalousie est le terrain de la réconciliation entre les civilisations, et il montre de la sorte les cérémonies funéraires en l'honneur d'un roi ou du représentant d'un peuple comme un moment de réunion entre les cultures. C'est que les rois maures ont emprunté aux rois chrétiens une certaine manière de traiter les morts. Dans *The Alhambra*, Irving raconte comment, après la mort de Ferdinand III de Castille, Alhamar envoya ses ambassadeurs pour exprimer ses condoléances au nouveau roi Alphonse X. C'est ainsi qu'une troupe de cavaliers maures entoura la bière royale pendant les cérémonies mortuaires. Ce témoignage de grand respect était répété à chaque anniversaire du décès du roi Ferdinand. Réciproquement, le prince castillan Don Philippe, frère d'Alphonse X, assiste le premier roi de la dynastie nasride, Mohammed ben Nazar, dit Alhamar, le fondateur de l'Alhambra, dans ses derniers instants. La mort de ce dernier est soudaine, Alhamar meurt en quelques heures « vomiting blood and in violent convulsions ».³ Il est dit que le roi est

¹ Nicolas-Isidore Boussoulas, *La Peur et l'univers dans l'œuvre d'Edgar Poe. Une métaphysique de la peur*, Paris, Presses Universitaires de France, 1952, p. 2.

² Washington Irving, « The House of the Weathercock », *The Alhambra*, p. 168, je traduis : Soudain, une tempête arriva du sud-ouest. En quelques instants, des nuages éclipsèrent les cieux et un déluge de pluie s'abattit. Des torrents se mirent à descendre en rugissant des montagnes, charriant des pierres et des arbres ; le Darro entra en crue ; les moulins furent emportés ; les ponts détruits, les jardins dévastés.

³ *Ibid.*, p. 88-89, je traduis : vomissant le sang et secoué de violentes convulsions.

embaumé, enfermé dans un cercueil d'argent et enterré au sein de l'Alhambra, dans un tombeau de marbre précieux, au milieu des lamentations sincères de ses proches sujets, qui le saluent comme leur père. Il se dessine ainsi une forme de symétrie entre les morts.

Plusieurs gouverneurs et plusieurs morts ont construit l'Alhambra, mais c'est par la faute de Boabdil que celle de Roderick sera compensée : l'un et l'autre doivent abandonner Grenade parce qu'ils se sont rendus coupables d'un crime. Roderick paie le prix du viol de Florinda, tandis que Boabdil (du moins selon la légende) cède à la jalousie et à l'orgueil blessé, et fait assassiner les Abencérages (« that illustrious line who were here perfidiously massacred »¹) par son armée. La tuerie provoque un déséquilibre et le Royaume de Grenade devient très vulnérable aux assauts de l'armée catholique. Cet épisode sanglant a laissé des traces indélébiles sur les murs de l'Alhambra – car la puissance du mythe tient justement à ceci qu'il est indélébile. Et, précisément, la fin de la *Reconquista* et la conquête des Amériques sont pour Irving indissociables : Christophe Colomb est présent à Grenade lors de la remise des clefs de la ville par Boabdil, « the last of the Moorish kings »², aux rois catholiques, et c'est là aussi que sera prise la décision qui aboutira à la « christianisation du monde ». Dans ses *Spanish Voyages of Discovery*, Irving décrit le départ des colons, leur arrivée sur la Côte de la Paria, leur impression de retrouver l'air doux et printanier de l'Andalousie, et il compare les mœurs des conquérants et celles des autochtones. Il mentionne la description de la vie des aborigènes du Nouveau Monde par Vespucci. Leur manière de traiter les morts témoigne de leur foi en une seconde vie physique : « Having deposited the corpse in a cavern or sepulcher, they placed a jar of water and a few eatables at its head, and then abandoned it without moan or lamentation. »³ Avant de l'abandonner, ils laissent des

¹ *Ibid.*, p. 56, je traduis : cette illustre lignée qui a été trahieusement massacrée. – La salle a gardé le nom des Abencérages qui y ont été tués.

² Washington Irving, « Introduction », *Life and Voyages of Columbus* [1828], in *The Works of Washington Irving*, in 3 vol., vol. 1, New York, G. P. Putman, 1861, p. 110. Je traduis : le dernier des rois maures.

³ Washington Irving, « Customs of the Nations », in *Spanish Voyages of Discovery*, New York, John W. Lovell Company, 1883, p. 13. Je traduis : Après avoir déposé la dépouille dans une caverne ou un sépulchre, ils ont placé une cruche d'eau et quelques vivres près de la tête, puis l'ont abandonné sans un gémissement ou une lamentation. – Irving avoue ainsi que sans les fables liées aux traditions et aux superstitions, ni l'Andalousie, ni l'Amérique n'auraient de charme « romantique » et « romanesque », et que rien ne les distinguerait des autres pays. L'in vraisemblable de l'histoire est l'essence même du Romanesque. Si l'on effaçait le merveilleux et qu'on se contentait d'une histoire des faits, les pays perdraient toute poésie. C'est en défendant cette idée et en puisant dans la fiction qu'Irving tente de préserver de l'universalisation les pays auxquels il est attaché. – Irving se réfère à l'ouvrage de Martín Fernández Navarrete, *Viajes de Vespuccio*, in *Colección de los viajes y descubrimientos, que hicieron por mar los españoles desde fines del siglo XV*, tomo III, Madrid, En la Imprenta Real, 1829, p. 221-222.

vivres auprès du défunt, pour le cas où il se réveillerait. Dans le récit d'Irving, de même, la fin n'est pas définitive, elle produit un début.¹

L'idée que la colonisation (qui est d'abord celle des Amériques par les colons espagnols) a fermé un cycle et en a ouvert un nouveau revient souvent chez Irving. La fin est porteuse de renouvellement. Le retour (dans le passé préchrétien) est saturé de sens par les Romantiques, et il acquiert de nouvelles significations encore avec l'industrialisation – il devient l'éternel retour. Dans *The Alhambra*, il y a un monde réel et un monde parallèle (souterrain) et possible (rêvé) ; cette utopie met en scène un monde resté fidèle à ses traditions. Irving avait l'intention de briser le cycle colonisateur, et c'est par le retour vers l'histoire de la colonisation qu'il décolonise l'Amérique. L'Andalousie est l'espace où l'échiquier du monde se renverse sans cesse. Il en va de même avec la poétique d'Irving. Il n'y a pas chez lui de déchirure mais un renouvellement perpétuel.

1.2. La formule du succès

Une histoire vivante – ainsi peut se décrire le premier best-seller mondial. C'est une histoire de marché aussi, puisqu'il fallait trouver un éditeur, et obtenir qu'il s'occupe de la publication et de la distribution de l'ouvrage. *L'Alhambra* est resté comme un ouvrage-ornement qui, contrairement aux volumineux ouvrages historiques, fait alterner des fictions légères et des propos sérieux qui s'appuient sur les lourdes et scrupuleuses biographies qui précèdent le livre et qui garantissent sa bonne réception. Irving passe de l'excessivement long (à la manière de Scott), du roman historique, ou plutôt de l'histoire *romantisée*, aux récits brefs et spontanés. École de l'écriture, l'Andalousie est un terrain propice à la rêverie.

1.2.1. *The Alhambra* et la valeur du texte : un best-seller

Textes-masses et textes-ornements – l'écrivain doit pratiquer les deux, s'il veut soigner sa réputation. Tel est l'avis de Murray, célèbre éditeur anglais qui sait comment fonctionne le champ et le marché littéraires, grâce à Walter Scott notamment. C'est justement grâce au côté bref, léger et ornemental de son texte qu'Irving a retrouvé le succès populaire. Toutefois, Murray n'a pas, pour autant, voulu prendre de risques, et il a refusé de publier

¹ Leslie A. Fiedler, « The Way the worlds ends », in *Le Romantisme anglo-américain. Mélanges offerts à Louis Bonnerot*, Paris, Didier, 1971, (p. 413-421), p. 421. Il s'agit d'une sorte de creuset – d'un environnement dans lequel les idées, les nations et les différences se fondent les unes dans les autres. Leslie A. Fiedler explique également que, dans la conscience américaine, le fait de laisser passer des années sans agir (il prend pour exemple le long sommeil de Rip Van Winkle, et on peut penser aussi à la chute de Sanchica) mène non pas à une révolution ou à une succession, mais à la fin du monde.

l'*Alhambra*, sous prétexte que personne n'accepterait de lire un nouveau *Sketch Book* (« had I continued to write works merely like *Sketchbook*, the public would have ceased to read them »¹), et ce d'autant plus que le mélange des genres pratiqué par Irving paraissait léger et que la multiplicité des sujets qu'il abordait le faisait passer pour un auteur peu sérieux (aussi bien du point de vue du *business* que de la littérature) – sans compter qu'un texte aussi complexe rentrait difficilement dans le cadre des collections de l'éditeur.

Les raisons du succès de *The Alhambra* sont multiples : il tient à la réputation littéraire et à l'élégance du style de l'auteur, bien sûr, mais des facteurs commerciaux et socio-culturels entrent aussi en jeu. Le livre est publié de manière quasiment synchronisée en Amérique et en Europe, c'est-à-dire à Londres et à Paris, où il est mis en vente dans sa version originale (anglaise) puis très vite traduit en français – le 5 mai 1832. Aux États-Unis (New York et Philadelphie), l'ouvrage paraît un mois après avoir été publié à Londres. Irving est présenté comme « The Author of the Sketch Book », de la même manière que Walter Scott est présenté comme l'« Author of Waverley ». Les références hétéroclites qu'Irving fait à lui-même témoignent de son instabilité identitaire ; l'ouvrage s'appuie sur plusieurs hypotextes, il multiplie les références à la carrière de l'auteur, à ses précédentes réussites et aux réactions du public. Les *Reviews* anglaises sont très élogieuses, l'ouvrage est facilement accessible et il va s'épuiser très vite (le tirage dans les années 1828-1832 est de 1.500 à 3.000 exemplaires²).

La somme que touche Irving grâce au *copyright* pour *The Alhambra* en Angleterre (Bentley) est de 1.050 Sh., ce qui témoigne du succès du livre (il n'a par exemple perçu que 500 Sh. pour *Astoria*).³ Aux États-Unis, les droits d'auteur de l'ouvrage sont cédés à 3.000 dollars, mais Irving sera rémunéré à chaque fois que le texte sera republié. Le texte voit sa popularité freinée par une rupture de stocks, mais lorsque Putman deviendra l'éditeur d'Irving, les recettes seront de nouveau très importantes. Le livre retrouve alors son succès, et en tout, Irving gagnera près de 239.620 dollars pour l'ensemble de ses ouvrages. Un texte d'Irving est un bon investissement pour les éditeurs comme pour les libraires.

¹ William Charvat cite Irving dans son ouvrage *Literary Publishing in America, 1790-1850*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1959, p. 80. Je traduis : si j'avais continué à écrire des œuvres similaires au *Sketchbook*, le public aurait cessé de les lire.

² Voir Meredith L. McGill, *American Literature and the Culture of Reprinting, 1834-1853*, University of Pennsylvania Press, 2007, p. 287 : « A typical run for a book in the period is 1.500-3.000 copies, but gift books were already being printed in the tens of thousands in the early 1830s ; Graham's Magazine had over 40.000 subscribers when Poe resigned as editor in 1842. » Je traduis : À cette époque, une bonne vente pour un livre s'élève à 1.500-3.000 exemplaires, mais les *gift books* étaient déjà imprimés par dizaines de milliers au début des années 1830 ; la revue *Graham's Magazine* avait plus de 40.000 abonnés lorsque Poe démissionna de son poste de rédacteur en 1842.

³ *The Life and Letters of Washington Irving*, tome IV, London, Bentley, 1864, p. 304 et p. 305.

L'époque de Washington Irving et de Cooper dans la littérature américaine est considérée comme celle de l'exploitation massive de l'œuvre imprimée par une industrie de l'édition rendue brutale par le jeune capitalisme triomphant. Robert Escarpit écrit, par exemple, que « la vitalité de ce mouvement [Knickerbocker] se détourne des grandes œuvres, préfère l'improvisation éphémère du journalisme, la brièveté de la nouvelle ».¹ Les revues et les éditeurs américains, par ailleurs, n'avaient aucun accord à signer avec les écrivains anglais, ils pouvaient donc les voler librement.

1.2.2. Faire naviguer la littérature : un succès prévisible en Angleterre

Avant la publication des *Contes de l'Alhambra*, Irving est déjà connu en Angleterre pour ses récits qui mêlent le voyage et la fiction, et pour ses histoires humoristiques et gothiques qui mettent en valeur le patrimoine national anglais. Il plaît aux Anglais par la finesse de ses saillies – le *wit* est agréable à lire et permet de suivre avec plaisir les aventures du narrateur, qui avancent à un rythme zigzagué. Les Anglais n'ont pas oublié le *Sentimental Journey* de Sterne, ni son *Tristram Shandy*, et ce seront là les points de comparaison principaux à côté d'Addison, de Swift et de Goldsmith. Le lecteur aborde une œuvre étrangère en fonction de sa ressemblance ou non-ressemblance avec la littérature qui lui est familière. Le ton humoristique (l'auteur s'efforce d'avoir l'air de bonne humeur afin que le lecteur le soit aussi), très apprécié en Angleterre, n'est pas le seul atout du texte. Le charme de l'*Alhambra* fascine aussi dans la mesure où la Grande-Bretagne victorienne aime l'architecture gothique, mais se laisse également intéresser par l'architecture exotique, dont le modèle devient l'architecture mauresque.

Le succès de l'ouvrage était attendu. Washington Irving a d'abord sauvé de l'oubli les vestiges du passé national britannique avant d'achever son entreprise de valorisation du patrimoine par l'architecture hispano-mauresque (« he re-sanctified many of our most famous cities, and re-consecrated some of our finest cathedrals »²), qu'il a su ne pas négliger, et qu'il a mise en lumière avec son talent de prosateur fantastique et ironique.

Les éditeurs anglais ne prennent pas de risque avec l'*Alhambra* d'Irving, et quelques mois avant sa publication, les journaux sont déjà pleins d'informations sur ce livre encore à

¹ Robert Escarpit, « La Rentabilité de la littérature », in *Imprimerie. Commerce et littérature*, actes du 5^{ème} Congrès national de la SFDLC, Lyon, mai 1962, Paris, Les Belles Lettres, 1965, (p. 207-227), p. 218.

² *The Examiner*, le 13 mai 1832, p. 307-308. Je traduis : il a re-sanctifié beaucoup de nos villes les plus célèbres, et re-consacré certaines de nos plus belles cathédrales.

venir. Le succès est donc une affaire d'investissement et de publicité. Profitant du succès du *Sketch Book*, et ciblant ses nombreux lecteurs, on annonce la publication d'un *New Sketch Book* intitulé *The Alhambra*, qu'on conseille aux libraires et aux lecteurs curieux de commander d'avance pour qu'il soit mis en vente à temps dans les villes et les campagnes.¹ La demande du public et le désir des éditeurs de publier de manière synchronisée la traduction du livre en langue française montrent l'ampleur de la médiatisation de la littérature fictionnelle, qui est très à la mode, si on en croit ce que la presse de Londres reflète de l'opinion publique.² L'accueil de l'ouvrage est plus que positif, puisque la presse désigne l'écrivain américain comme le fils de la tradition anglaise. Cooper, d'ailleurs, souligne que les écrivains américains sont à l'époque présentés, dans les notices bio-bibliographiques, comme des anglais, ou plutôt comme des européens expatriés. Irving est désigné par exemple comme un « native of Devonshire ».³

1.2.3. *The Modern Quixote*

Il faut que la plus grande revue de critique littéraire de l'époque publie ses impressions pour qu'une opinion collective se forme. La revue conservatrice *The Spectator*, dont le pouvoir critique était alors absolu, publie une analyse générale du texte (« Washington Irving's *Alhambra* », le 5 mai 1832). Le sens de l'ironie est typique de cette analyse critique, c'est en prenant le contre-pied de la pensée courante et en choquant que se construit le discours de la revue. D'emblée, il est dit qu'Irving n'aurait pas dû appeler ses compositions des *sketches*, car elles sont bien plus que cela. Mais les critiques remarquent-ils qu'il s'agit de

¹ *The Morning Post*, le 27 avril 1832, p. 3 : « We are requested to remind the numerous purchasers of the original *Sketch Book* of Mr. Washington Irving that his *New Sketch Book*, entitled *The Alhambra* will be published on the 1st of May ; but in order to ensure its delivery on that day, it is necessary that orders should be immediately transmitted to the various booksellers in town and country. » Je traduis : On nous demande de rappeler aux nombreux acheteurs du premier *Sketch Book* de M. Washington Irving que son *New Sketch book*, intitulé *The Alhambra*, sera publié le 1er mai ; mais pour qu'il puisse être livré de manière certaine ce jour-là, il est nécessaire que les commandes soient immédiatement transmises aux libraires, dans les villes comme dans les campagnes. – La même information a paru dans *The London Standard*, le 2 mai 1832, p. 2.

² *The Morning Post*, le 4 mai 1832, p. 3 : « *The Alhambra* and the desire of the publishers to accommodate all purchasers at the same time, have, we are requested to state, caused arrangements to be made to ensure the delivery of the work in every quarter this day. To facilitate this intention the public are requested to give their orders without delay to their respective booksellers in town and country. » Je traduis : Il nous est demandé de signaler que, pour répondre au souhait des éditeurs de satisfaire toutes les demandes en même temps, des arrangements ont été faits pour assurer la livraison de l'*Alhambra* dans chaque district ce jour. Afin que cela soit possible, il est demandé au public de passer commande sans délai dans les librairies à la ville comme à la campagne.

³ James Fenimore Cooper, « Letter XXII to Jacob Sutherland, Esquire », *England : with Sketches of Society in the Metropolis*, Paris, Baudry's European Library, 1837, p. 202-203. L'Américain qui rentre en Amérique après avoir vu le monde est considéré comme un Européen expatrié.

véritables *short stories*, genre dont Addison, le fondateur de la revue *The Spectator*, était le maître ?

L'effet de totalité que produisent ces esquisses frappe, et justement elles ne sont plus vraiment des esquisses, puisqu'elles semblent cadrées et achevées. Irving, en effet, s'est montré beaucoup plus minutieux et précis qu'il ne semble le croire lui-même. Doué d'un véritable talent de peintre, d'une imagination expressive et chaleureuse (« the vivid glow of a warm imagination »¹), Irving est présenté comme un coloriste capable de transformer son sujet, de quelque origine ou caractère qu'il soit. Autrement dit, il fait passer ses motifs par le prisme de la *fancy*. Et cette imagination s'expose justement lorsque l'écriture s'intériorise. En effet, moins il y a de réalité extérieure, plus il y a de matière fictionnelle : « Where is least of the reality, it often happens there is most of the riches of fiction : no banquets are so luxurious as those given in the cerebellum of a hungry beggar. »²

Tendu entre deux pôles contradictoires, qui sont les mêmes depuis Homère, Irving est glorifié tantôt comme historien, tantôt comme poète, parce qu'il ne vit pas que dans le présent, mais repense simultanément et conjointement le passé et le futur. Pour cette raison, on le considère comme un vrai poète, dans le sens où le poète vit et écrit le passé (« he is *nothing but* a poet – that is, a gilder of the past – a singer of the deeds of old »³). Effectivement, Irving n'a pas seulement tendance à voir le monde de manière utopique : pour lui, le passé de l'Europe est une sorte de brouillon de l'avenir des États-Unis. D'un autre côté, sa contribution à la connaissance et à la préservation de la culture de l'Espagne est considérable. Même si l'état du palais de l'Alhambra et de la ville de Grenade est déplorable au moment où il les visite, Irving en décrit les merveilles, et sans le savoir oriente ainsi le regard du gouvernement sur l'importance des vestiges architecturaux, qui sont la mémoire culturelle d'un pays.

A poet is a man in the preterit tense regarding him as a verb, and always in the superlative degree taking him as an adjective. If there was any part of Spain provocative to his imagination, it was the Moorish capital ; and of that capital, the palace of the sounding name – the Alhambra.⁴

¹ « Washington Irving's *Alhambra* », in *The Spectator*, le 5 mai 1832, p. 16, je traduis : la vive lueur d'une chaleureuse imagination.

² *Ibidem*, je traduis : Il arrive souvent que la fiction soit la plus riche là où la réalité est la plus pauvre : aucun banquet n'est aussi somptueux que ceux qui se tiennent dans le cerveau d'un mendiant affamé.

³ *Ibidem*, je traduis : Il n'est rien d'autre qu'un poète – c'est cela, un homme qui peint le passé en couleurs d'or – un chanteur des faits du passé.

⁴ *Ibidem*, je traduis : Un poète est un homme qui se conjugue au prétérit si on le considère comme un verbe, et qui prend toujours la forme d'un superlatif si on le considère comme un adjectif. Si un endroit en Espagne devait stimuler son imagination, c'était la capitale mauresque ; et, dans la capitale, le palais au nom fameux – l'Alhambra.

La critique reconnaît donc à Irving le don de faire revivre intensément le passé, de le rendre présent, mais aussi le mérite d'avoir su situer heureusement son histoire, et d'avoir su *se situer* en tant qu'auteur-narrateur. La *fancy* fait de lui un magicien capable de métamorphoser un lieu ruiné en palais somptueux, et de transformer les personnes ordinaires en personnages caractéristiques, dignes d'être les représentants de l'univers fictionnel des *Mille et Une Nuits*. Le narrateur, en particulier, est assimilé par le critique à un fameux voyageur imaginaire, à un héros de l'épopée de l'Orientalisme – mais Irving fait plus qu'orientaliser l'Andalousie – « with the skill of Aladdin, [Irving] does more than restore its beauty and splendor ». C'est grâce à son style, qui rappelle l'arabesque musicale (« It is a sort of music »¹), que l'écrivain se rapproche des talents des conteurs orientaux. Pourtant, les fragments de son récit ne se lisent pas de la même manière et ne laissent pas la même sensation au lecteur que les contes *orientaux*. Le beau alterne vite avec l'inquiétant et le troublant.

Ce sont les fragments descriptifs de l'ouvrage qui plaisent en particulier, malgré le charme des histoires mauresques. La mode du genre pseudo-oriental décline. Ce sont donc les narrations descriptives qui retracent le voyage, la route, et les impressions individuelles de l'auteur devant telle ou telle vue ou devant tel ou tel paysage qui répondent le mieux aux désirs des lecteurs – et ce notamment parce qu'ils cherchent à retrouver dans le livre les qualités de Laurence Sterne. La comparaison n'est pas innocente. Sterne est l'étalon de la littérature « hors-normes », c'est un voyageur sentimental qui détourne les poncifs romantiques, et Irving le suit dans sa pratique de l'écriture en arabesques. Les lecteurs de l'époque sont contents de trouver des légendes tout à fait drôles et vraisemblables, mais surtout sont charmés par « that part which it is now almost ridiculous, since the days of Mr. Shandy, to term the *Sentimental Journey*. »²

Selon la tradition de la revue, on fournit au public un fragment du texte après en avoir fait la critique (dans ce cas particulier admirative), pour qu'il y goûte, et qu'il juge ainsi par lui-même de la qualité de l'œuvre. Le critique propose un extrait des contes (une page et demi exactement) pour les présenter au public, conformément au système du « *chaperonage* : we would put our protégée in the best light ».³ Irving est si connu et admiré en Angleterre qu'on

¹ *Ibidem*, je traduis : avec l'habileté d'Aladin, [Irving] fait plus que restaurer sa beauté et sa splendeur ; c'est une sorte de musique.

² *Ibidem*, je traduis : mais nous sommes, après tout, la plupart charmés par cette partie qu'il est presque ridicule, après M. Shandy, de nommer le *Voyage sentimental*.

³ *Ibidem*, je traduis : chaperonnage : nous voulons placer notre protégé sous la lumière qui sera le plus à son avantage.

ne peut faire mieux que de le présenter par son texte. Donner à lire un fragment du récit dans une revue est le meilleur moyen de mettre en évidence les vices et les vertus du texte.

La réception immédiate dans la presse anglo-saxonne est très positive : ce récit est un chef-d'œuvre de poésie en prose, Irving voit la réalité par le prisme de ses rêveries, il retravaille l'objet de sa description en faisant jouer son pouvoir d'illusion créatrice. L'architecture et l'ambiance locale interpellent l'imagination du lecteur, qui, dans une sorte de mirage, imagine le passé du lieu. Le narrateur parvient, dans un même mouvement, à évoquer et à évacuer le monde sensible, il reste dans le domaine de la sobre réalité jusqu'à ce que les illusions de la mémoire et de l'imagination créent un monde nouveau. L'auteur utilise le discours hyper- et méta-textuel pour mettre en évidence la spécificité de son récit, et il met l'accent sur le fait que l'écrivain cherche la vérité dans la fiction et lutte avec la désillusion. En se référant aux idéaux du passé, Irving construit une réalité fictive, et en ceci il est « the modern Quixote »¹, puisqu'il traite les choses telles qu'elles sont ou qu'elles furent mais les couvre d'une pellicule de fiction, de mythe ou de légende. Le sentiment du sublime mêlé à l'évocation du passé ne pouvait être l'œuvre d'un pur Américain, et trahit l'influence capitale de la tradition européenne sur Irving, qui est venu en Europe pour développer son imagination et pour asseoir sa réputation en réinvestissant le capital fictionnel de l'Europe. C'est la réconciliation avec les racines européennes de l'Amérique qui l'ont rendu célèbre.² Son œuvre connaît un grand retentissement en Grande-Bretagne, les comptes rendus sont élogieux et répétitifs, ce qui couronne également le projet de l'éditeur de rendre l'ouvrage à la mode, mais ne signifie pas que l'auteur, malgré sa dépendance à l'égard de l'horizon d'attente, n'a pas su rester indépendant. Le texte plaît à tout le monde, rarement un auteur a su satisfaire ainsi les attentes de différentes couches sociales, et faire plaisir à tant de lecteurs si peu semblables à la fois : c'est que l'œuvre révèle un ensemble de qualités telles que le style, qualifié de « mélodieux », un puissant pouvoir d'association, une pensée compréhensible mais riche, et une placidité parfaite de l'humeur, qui sont le résultat d'un minutieux calcul.

1.2.4. Un classique inclassable

Le succès général du livre doit beaucoup au fait qu'il est difficile, génériquement parlant, de le classer. Il s'agit d'une sorte de recueil de miscellanées. Le lecteur américain a été depuis longtemps familiarisé, par Irving et en général par le journalisme de l'époque, à ce

¹ *Ibidem*, je traduis : le Quichotte moderne.

² « The Literary Examiner », in *The Examiner*, le 13 mai 1832, p. 307-308.

genre de productions, mais en Angleterre ce type de mélanges soulève encore des débats. Si le livre est classique dans le sens où il reprend les codes *romantiques*, de telle sorte qu'il est conforme à la mode de l'époque, il n'est pas facile de le classer en fonction de son genre et du lecteur qu'il vise. Cette classification est particulièrement peu aisée pour le libraire qui se demande comment mettre, de manière efficace, le livre en évidence, et quel public cibler.

Every real classic – and among classics *The Alhambra* must surely be numbered – is in some measure a unique book. It refuses to submit to any but the most arbitrary classification ; we feel that it could only have been produced by one man, in one mood, in the midst of one environment. This book demanded a Washington Irving in Spain as the condition of its being ; and as such a condition does not recur, the uniqueness remains. It is the kind of work which troubles a conscientious librarian, who does not know whether he must enter it in class A, class B, or class C, or in all three of them.¹

Toutefois, la richesse des *Tales* permet au libraire de viser de multiples lectorats. En effet, *The Alhambra* est un ouvrage complexe, éclectique et excentrique du point de vue du ton, du genre et de la réception. Il ne peut être classé, car il s'agit d'une succession d'impressions, le livre est un fragment de la vie de son auteur, il reflète ses inquiétudes et ses interrogations identitaires, et le tout est mêlé de fictions. Le livre interroge ainsi les lois et les catégorisations génériques de l'époque, qui nécessitent impérativement une *modernisation*. *The Alhambra* est un récit historique, mais il ne s'agit pas pour autant d'un ouvrage d'histoire. C'est aussi le récit personnel d'un séjour qui mêle excursion et vagabondage – et ce n'est pourtant ni vraiment un récit de voyage, ni bien sûr un guide. Le livre traite de l'antiquité sans tomber dans la littérature spécialisée, et il ressemble à certains égards à un recueil de légendes romantiques, alors que l'authenticité du séjour l'éloigne de la fiction. Quatre genres principaux sont donc réunis sans pour autant entrer en conflit – mais sans être non plus complémentaires, de telle façon que l'*Alhambra* apparaît comme une *mosaïque générique*. Les différents genres sont agencés en une sorte de fin alliage, fusionnés par le travail de l'imagination et remodelés pour que le produit final produise un bel effet.

- a) Types de segments de l'ouvrage selon le genre, le rapport au temps et en fonction de leur caractère référentiel ou non :

¹ « Washington Irving's *Alhambra* », in *The Spectator*, le 9 juillet 1892, p. 67-68. Je traduis : Chaque vrai classique – et parmi les classiques l'*Alhambra* doit sûrement être cité – est dans une certaine mesure un livre unique. Il refuse de se soumettre à quelque classification que ce soit ; nous avons le sentiment qu'il ne pouvait être l'œuvre que d'un seul homme, qui se trouvait dans un état d'esprit précis, au sein d'un environnement particulier. Ce livre exigeait pour exister qu'un Washington Irving se trouvât en Espagne ; et comme une telle conjonction ne se reproduit pas, l'œuvre reste unique. C'est le genre de travail qui trouble un bibliothécaire consciencieux, qui ne sait pas s'il doit le ranger dans la classe A, B, ou C, ou dans les trois en même temps.

| | | | |
|---|---|--|----------------------|
| Lieux géographiques et historiques évoqués : Espagne, Amérique, Al-Andalus, Royaume de Grenade | Histoire | Référentiel | Passé |
| La route de l'auteur de Séville à Grenade. « The Journey » – témoignage relatif au voyage, narrations descriptives relatives à la nature. L'auteur écrit ses impressions et note ce qu'il perçoit de l'environnement. | Voyage | Plus ou moins référentiel | Présent-Passé récent |
| Les ruines du palais et de la ville (l'intérieur et l'extérieur) L'auteur écrit où il vit et ce qu'il vit : écriture autobiographique. Il observe l'environnement et s'en inspire, il raconte des anecdotes historiques en les mêlant à des fictions. | Propos sur l'histoire, l'architecture et la tradition | Perçu comme Référentiel Vraisemblable | Présent-Passé |
| Mythes, légendes, contes et histoires locales. Légendes romanesques et romantiques orientées sur les sentiments spontanés des lecteurs. Interprétation et mise en scène de l'histoire. | Fiction | Non-Référentiel ou pseudo-référentiel | Passé-Présent-Futur |

Le problème de la classification générique est au cœur de l'article du *Spectator*. Irving est-il historien ou poète, auteur de fiction ou transcripateur des mœurs locales ? Le côté imaginaire de son écriture s'exprime avec une vigueur particulière dans les livres qui traitent du passé. Et si sa méthode est semblable à celle d'un historien dans la mesure où il vérifie les faits qui encadrent ses histoires, leur représentation est libre, poétique et artistique. Ainsi, la valeur factuelle passe au second plan, derrière la *fancy* et l'évocation de l'ambiance locale de l'Andalousie, qui réveille des images supposées du passé. Or, parmi les récits romanesques et romantiques, « *The Alhambra is at once the most characteristic and the most charming* »¹, puisque l'auteur a réussi à y trouver l'harmonie parfaite entre l'écrivain qui travaille (et donc qui se décrit) et le lieu qu'il décrit, et d'où il écrit – de même qu'il arrive à trouver le juste milieu entre ses propres racines et la culture mauresque qu'il évoque notamment par le biais de la description des palais et de la nature andalouse, qui, s'unissant, se transforment en un refuge où s'abstraire du présent. La voix de l'auteur porte donc aussi, quoique implicitement, un jugement sur l'histoire et la société alors actuelles.

1.2.5. Le voyage-entreprise : la conquête de la légitimité

Écrire sur la vieille Espagne hispano-mauresque, celle d'avant l'Espagne catholique, c'est pour Irving chercher les racines de l'Amérique. La relation de l'auteur à son sujet est

¹ *Ibidem*, je traduis : *L'Alhambra* est [le récit] à la fois le plus caractéristique et le plus séduisant.

dans ce cas précis particulière, puisqu'il veut connaître et écrire l'histoire de son pays en prenant en quelque sorte du recul (imaginaire, géographique et matériel). Les critiques le comprennent et en conçoivent une véritable estime pour l'auteur – qui se comporte en successeur de Walter Scott, c'est-à-dire à la fois en homme de lettres et en historien. L'Andalousie est le pays et le lieu d'origine des découvreurs, écrit le journaliste – « the true European territorial ancestor of America. Columbus was the Adam of the New World. »¹ Le rôle de Washington Irving est donc crucial, sur ses épaules repose la lourde tâche d'écrire l'Histoire du Nouveau Monde, et il se charge également d'éclairer les origines du mythe de l'Amérique et de l'Américain, et de le diffuser par la même occasion. Une nouvelle littérature, qui participe à la genèse de l'Amérique, vient d'être inaugurée par un écrivain, et semble répondre au besoin d'utopie qu'éprouve la littérature. Un Nouveau Monde littéraire est donc créé par un homme de lettres.

Il est aussi important de souligner que le livre appartient à la période où il était à la mode de considérer que la littérature américaine n'avait aucune individualité, qu'elle n'était qu'un organisme parasitaire, qu'elle n'était qu'une dépendance sans grandeur de la littérature européenne, « European literature writ small ». ² Le sentiment de minorité culturelle et de dépendance à l'égard de l'Angleterre a développé chez les auteurs américains un humour particulier. Et Washington Irving, qui mêle le *wit* anglais à l'humour américain, aime à multiplier les plaisanteries contre lui-même, ce qui fournit un important matériel critique qui met en évidence les aspects métatextuels de ses ouvrages. Mais, l'auto-commentaire mis à part, Irving se distingue par la discrétion non de son personnage, mais de sa personnalité d'auteur, car nationalement et personnellement, il fait preuve d'une constante mesure, ce qui le dessert parfois : « it was the custom of critics to dismiss him briefly as a Western Addison. »³ Cette comparaison revient souvent : Irving est au départ journaliste, comme Addison, et ils sont les deux maîtres de la *short story*. Mais ce que l'Américain et l'Anglais ont particulièrement en commun, c'est le goût de la réflexion observatrice et de l'observation réflexive, ainsi que la capacité à proposer une combinaison parfaite entre une certaine familiarité et une véritable finesse.

Irving est en plus doté d'un sens particulier du pittoresque, dans le sens propre à la tradition romantique française, celui de la couleur locale. Irving participe à la vie quotidienne

¹ *Ibidem*, je traduis : le véritable territoire ancestral de l'Amérique en Europe. Colomb était l'Adam du Nouveau monde.

² *Ibidem*, je traduis : de la littérature européenne de petit format.

³ *Ibidem*, je traduis : c'était la coutume chez les critiques de le désigner négligemment comme l'Addison américain.

racontée dans ses textes, avant de les écrire mais aussi dans le texte même, comme en témoigne la place accordée à l'auteur-narrateur dans ses œuvres, et en particulier dans *The Alhambra*. En effet, si on veut vraiment caractériser l'auteur selon les critères européens, on peut dire qu'Irving est à la fois Addison, son confrère et co-fondateur du *The Spectator*, Steele – et Cervantès, sans compter qu'il faut rajouter à tout cela les éléments de *wilderness* (« elements of a more primitive flesh-and-blood humanity »¹) constitutifs de cet autocrate.

Si Washington Irving s'est rendu en Europe parce qu'il avait du mal à construire son identité littéraire dans un pays apparemment sans héritage culturel, il en reviendra avec des réponses, notamment sur la question de la production littéraire envisagée dans son rapport avec les structures de domination. Ses œuvres relatives à l'Espagne interrogent en fait le lien entre la littérature, les schémas de conquête, le processus de découverte et les mécanismes de l'usurpation. Irving considère l'histoire de la reconquête de Grenade puis de la conquête des Amériques par les Espagnols comme le début de la tragédie américaine et comme une réactualisation de la chute hors de l'Éden. Il déplore qu'une histoire aussi complexe aboutisse à l'inachèvement (qu'elle soit *unfulfilled*), et il écrit une sorte de *Paradise Lost* américain.²

Enfin, Washington Irving a joué un rôle primordial dans la mythification de l'héritage américain, en insistant sur les racines espagnoles du Nouveau Monde, et donc aussi sur l'histoire coloniale subie du continent américain, tout en présentant Colomb comme l'Adam américain. Irving semble avoir du mal à croire à l'indépendance des États-Unis à l'égard de l'héritage européen, qu'il soit positif (tradition, culture, patrimoine) ou négatif (expansionnisme, colonisation).³ Le romantisme a inauguré aux États-Unis le goût pour le charme de l'architecture mauresque, goût qui sera à l'origine du *Moorish revival* architectural. Mais l'extérieur du palais n'est pas le seul élément à être copié, l'ouvrage d'Irving a apporté de la matière à l'imagination des architectes, et a introduit une part d'éclectisme dans l'esthétique. Son récit sur l'Andalousie sera aussi adapté au cinéma. Irving a laissé des traces profondes en Espagne même, et dans la musique, le cinéma et le patrimoine en général :

1. La pièce pour guitare *Recuerdos de la Alhambra* (1896) de Francisco Tárrega, qui a été utilisée dans les films suivants : *Jeux Interdits* (1952) de René Clément ; *The Killing Fields* (1984) de Dith Pran et Sydney Schanberg ; *Sideways* (2004) d'Alexander Payne ; et dans les séries britanniques *Out of Town* et *The Sopranos*.

¹ *Ibidem*, je traduis : éléments d'une humanité plus primitive, faite de chair et de sang.

² Voir William L. Hedges, « Washington Irving : An American Study, 1802-1832 », in *Johns Hopkins Press*, Baltimore, 1965, p. 2 et p. 4.

³ Richard V. McLamore, « Postcolonial Columbus : Washington Irving and The Conquest of Granada », in *Nineteenth-Century Literature*, juin 1993, vol. 48, n° 1, p. 26-43, University of California Press, p. 27 et p. 30.

2. *Nights from the Alhambra* de Loreena McKennitt, enregistré *in situ* en 2006.
3. Parmi les versions littéraires abrégées à l'usage des enfants français, on peut citer la version de Fombellida Webanck, *Les Deux statues de l'Alhambra : conte andalou* (Paris, Gallimard, 1998).

Les *Tales of the Alhambra* ont inauguré à New York une sorte de mauromanie, qu'Owen Jones encouragera à son tour, lui dont le compagnon de voyage, Jay Wray Mould, a collaboré avec F. Law Olmsted pour la conception de Central Park, où il a proposé de disposer une arcade mauresque autour de la fontaine centrale. Bayard Taylor, qui dédiera à Washington Irving son texte *The Lands of the Saracen*¹ (1854), a favorisé de son côté la circulation de l'Orientalisme à New York (où il se promenait en turban). Quant à l'artiste Frederick Church, il a réactivé l'esthétique de la « Hudson River School » en y introduisant les connaissances apportées par Irving sur l'Europe et l'Orient européen. Church a notamment construit à Columbia un palais mauresque donnant sur le Hudson.

1.3. Rencontres entre les cultures

Le fragment du voyage qui ouvre *The Alhambra – The Journey* – plaît beaucoup, car il renseigne sur la vie de l'auteur et est essentiellement autobiographique. Le charme de ce *travel sketch* est dans la combinaison de l'exotique et du domestique. Au récit de son séjour, Irving mêle des réminiscences du voyage qu'il a fait dans son enfance sur les bords du Hudson et des souvenirs de ses lectures des *Mille et Une Nuits* – et c'est ainsi que se rencontrent et se distinguent les exotismes américain, oriental et européen.

1.3.1. Familiale étrangeté

Le lecteur a justement pour cela l'impression que le narrateur se sent parfaitement à l'aise et comme chez lui en Andalousie, ce qui rend l'écriture expressive et en même temps

¹ L'auteur retrace son périple en Orient, en Sicile et en Espagne. « In Spain, I came upon your track, and I should hesitate to exhibit my own gleanings where you have harvested, were it not for the belief that the rapid sketches I have given will but enhance, by the contrast, the charm of your finished picture. » (Bayard Taylor, « To Washington Irving », *The Lands of the Saracen or Pictures of Palestine, Asia Minor, Sicily, and Spain* [1855], Twentieth Edition, New York, G. P. Putnam, 1863.) Je traduis : En Espagne, j'ai suivi votre piste, et je devrais hésiter à exposer ce que j'ai glané là où vous avez vous-même récolté. Mais je crois que les croquis rapides que j'ai donnés augmenteront encore, par contraste, le charme de votre peinture si achevée.

très vraisemblable – « he makes us share his feeling of homeliness ». ¹ Le côté sympathiquement humoristique des descriptions trahit le côté « britannique » d'Irving, et l'influence qu'a eue sur lui Addison. Le caractère domestique de l'ouvrage est curieusement renforcé par sa théâtralité : à chaque instant une scène est remplacée par une autre, et là où Addison aurait eu du mal à se sentir à l'aise et aurait eu l'impression d'être en terre étrangère, l'Américain se sent chez lui dans cette *domesticité pittoresque*. En quoi donc le côté théâtral de *The Alhambra* consiste-t-il, qu'est-ce qui rend le récit séduisant aux yeux des futurs hommes de cinéma ? ² Le récit sera adapté aisément, parce que le fond mémoriel dont il se nourrit est toujours présent (malgré le fait que les gloires du lieu ont depuis longtemps disparus), mais aussi, curieusement, parce que les personnages des récits se *succèdent* (comme les rois) de manière à la fois harmonieuse, comique et gothique, de telle sorte qu'une fois sorti du récit, il est très rare qu'un personnage y revienne. L'illusion est parfaite, écrit le critique, puisque l'auteur guide le lecteur comme un ami dans le passé enchanté.

The Spectator est la référence ultime dans le domaine littéraire et culturel de l'époque, ses critiques inspirent les autres revues et sont même citées, par exemple par le *Morning Post*, qui s'appuie sur le *Spectator* pour défendre les mêmes idées – l'influence de Laurence Sterne sur Irving et sur les voyages sentimentaux en général ³, l'importance de la vivacité du style (il est question du « lively & fascinating pen of Washington Irving ») qui est mêlée à l'énergie de ses « Wild legends & fairy tales » qui ont le charme, l'humour, la simplicité et l'extravagance des *Mille et Une Nuits* et plairont aux lecteurs, qui ont le goût du « wild » et du « pathetic » – le tout s'agencant en « a sweet and varied garland, culled fresh from the romantic hills of Spain. » ⁴

La presse britannique a beaucoup d'estime pour un écrivain qu'elle considère comme national, et qui est pourtant américain. Le *Morning Post*, par exemple, rappelle, quelques années après la publication de l'*Alhambra*, que rarement livre d'un auteur transatlantique a été si bien accueilli : « critic's luxury, cordial and unqualified praise. » ⁵ Mais si l'Anglais aime l'humour et la simplicité, le Français cherche la profondeur. La littérature américaine est, aux

¹ « Washington Irving's *Alhambra* », in *The Spectator*, le 5 mai 1832, je traduis : il nous fait partager son sentiment du *domestique*.

² On peut penser entre autres aux dessins animés de Juan Bautista Berasategi : *El embrujo del Sur* et *Ahmed, le prince de l'Alhambra*, et au court-métrage d'animation de Jose María Candel *El Legado del Moro*, 2010.

³ *The Morning Post*, le 5 juin 1832, p. 3.

⁴ *The Morning Post*, le 9 juillet 1832, p. 4. Je traduis : la plume vive et fascinante de Washington Irving ; légendes sauvages et contes de fées ; du sauvage et du pathétique ; une guirlande de fleurs douces et variées, fraîchement cueillies sur les collines romantiques de l'Espagne.

⁵ *The Morning Post*, le 12 novembre 1836, p. 3. Je traduis : un luxe critique, des louanges cordiales et sans réserve.

yeux des Anglais et des Français, divisée en deux, les premiers préfèrent Irving tandis que les seconds aiment Cooper. Les réceptions anglaise et française sont cependant unanimes pour apprécier l'*Alhambra*, comme elles s'accordent pour goûter les *Mille et Une Nuits*. L'oriental continue à avoir du succès, dans la mesure où son exploitation par la littérature occidentale cache une part de critique sociale et politique. Ce goût est propre à l'époque des colonisations française et anglaise, alors que les rois espagnols sont en train de voir leur empire se briser. Immédiatement après sa publication, la critique décrète que l'ouvrage est réussi, et admire la rapidité des esquisses, qui sont fictionnelles tout en étant ancrées dans la réalité¹, et qui paraissent ainsi naturelles et vraisemblables. On compare donc l'*Alhambra* aux livres qui le précèdent dans la féerie, mais on souligne que l'œuvre reprend aussi la forme et le genre créés par Irving dans son *Sketch Book* et ses *Tales of a Traveler* – le *sketch* proche de la *short story*. La qualité des ouvrages irvingiens est constante, mais l'*Alhambra* a ceci de particulier qu'il mélange l'humour et le pathétique. On reproche d'ailleurs à l'auteur d'avoir maladroitement combiné le ton avec le lieu, puisque ses contes sont comiques et ne correspondent pas au caractère du sujet. Les seuls défauts du livre résident donc dans l'irrégularité des dimensions des *sketches* et dans le registre choisi, car les ruines devraient évoquer la nostalgie et la mélancolie plutôt qu'alimenter l'esprit de moquerie (« Ruins seem to lead more naturally to grave meditations on the fall of empires, and melancholy musings on the frailty of human greatness, as the scene of a series of sportive caricatures and comic stories »²).

Le critique clôt son compte rendu de l'ouvrage en soulignant que le livre promet une lecture agréable, que l'esprit et la beauté du style le rendent intéressant et permettent d'oublier ses défauts. Mais le mélange est considéré comme absolument incongru, il fallait, selon le critique, prendre les lieux pour objets principaux du récit et non pas y placer des personnages qui jouent le drame de la vie. Le défaut d'Irving est d'avoir dépassé les attentes et d'avoir démythifié le roman gothique, qui en général est aussi terrible qu'austère. La littérature américaine cherchait à l'époque, avant tout, à se distinguer de l'anglaise et le premier homme de lettres américain a voulu écrire le *Château d'Otrante* du Nouveau Monde, où l'humour américain se mêle à l'esprit carnavalesque et ironique quichottesque. L'esthétique de la fiction américaine en tirera l'une de ses spécificités – le *sportive gothic*. Ce sous-genre réinvestit l'inquiétant et le fantastique en le présentant à la lumière de l'humour, et puise dans le surnaturel pour jouer sur une imagerie à la fois répétitive et domestique. Si l'auteur pratique

¹ *The Morning Post*, le 11 juillet 1832, p. 3.

² *The Morning Post*, le 6 décembre 1832, p. 4, je traduis : les ruines semblent mener plus naturellement à de graves méditations sur la chute des empires, et à des réflexions mélancoliques sur la fragilité de la grandeur humaine, qu'à une série de caricatures divertissantes et d'histoires comiques.

déjà ce « sport » névrotique dans *Rip Van Winkle* et dans *The Sleepy Hollow*, le séjour à Grenade et la composition de *The Alhambra* sont à l'origine d'un renouvellement générique, Irving pratiquant un discours autobiographique où les impressions sont tantôt paisibles et idylliques, tantôt angoissantes. Le *sportive gothic* tel que le pratique Irving est un gothique mis à distance par une prise de conscience des procédés littéraires et des tropismes qui le caractérisent, et en même temps accueilli dans le familier, de telle sorte qu'il se fait à la fois plus discret et plus proche.

1.3.2. Un succès sensationnel ?

La saison littéraire de la seconde moitié de l'année 1832 voit éclore une grande quantité d'œuvres de fiction écrites par des « first-rate authors. It has produced *The Alhambra* by Washington Irving ». ¹ La presse est très influente dans le domaine de la critique littéraire, c'est elle qui prépare le succès de l'ouvrage, qui lui permet de faire sensation. L'accueil que lui réservera le public général, et donc sa valeur matérielle, dépendent de la presse. C'est pourquoi aussi le livre, qui doit s'adapter aux règles de l'entreprise et du commerce, doit s'adresser à différentes couches sociales. Dans ce sens, l'impact de *The Alhambra* est le résultat de la popularisation de la littérature, qui fait suite à l'industrialisation du livre et à la diminution du prix de production de l'ouvrage. Le succès du livre en fait un rival des livres précédents d'Irving. Il est répété que l'ouvrage intéressera notamment ceux qui ont le goût du sauvage et du pathétique. ² C'est un texte précurseur, qui appartient presque par anticipation au genre de la *Sensation fiction*. Peut-être faut-il établir un lien analogique, voire traumatique, entre « sensational writing and contemporaneous historical, political and social events ». ³ Certes, Irving ne représente pas dans l'*Alhambra* « the “sensational” transformations of the nineteenth-century society », mais on peut penser que, conformément aux lois futures de la littérature à sensation, il élabore une littérature vigoureuse, « self-consciously dramatizing the psychological impact of the shocks of modernity » ⁴, et qui se refuse d'avance à laisser les lecteurs indifférents. Toutefois, il convient de ne pas sous-estimer l'importance des

¹ *The Morning Post*, le 12 octobre 1832, p. 3. Je traduis : auteurs de premier ordre. Elle a vu naître *L'Alhambra* de Washington Irving.

² *The Morning Post*, le 13 novembre 1832, p. 3.

³ Anthony Uhlmann, Helen Groth et al., « Introduction », in *Literature and Sensation*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2008, p. xiii. Je traduis : l'écriture *sensationnelle* et les événements historiques, politiques et sociaux de l'époque.

⁴ *Ibidem*, je traduis : les transformations « sensationnelles » de la société du dix-neuvième siècle ; dramatisation consciente de l'impact psychologique des chocs de la modernité.

manœuvres commerciales, et il faut surtout souligner que l'auteur, soutenu ou plutôt poussé par l'éditeur, travaille consciemment à maîtriser sa réception. On sent que l'auteur est soucieux de ne pas diviser les textes littéraires en fonction de la classe de lecteurs auxquels ils sont adressés, et qu'il cherche à faire sensation en exploitant le matériau humain (vraisemblance des caractères, description proche de la réalité qui fonctionne comme un décor afin que les situations humaines touchent la sensibilité du lecteur.) L'écrivain prend ainsi un risque, en s'adressant à tous, il risque de voir mépriser son texte. En effet, pour faire sensation auprès du lecteur, il faut réveiller ses appétits de lecture en exploitant la rêverie, l'humour, mais aussi l'horreur. L'originalité de l'ouvrage est dans son hétérogénéité : le *pathos* du lecteur s'active de manière éclatante grâce à la mixité générique.

La revue *The London Standard* note que le récit propose un traitement inhabituel du sujet, on apprécie la qualité de l'écriture et le bon équilibre trouvé entre la *romance* et le *novel*. Le lecteur y retrouve cette « fascinating elegance of style and diction »¹ qui est naturelle à Irving et n'est absente d'aucun de ses ouvrages précédents, et à laquelle se rajoute une nouveauté extrême dans la manière dont l'auteur partage avec les lecteurs son intérêt pour ce qui est sans égal et ne peut être surpassé. Cela tient aussi au fait que la richesse du matériau issu de la complexe histoire hispano-mauresque est autosuffisante, puisque même un auteur ordinaire serait capable d'en faire un bon récit. Le critique se pose ainsi une question quelque peu rhétorique : « how then are they fashioned by the skill and *fancy* of one of the most delightful authors of the age ? »² Cette conclusion voyage d'une revue à l'autre : « No work of the season has produced half the sensation in the literary world as the *Alhambra* – *Staffordshire Advertiser* ». ³ La Grande-Bretagne salue à l'unisson l'ouvrage, qui reste la plus célèbre des publications récentes pendant des années. L'*Alhambra* est rangé à côté d'ouvrages restés fameux, et qui ont contribué également à forger le mythe oriental et celui de l'exil, tout en ayant recours aux genres à la mode à l'époque de leur production (le roman gothique et les romances réadaptées du Moyen Âge par exemple) : « Extraordinary volume. This day was published, price 6 Sh., with two engravings, *Tales of the Alhambra* by Washington Irving ; *The Last of the Abencerrages* by the Viscount De Chateaubriand ; et *The Involuntary Prophet* by Horace Smith. » Ces derniers textes composent *the New Volume of the Standard Novels*

¹ *The London Standard*, le 8 août 1832, p. 4, je traduis : une élégance fascinante du style et de la diction.

² *Ibidem*, je traduis : comment donc ont-ils été façonnés par l'habileté et la fantaisie de l'un des auteurs les plus charmants de l'époque ?

³ *Ibidem*, je traduis : Aucun ouvrage de la saison n'a produit une sensation ne serait-ce qu'à moitié aussi puissante dans le monde littéraire que celle qu'a produite l'*Alhambra* – *Staffordshire Advertiser*. Le même compte rendu paraît dans *The Morning Chronicle*, le 4 août 1832, p. 3, seule est ajoutée la mention « A new and cheaper edition is now published ».

*and Romances*¹, et sont accompagnés du *Vathek* de Beckford, du *Bravo of Venice* de Lewis et du *Castle of Otranto* de H. Walpole. La presse décide donc de faire connaître encore mieux les œuvres universelles, les classiques de la littérature mondiale. La place de Chateaubriand est également intéressante : beaucoup traduit et vendu, il n'était pourtant pas bien compris. En fait, ce n'est qu'après 1832 (année de publication des *Contes de l'Alhambra*) que par contraste avec les autres Romantiques, Chateaubriand sera salué en Angleterre comme « le dernier gentleman des lettres françaises ».² Les *Aventures du dernier Abencérage* et l'*Alhambra* deviendront de grands classiques et contribueront fortement à renforcer le goût pour l'Espagne mauresque, grâce à leur succès dans la presse, à leur grande diffusion, à leurs traductions et aux éditions à prix bas. Leurs auteurs – les derniers *gentlemen* – seront connus notamment pour le récit de leurs aventures et de leurs amours. Ces textes seront très soignés dans la matérialité de leur publication par les éditeurs, qui s'attachent à proposer de belles illustrations. Situés au croisement de la littérature « haute » et de la littérature populaire, les best-sellers qui figurent sur la liste des classiques garantissent un bénéfice durable et sont introduits dans le système d'enseignement.

1.3.3. L'attractivité matérielle du livre

La question du prix est à l'ordre du jour : la fiction de bonne facture est peu onéreuse, ce qui permet à la population moyenne et modeste d'avoir accès à la littérature, et augmente son goût pour l'Histoire par le biais de la *romance*. *The Alhambra* figure parmi les ouvrages qu'on peut trouver au plus bas prix, mais aussi et surtout parmi les ouvrages les plus représentatifs et les plus honorables de la littérature romantique.³ Tout au long du siècle l'ouvrage sera sans cesse republié, son succès est si grand qu'il sera notamment mis en scène à la *English Opera House* (« The Rose of the Alhambra », 1836).

¹ La publicité pour les ouvrages réunis dans la collection « The Standard Novels and Romances » (aux éditions Richard Bentley), collection sans pareille qui rassemble des « Modern Works of Fiction, chiefly by living authors », et qui « now includes – Washington Irving's *Alhambra* », paraît à la une de la revue irlandaise *The Dublin Evening Post*, le 8 novembre 1836, p. 1 ; dans *The Dublin Evening Packet and Correspondent*, le 2 décembre 1837, p. 2 et le 6 mars 1838, p. 4 ; dans *The Southern Reporter and Cork Commercial Courier*, le 14 décembre 1837, p. 1 et le 8 mars 1838, p. 3, de même que dans *The Brighton Gazette*, le 27 avril 1837, dans *The Leeds Intelligencer*, le 22 avril 1837, p. 2 et dans *The Cheltenham Chronicle*, le 15 octobre 1835, p. 1.

² Marcel Moraud, *Le Romantisme français en Angleterre de 1814 à 1848*, Paris, Honoré Champion, 1933, p. 42.

³ *The Birmingham Journal*, le 12 décembre 1835, p. 1, cite *The County Herald* : « These two volumes are the cheapest works of fiction in our language. » ; « That they are among the best » ; « the very essence of romance. » (Richard Bentley and New Burlington). Je traduis : Ces deux volumes sont les œuvres de fiction de notre langue les moins onéreuses ; elles sont parmi les meilleures ; l'essence la plus pure de la romance.

The Spectator consacre aussi quelques lignes à l'ouvrage dans sa matérialité. Dans l'idéal, l'aspect extérieur de l'ouvrage doit être conforme au contenu textuel qu'il renferme. Le livre n'est pas en l'occurrence un simple objet domestique. Il n'est pas destiné à la lecture solitaire, il doit être découvert en tant qu'œuvre d'art, partagé et lu à voix haute. L'édition de luxe transforme, selon le critique, la lecture de l'ouvrage, de même qu'elle influe sur la reconnaissance de l'auteur et reflète le caractère et le contenu du livre (le compte rendu note « an implicit recognition of harmony between the soul of literary work and the beautiful body with which the publishers have invested it. »¹). Le travail de l'auteur et celui de l'éditeur sont mis en valeur, ensemble ils fournissent au public un produit excellent, un probable best-seller. Un certain public achète aussi le livre pour sa couverture, et il y a des lecteurs qui se laissent séduire justement par sa « *grande tenue* », même un demi-siècle plus tard.

L'ouvrage connaît donc un succès de très longue durée et un destin éditorial à multiples facettes : il n'est plus seulement instructif, mais devient également un objet de collection, et on publiera des versions somptueuses de l'ouvrage, des « *éditions de luxe* »², ornées d'arabesques, dorées, illustrées de lithographies ou de photographies. La splendeur extérieure du livre n'est pas artificielle, elle interagit avec le contenu. De la sorte, le récit s'introduit dans des couches sociales diverses, et vise des lecteurs de toutes sortes, dont certains se laissent séduire par le texte lui-même, et d'autres par la splendeur des illustrations ou de l'objet matériel. En effet, *The Alhambra* est un ouvrage à lire et à partager en famille, les femmes sont charmées par les scènes mélodramatiques et imaginatives et les hommes par la gloire qui émane de certaines pages.³

La médiatisation de la littérature inaugurée par la presse raccourcit la distance entre l'écrivain et le lecteur, qui contribue à orienter la production. Les revues proposent des fragments de textes pour initier les lecteurs à l'auteur et à son œuvre, pour les encourager à poursuivre la lecture, et donc à acheter le livre. La critique journalistique occupe non seulement une place médiatrice, mais aussi (dé)valorisatrice, et s'avère donc cruciale dans le processus de la réception. Souvent les revues donnent le texte sans commentaires, le laissant de la sorte s'exprimer, sans orienter la lecture⁴, ce qui exige de la part du lecteur une certaine capacité à reconnaître ce qui est valable et une certaine maturité du goût. Contrairement à la presse française, où le feuilleton de voyage fait partie du programme de la revue, les revues

¹ « Washington Irving's *Alhambra* », in *The Spectator*, le 9 juillet 1892, p. 67, je traduis : une reconnaissance implicite de l'harmonie entre l'âme de l'œuvre littéraire et le beau corps dont l'ont habillé les éditeurs.

² *Ibid.*, p. 66.

³ *The Examiner*, le 13 mai 1832, p. 307-308.

⁴ *The Derby Mercury*, le 16 mai 1832, p. 4.

britanniques invitent à faire des *excursions*, en proposant occasionnellement des fragments d'impressions d'écrivains reconnus.¹

1.3.4. De l'Andalousie aux États-Unis

En Amérique, l'*Alhambra* fait partie des trois livres les plus appréciés par les lecteurs d'Irving, après les légendes nationales – *Rip Van Winkle* et la *Sleepy Hollow*. Rien de ce qu'a écrit Irving en dehors de ces trois œuvres n'a connu un succès pareil. L'ouvrage a transformé le palais semi-ruiné en lieu éternel de pèlerinage pour les touristes américains en Europe.² On notera aussi que Jack London a lu l'*Alhambra* à l'âge de huit ans, et que le livre a fondé son imaginaire.

La critique américaine ne prend connaissance de l'*Alhambra* qu'après les critiques anglaise et française. Sept jours après la publication de l'*Alhambra*, le public pouvait lire, dans la revue *The Baltimore* du 16 juin 1832, que cette œuvre était fidèle à l'esthétique irvingienne, et que sa nouveauté consistait surtout en une importance accrue accordée au fonds historique et en une simplicité plus grande du ton, qui confine à la naïveté, mais aussi en un humour lapidaire et en une sagesse latente. Irving parvient à combiner l'énorme et le minuscule par le biais du légendaire. La structure narrative semble former une arabesque, ou un « gothic spire », en particulier parce que la fiction se mêle à l'observation de la vie réelle. La pratique du mélange des genres caractérise Irving, qui bâtit son livre sur un fonds historique solide, mais tient à la liberté poétique de la narration, y introduisant des éléments de ses propres rêves, des scènes comiques et des personnages parfois sublimes, parfois grotesques.³

La très bonne réception des *Tales* est due au dépassement des cadres génériques, à la finesse du comique ainsi qu'au succès du croisement difficile entre le factuel historique et le gothique fictionnel. Adaptés à tous, au public le plus large et le plus divers, comme le note la revue new yorkaise *The Mirror* (le 23 juin 1832), les *Tales of the Alhambra* sont décrits

¹ On trouve par exemple, sous la forme d'un article ayant pour titre « Picture of Spain », un fragment du début de « Journey » dans *The Worcester Herald* du 12 mai 1832, p. 4. On peut lire également un fragment des *Tales of the Alhambra* dans *The Waterford Mail*, le 23 mai 1832, sous le titre « A Day in Spain ». Tout cela encourage le lecteur à acheter le livre.

² Sherwin Cody, *The Four Great American Writers. (Irving, Poe, Lowell, Taylor)*, p. 57 : « nothing that Irving has written has proved more popular than this volume of *The Alhambra*, and it has made the ancient ruin a place of pilgrimage for tourists in Europe ever since. ». Je traduis : rien de ce qu'Irving a écrit n'a connu une si grande popularité que l'*Alhambra*, et il a fait de ce vestige un lieu de pèlerinage pour les touristes en Europe.

³ *The Life and Letters of Washington Irving*, vol. III, New York, G. P. Putman, 1863, p. 17-19. Pierre Irving cite un long fragment de l'article en question, fragment que nous avons résumé en français.

comme brillants et frappants, ils sont, aux yeux de la critique, racontés dans la langue la plus gracieuse et surtout sont adressés à l'imagination de toutes les classes grâce à leur simplicité : c'est pour cela qu'ils semblent immédiatement familiers au lecteur. Imprégnés de réalité, ces contes ne sont pas des inventions mais des transcriptions. Irving veut plaire à toutes les couches sociales, et il parvient à le faire en fondant sa fiction sur la réalité. Le public veut rattacher son imagination à des lieux existant réellement, même si leurs habitants devenus mythiques sont morts ou exilés.

Il est indispensable de bien contextualiser la réception américaine, et de ne pas oublier l'éloignement et la difficulté d'accès du continent européen. L'Amérique était en crise et voyager était un vrai luxe, la très grande majorité de la population était composée de *stay-at-home*. Le voyage en Espagne est devenu plus ou moins un réflexe culturel un demi-siècle plus tard seulement. L'Andalousie était, avec son côté oriental, du côté de l'impossible, c'est pourquoi elle était propice à la rêverie. Pour l'écrasante majorité des Américains, le seul et unique point de repère était *The Alhambra*. « This fancy for Spain reached an important landmark in 1832, when Washington Irving published his *Alhambra*, otherwise known as his "Spanish Sketch Book" ». ¹ Irving a rapproché les pays, qui étaient encore nettement plus éloignés culturellement que géographiquement. ²

Le grand critique et historien du romantisme anglo-saxon, Prescott, écrit dans le *Westminster Review* paru en juillet 1832 que les histoires mauresques de l'*Alhambra* ont quelque chose de luxueux et d'extrêmement raffiné, faisant allusion à leur caractère oriental et à l'éloquence de l'écrivain. Le recueil des *Contes de l'Alhambra*, est considéré, dans l'ensemble, comme quasiment incomparable.

As a work of art, it has few rivals among modern publications. Were a lecture to be given on the structure of the true poetical prose, nowhere would it be possible to find more luculent examples. ³

Irving a aussi créé la mode culturelle, et donc touristique, du voyage en Espagne, en mettant l'accent sur le charme mauresque du pays. C'est de là, sans doute, que viennent les *castles in the air*, les mirages que l'homme veut attraper, réaliser, c'est-à-dire rendre réels. Le

¹ Miguel Gonzalez-Gerth, « The Image of Spain in American Literature, 1815-1865 », in *Journal of Inter-American Studies*, avril 1962, vol. 4, n° 2, p. 261. Je traduis : Un jalon important dans la progression de cet engouement pour l'Espagne est la publication par Washington Irving, en 1832, de son *Alhambra*, connu comme son « Sketch Book espagnol ».

² *Ibid.*, p. 263.

³ Extrait d'un article paru dans *The Westminster Review* de juillet 1832, cité par Pierre M. Irving, dans *The Life and Letters of Washington Irving*, vol. III, p. 20, je traduis : En tant qu'œuvre d'art, le texte avait peu de rivaux parmi les publications modernes. Si une conférence devait être donnée sur la structure de la vraie prose poétique, on ne pourrait trouver nulle part de meilleurs exemples.

voyage romantique se transforme en quête de l'image palpable, *iconiquement* stable, fixée à jamais et non destructible par le temps.

La construction d'une image culturelle par l'auteur est pleine de sens : Irving pense l'Europe et la traduit dans la langue (culturelle) américaine. Il lui échoit le rôle d'être un *self-made (European) man* – un médiateur culturel qui construit le squelette de la littérature américaine en se fondant sur le mythe européen de l'Al-Andalus. Grâce à son style, il parvient à donner une œuvre éloquente, c'est-à-dire agréable à lire, fluide et musicale. La langue s'inspire de la musicalité andalouse (espagnole, gitane et arabe). Son vocabulaire, où l'on sent la riche présence de l'intertexte poétique du Moyen Âge européen, permet aux lecteurs de s'appropriier les vocables d'une culture éloignée, et apprend aux futurs auteurs à illustrer et à transcrire l'exotique. Le voyage en Andalousie a redonné du souffle à Irving. Edward Everett note dans *The North American Review* du mois d'octobre que le sujet est traité avec un bonheur et une élégance particuliers, que le livre est « among the most finished and elegant specimens of style to be found in the language. »¹

1.3.5. Irving face à la critique française

The Alhambra est un ouvrage orienté vers le public transatlantique. La traduction française des *Tales* a connu, malgré des réticences, une réception dans l'ensemble favorable, comme en témoigne la presse parisienne. Madame Sobry, qui s'est chargée de la traduction, est abondamment félicitée pour son travail, notamment parce qu'elle a réussi à transposer l'élégance du style et la finesse de l'ironie de Washington Irving. *Les Contes de l'Alhambra* sont enregistrés dans la *Bibliographie de la France* en 1832 (sous le numéro 2752), dans la section des *Romans et contes*² – donc comme une fiction. *Les Contes* sont immédiatement mis en vente chez M. H. Fournier jeune en 2 volumes.³ Il faut dire aussi que la presse française s'ouvre progressivement aux autres littératures, même si elle reste très sévère en comparaison avec l'anglaise ou l'allemande.

La crise de conscience nationale que traverse la France tourne le regard des journalistes vers l'Amérique. Les Français voient dans la littérature américaine une terre vierge de la critique, dans la mesure où, n'ayant ni passé culturel ni critères qui fassent une

¹ *Ibid.*, p. 21. Extrait d'un article de *The North American Review* d'octobre 1832. Je traduis : parmi les exemples de style les plus accomplis et les plus élégants qui se puissent trouver dans la langue.

² *Bibliographie de la France ou Journal Général de l'Imprimerie et de la librairie, et des cartes géographiques, gravures, lithographies et œuvres de musique*, XXI^e année, numéro 1^{er}, 7 janvier 1832, Paris, Chez Pillot Ainé, 1832, p. 212.

³ *Revue de Paris*, tome 39, Paris, 1832, p. 132.

œuvre « classique », elle désigne comme « légale » l'écriture de l'écart. Il faut souligner aussi le rôle de la traduction, qui cristallise et diffuse certains thèmes névralgiques qui finissent par former un patrimoine spirituel européen : « le mouvement qui relie le *rendu* à l'*original* contribue à l'émergence d'un sujet, de sujets, qui donnent forme à une communauté. »¹ La France projette ses peurs sur le Nouveau Monde autant qu'elle y cherche un modèle démocratique. Selon les critiques de la *Revue de Paris*, ce qui rend Irving original en France, c'est sa nationalité, qui est en fait indéfinie, pour ne pas dire qu'il est cosmopolite. N'étant pas vraiment américain, il est classé plutôt dans la section anglo-saxonne, puisqu'on appartient au pays où l'on vit plutôt qu'au pays où l'on naît. La France s'inquiète pour son expansion culturelle, qui doit être la conséquence naturelle de sa politique de colonisation. C'est pourquoi aussi les critiques voient en Irving le ressortissant d'une ancienne colonie britannique, non pas un véritable Anglais, mais plutôt un « appendice », ce qu'on appellerait aujourd'hui un anglophone. Irving « s'est fait complètement Anglais, non pas Anglais moderne, il est vrai, mais Anglais du temps où l'Amérique du Nord n'était qu'une colonie anglaise. »²

Pourtant, le critique de la *Revue de Paris* souligne l'indifférence d'Irving pour l'objet de son écriture, pour l'Alhambra donc – ce qui nous semble inexact. L'utopie projetée sur ce lieu, la fragmentation de la diégèse et le *patchwork* narratif n'ont pu être (dans la première partie du XIXe siècle) l'œuvre que d'un Américain écrivant sur l'Andalousie et en Andalousie. Faire ce détour par la réception permet de saisir une fois de plus l'origine personnelle et nationale de l'attraction aussi bien d'Irving que de ses lecteurs français pour l'Andalousie, ce territoire déchiré entre deux cultures. Irving se demande si l'Andalousie n'est pas faussement européenne, ce qui le conduit à s'interroger sur l'identité et le gouvernement de son pays. Il essaye de comprendre les grandes erreurs (ou fautes) qui ont conduit à l'invasion et à la défaite, d'abord des Goths, puis des Maures. L'analyse de ce passé par le biais des vices et des vertus de caractères légendaires et de personnages locaux fait de l'œuvre une sorte de roman proto-psychologique. C'est le travail d'étude psychologique qu'il a accompli en écrivant son *Christophe Colomb* qui a permis à Irving de donner ce récit prometteur. Pourtant, c'est avant tout le sujet de l'*Alhambra* qui incite à Irving à une forme d'esthétisation stylistique, et qui provoque ce mélange productif de poésie, d'art et d'architecture qu'on trouve dans les *Tales*.

¹ Arnaud Bernadet et al. (dirs.), « Introduction », *Traduire-écrire : cultures, poétiques, anthropologie*, Lyon, ENS, coll. « Signes », 2014, p. 17.

² *Revue de Paris*, tome 40, 1832, p. 263-264. Signé A.E.

Les *Contes* sont traduits et bien traduits, ce qui ouvre l'esprit des Européens à la littérature américaine. La réussite de la traduction semble être liée au côté fictif du récit. La langue américaine absorbe des séries d'épithètes d'origines diverses, tandis que la richesse des adjectifs français *traduit* l'atmosphère andalouse. Le traducteur joue un rôle d'adaptateur qui, sans l'embellir, doit justement retravailler le récit pour le rendre *réceptible* par la culture-cible. La *Revue de Paris* rend hommage à la traductrice des contes de l'Alhambra, même si son travail était agréable et par conséquent facile. « Il y a dans l'anglais de Washington Irving un charme de narration qu'on retrouve tout entier dans la version de Mlle Sobry. Lisez entre autres contes celui de l'*Astrologue*, qui n'est pas le moins gracieux des deux volumes. »¹

Irving mélange discours littéraire et geste architectural. Les *sketches* ne plaisent pas toujours, parce qu'ils compliquent l'histoire et ont un côté démodé, usé même. Pourtant, la nouveauté des *Tales* réside dans le grand souci que montre l'auteur de ne pas briser le lien avec la réalité – en d'autres termes dans l'écriture *hic et nunc* et *in situ*. Washington Irving, par ailleurs, se voit reprocher la longueur de certaines esquisses – ce qui suppose l'introduction d'un modèle journalistique dans les critères de jugement de la littérature.

On accuse Irving d'être un écrivain chroniqueur archaïque et démodé car formé dans la Vieille Angleterre (« pour cette terre si enchantée, pour ce pays si merveilleux, il aurait fallu un voyageur à l'imagination plus fraîche, plus riante, plus jeune. Un curieux venant pour jouir et non pour analyser. »²). Irving ne semble pas moderne, il n'a pas l'air de venir du Nouveau Monde, car il suit des modèles que la modernité a dépassés (« ces sortes d'histoires, mélange de poésie orientale et d'architecture gothique, qui caractérisent si bien les peuples du Midi, doivent être courtes, écrites sans emphase, et naïves comme le peuple qui y ajoute foi »³) : au lieu de faire un récit simple et merveilleux, il a transposé l'histoire et les mythes de son pays sur un lieu déjà riche en lui-même et non dépourvu de sens ou de magie. La presse française critique donc son esprit trop analytique et le caractère trop peu poétique de son texte, car on ignore qu'Irving pense avant tout à l'avenir de sa nation et du génie américain. La critique ne comprend pas non plus comment la *fancy* peut sortir de la plume de l'historien – en effet, ce mélange est proprement irvingien, il est le résultat à la fois de sa « double nationalité » et de la volonté conjointe de l'auteur et de son éditeur de cibler un public très large. Rassembler dans ce qui reste malgré tout un récit de voyage de brefs fragments

¹ *Revue de Paris*, tome 40, 1832, p. 265-266. Signé A.E.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

rapportant des impressions et de longs contes éloignés de la réalité est en soi un projet paradoxal, et conduit à un *patchwork* narratif et générique.

La France littéraire fait par ailleurs l'éloge de la traductrice, qui a bien traduit le texte, mais « n'a pu en faire passer la froideur et la monotonie. C'est un ramassis de légendes, de ballades, de traditions espagnoles : ces fictions populaires qui tirent leur origine des faits réels, mais qui n'ont, à mon avis, ni le mérite de l'originalité, ni celui de la simplicité. »¹ La présence de comptes rendus littéraires dans les revues augmente la quantité des jugements exprimés, mais la valeur de chacun d'entre eux reste, au fond, strictement personnelle et seule une opinion plus ou moins répandue peut prétendre à une forme de légitimité à l'égard du jugement collectif des lecteurs.

Le collaborateur de la *France littéraire* préfère au récit référentiel (qui n'est plus si original en France) les contes imaginaires de l'*Alhambra*, qui, « simples et naïfs, ne sont pas de grossières inventions sans but, sans suite ». On y trouve « l'imagination vive des Espagnols et la profondeur mystérieuse des Sarrasins. [...] C'est un excellent guide oriental que nous devons à un Anglais. »² Le critique prédit l'avenir des *Tales*, dont le trajet est aujourd'hui devenu mythique – puisque l'Andalousie est traversée par *La Ruta de Washington Irving*. C'est en faisant un détour par la tradition des *tours* anglais que le critique évoque le paradoxe irvingien – l'*Alhambra* étant un récit-conte oriental écrit par un Anglais américain en Andalousie, mais aussi un guide qui s'approprie plusieurs formes de fiction.

Le Figaro, qui annonce la sortie de l'ouvrage à la une, en donne une analyse d'ensemble, sur un ton humoristique, à la manière britannique. C'est le côté oriental qui garantit le succès du livre, « le matérialisme du fait s'est anéanti », le spiritualisme de la tradition des voyages imaginaires (il est question en particulier des *Mille et Une Nuits*, « livre partout national, aussi bien que *Robinson*, *Zadig* et *Asmodée* ») l'ayant repoussé au second plan. Le public est pourtant transporté dans des lieux matériellement existants, le récit référentiel paraît vraisemblable. Le critique (même s'il est quelque peu ironique) apprécie qu'Irving sache rester objectif sans tomber dans la froideur.

L'émotion n'a pas de Pyrénées, les larmes ne se perdent pas à travers l'Océan. Le génie a les ailes fortes. C'est un génie calme et d'un vol pacifique, de M. Washington Irving [...] C'est avec le calme d'un procès-verbal qu'il atteste les taches de sang qu'on voit encore sur les mosaïques.³

¹ *La France littéraire*, tome 2, 1832, p. 670.

² *La France littéraire*, novembre 1832, p. 452. Signé Alfred Désessarts.

³ « Les Contes de l'*Alhambra* par Washington Irving, tome premier », in *Le Figaro*, n° 157, le 5 juin 1832, p. 1.

Irving est par ailleurs comparé avec le très apprécié Cooper, dont l'imagination et les paysages « pourront transporter du Guadalquivir au Nicaragua. » L'ouvrage plaira, d'après les prédictions du critique, aux hommes qui aiment les récits d'aventures dans des contrées sauvages et aux femmes qui pleureront devant les malheurs de Boabdil. Telle est l'opinion de la critique d'alors : la vérité est qu'il y avait à l'époque beaucoup de sexisme dans la conception de l'horizon d'attente.

Le charme du livre vient de ce que la fiction s'y mêle à la réalité. Pour le critique, les féeries orientales semblent incapables de répondre aux questions soulevées par les conditions sociales auxquelles est soumise l'humanité d'alors. Mais en cela, Irving a su satisfaire l'horizon d'attente critique, puisque les mendiants, les brigands et les contrebandiers ne sont plus de simples héros romantiques, et qu'on s'intéresse à leur situation sociale et à leur vision du monde. Irving a travaillé sur l'Histoire après avoir étudié le droit, ce qui a eu une grande influence sur sa manière de « fixer l'imagination » et d'appuyer sa *fancy* sur des faits historiques. Si son livre est « plein de ravissantes folies », il ne reste plus à l'auteur qu'à intriguer le lecteur afin qu'il s'empresse de lire le second volume.¹

Dans la critique française s'éveille un certain désir de comparaison, qui n'est plus uniquement tourné vers la valorisation de la culture nationale, mais permet aussi d'assumer les différences culturelles. Le journalisme raccourcit les distances spatiales, la presse rapproche les pays et les continents, ce sont les émotions des lecteurs qui sont décisives.

La sortie du second volume de l'*Alhambra* est annoncée, dans le *Figaro*, sur le ton de la déception. Washington Irving est félicité en tant que chercheur et historien, il est qualifié d'« homme d'esprit ». Toutefois, il est décrit comme un « auteur peu profond, mais exact ; peu coloré, mais pur dessinateur de l'histoire de Christophe Colomb, de l'Histoire de Grenade ». La critique française regrette que l'*Alhambra*, qui unissait « simplement deux histoires : l'une qui a fait l'Espagne catholique, l'autre qui a été sur le point de rendre l'Espagne mahométane » n'ait pas donné naissance à un livre qui aurait combiné ces deux aspects par la vertu du charme de la fable romantique. L'écrivain n'est « pas monté au niveau de son sujet », il n'a pas su surprendre les lecteurs français nourris de tant de fables poétiques hispano-mauresques, l'« ouvrage est pâle », l'auteur n'est pas allé au bout de sa pensée, n'a pas suffisamment bien traité le sujet, qui mérite qu'on ait recours à l'excès et à l'hyperbole rhétorique. L'*Alhambra* n'est pas assez dramatique, il n'y a ni jugements, ni passions. Pour eux, « c'est de l'orientalisme blond », puisqu'il n'y a pas de vraie vie locale dans le livre et

¹ *Ibidem.*

que l'auteur s'est coupé du monde réel – « haleine courte, pensée noble, contrastes rares, drame stérile. J'aime bien mieux les détails domestiques de son voyage, entremêlé à ses contes. Le bourgeois est plus fort que le poète. »¹ Le regard du critique du *Figaro*, il est important de le noter, est biaisé par le contexte politique et colonial.

Washington Irving est donc un auteur connu en France, son style est « simple, élégant et fin », et c'est notamment grâce à ses voyages andalous qu'il séduit, malgré les réserves et les déceptions, la critique française, et qu'il se forge ainsi une bonne réputation des deux côtés de la Manche : « Voici un nom connu. L'auteur d'*Alhambra* a sa bonne place en littérature ».²

C'est par le biais de la traduction française de *The Alhambra* que Pouchkine a connu le texte.³ Le fonds pseudo-oriental et légendaire de l'Espagne exploité par Irving sera réinvesti par Pouchkine, qui le mariera à son fonds folklorique propre pour exprimer ses idées pré-révolutionnaires. C'est grâce à la médiation de Pouchkine et à la transformation des motifs, qui sont adaptés aux lois du conte russe (où le folklore est associé à un bestiaire ayant un sens magique), que le recueil devient célèbre. L'apport d'Anna Akhmatova sera important également, puisqu'elle écrit un article dans lequel elle insiste sur la reprise des motifs de *The Alhambra* par Pouchkine, et où elle met notamment en valeur le côté anti-tsariste et révolutionnaire ajouté par le poète russe.⁴ Irving est connu dans les pays de l'Europe de l'Est comme un extraordinaire conteur, mais rien de plus (selon l'avis de Belinsky). On a tendance à le considérer exclusivement comme un auteur doué d'humour et capable de traiter des sujets très divers. Pourtant, à un moment où le tsarisme semblait décliner, Lermontov par exemple a choisi de prendre pour modèle de ses travaux sur la Russie les récits historiques d'Irving sur l'Espagne. L'universalité de la langue française était alors incontestable et le public étranger découvrait justement les œuvres de la littérature européenne et américaine au moment de leur traduction et de leur publication à Paris. L'accueil du texte par les critiques n'est pas pareil en France et en Russie, où sont appréciés chez Irving sa capacité à relater des histoires et à animer le conte par le fantastique, mais son attachement à un lieu précis et le choix (exotique,

¹ *Ibidem*.

² *La France littéraire*, tome 3, 1837, p. 95.

³ Dans la bibliothèque de Pouchkine ont été retrouvés *Les Contes de l'Alhambra* (en deux volumes, édition française, 1832). Voir Carl R. Proffer, « Washington Irving in Russia : Pushkin, Gogol, Marlinsky », in *Comparative Literature*, automne 1968, vol. 20, n° 4, Duke University Press on behalf of the University of Oregon, (p. 329-342), p. 332.

⁴ Anna Akhmatova a insisté sur la reprise par Pouchkine de la structure narrative et des motifs de *l'Alhambra*. Voir « Poslednjaja skazka Pouchkina » [Le dernier conte de Pouchkine], in *Zvezda*, n° 1 (1933). Pouchkine a en particulier utilisé la « Legend of the Arabian Astrologer » (1832) pour son conte *Zolotoj petoushok* [Le Coq d'Or] (1834).

orientaliste et archaïsant) du lieu ne semblent pas convenir à son style. Le mélange des genres déplait aux critiques russes, comme la tentative d'associer l'authentique et le surnaturel.

Le voyage est une entreprise qui reste très personnelle à l'époque. Même lorsque le désir vital de voir les lieux considérés comme ancestraux se complique de calculs éditoriaux, le parcours intérieur transforme la vision de la géographie et la perception culturelle des pays visités.

Mais le dynamisme du voyage et le mélange de genres, encore considéré comme discutable, élargissent le champ lectoriel. Au terme de cette première partie de nos recherches relatives à l'articulation entre la fin du voyage, la fin du texte et la réception de l'œuvre, nous pouvons formuler les conclusions suivantes : le voyageur s'identifie à l'évidence à la figure mythique dont il a rencontré l'ombre à Grenade, il devient Boabdil, il épouse son destin. À son tour, il jette un dernier regard sur la ville, mais aussi sur son texte, se réappropriant le mythe dans un geste partiellement autoréflexif. Le dernier soupir du Maure est aussi le dernier soupir des Romantiques chassés de la littérature par le journalisme. Cette identification par analogie explique en partie l'admiration que montrent certains voyageurs pour ce qui ne leur est pas familier.

Il est curieux d'observer la manière dont s'achèvent les textes. C'est par leur aspect visuel qu'ils se rapprochent, tandis que les différences sont plutôt d'ordre formel et culturel. L'*Alhambra*, d'une certaine manière, se construit au fil de fins successives, puisque c'est le principe de la *translatio imperii* qui a fait du monument, et conséquemment du livre d'Irving, une œuvre éclectique. La fin du livre, cependant, est clairement romantique, puisqu'Irving s'identifie à Boabdil au seuil de l'exil, et qu'il assimile le voyage à un songe qui finit par s'évaporer. Gautier, de son côté, ne reprend pas ce procédé qui consiste à faire coïncider départ et fin du texte : il raconte, lapidairement il est vrai, son retour, et jette comme un regard en arrière sur l'Andalousie depuis la France. Romantique et anti-romantique à la fois, il recourt à l'ironie au moment de faire ses adieux, mais ne parvient pas pour autant à taire une nostalgie bien réelle. Quant à Dumas, à la différence d'Irving, l'Américain nostalgique et prophétique, et de Gautier, qui se considère comme un Andalou exilé en France, et qui se montre lyrique et ironique à la fois, il se comporte en défenseur de la gloire nationale. Le passage de *De Paris à Cadix* au *Véloce* coïncide avec le passage du regard romantique sur l'Europe au regard colonisateur sur le monde extra-européen.

Nous avons vu aussi, en étudiant conjointement les occurrences du motif de la fin dans le texte et l'agencement de la fin du texte, que la fin est porteuse d'un imaginaire, et souvent

d'un imaginaire national (ou qui le deviendra). La vraie fin du texte, sa clôture définitive (puisqu'il est alors à la fois terminé et fermé), c'est sa publication. Mais c'est aussi la fin (le but) que poursuit l'auteur, puisque, la plupart du temps, son ambition littéraire est en concurrence avec son ambition tout court. Le moment, donc, où le texte trouve son achèvement est un moment de renégociation des valeurs. L'écrivain hésite s'il doit écrire pour l'amour de l'art, ou pour le public. Enfin, la réception immédiate de l'œuvre ne fait pas seulement la fortune ou l'infortune de l'auteur, mais aussi la fortune ou l'infortune du texte : c'est elle (du moins en partie) qui décide si le texte accédera ou non à la dignité d'hypertexte.

CHAPITRE II :
LITTÉRATURE, PHOTOGRAPHIE, CRITIQUE :
(DÉ)MYTHIFICATION

L'excès de stéréotypes et la mythification de l'autre font partie des pratiques de l'écrivain, qui donne libre cours à une imagination biaisée par le point de vue impérialiste dont il est (parfois malgré lui) le représentant. L'impérialisme est un processus global, qui se développe quotidiennement dans la vie et dans l'esprit du dominant. La compétition entre la France et l'Angleterre se joue aussi sur le terrain de l'Espagne, mais la concurrence n'est pas que d'ordre politique, elle est aussi culturelle et linguistique. Chacun des deux pays cherche à assurer l'unicité de sa propre centralité culturelle. L'appel au passé est une stratégie importante et récurrente dans l'interprétation du présent.¹ Les critiques nationales favorisent-elles le renforcement des idées reçues sur les pays concurrents transmises par l'écrivain ? Le voyage ne se transforme-t-il pas en une mise en scène des conflits politiques de l'époque ?

D'autre part, comment l'écrivain se confronte-t-il à la photographie, qui entre dans le discours littéraire critique, et qui risque ainsi de démasquer les auteurs de peu d'honnêteté ? Mais la photographie ne contribue-t-elle pas à répandre dans le public le goût de l'architecture et donc de l'histoire, et plus généralement à véhiculer le discours impérialiste par le biais de l'évocation des paysages lointains ? N'apprend-elle pas à tenir compte avant tout du côté extérieur et visuel des choses ? Et de la sorte, ne pousse-t-elle pas l'écrivain à s'éloigner de l'art poétique ? En même temps, apparaît une sorte de concurrence mimétique et imaginaire entre la littérature et la photographie. Les écrivains confrontés aux premiers daguerréotypes et aux premières photographies sont partagés. Les uns y voient la solution à toutes les lacunes de la littérature (le daguerréotype est selon Jules Janin un « miroir qui garde toutes les empreintes »²) et de l'artiste (c'est en ce sens que Théophile Gautier voit dans la photographie « la très-humble servante, l'esclave dévouée de l'art »³). D'autres sont moins enthousiastes, mais leurs attaques sont riches d'enseignements, puisqu'elles contiennent la preuve du fait que la critique de l'art se réapproprie les concepts de la critique littéraire : pour Lamartine, la photographie « ne sera jamais un art, mais un plagiat de la nature par l'optique ».⁴

¹ Dans *Culture and Imperialism* (« Introduction », p. xxv), Edward W. Saïd distingue la position impériale de la Grande-Bretagne et de la France de celle de l'Espagne. La compétition est massivement coloniale et culturelle. Quant aux États-Unis, ils entreront dans le jeu de la concurrence au début du vingtième siècle.

² Jules Janin, « Le Daguerotype » [sic], in *L'Artiste : journal de la littérature et des beaux-arts*, Paris, 1839, p. 147.

³ Théophile Gautier, « Exposition photographique », in *L'Artiste : journal de la littérature et des beaux-arts*, Paris, 8 mars 1857, p. 194. Gautier se décrit pour la première fois comme un très humble daguerréotypiste dans le *Voyage en Espagne*.

⁴ Alphonse de Lamartine, « XXXVI^{ème} entretien. La Littérature des sens. La Peinture », in *Cours familier de littérature. Un entretien par mois*, tome 6, Paris, Chez l'auteur, 1858, p. 410.

Photographie et progrès riment en quelque sorte, ils produisent le même effet sur l'art, ce que Baudelaire appelait « la domination progressive de la matière ».¹ Le poète ne croyait ni aux vertus pédagogiques de la photographie, qui d'après lui n'était d'aucune utilité pour le peuple, ni à son exactitude, puisqu'il est vrai que la photographie ne montre pas ce qui est « caché ». Mais surtout, Baudelaire vilipende la vaine gloire de la foule bourgeoise impatiente d'admirer son reflet : « La société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur métal. »² La photographie dévoie donc la posture mythique en la rendant accessible à tous.

Il reste que la photographie bouleverse profondément, malgré qu'en aient certains, le discours théorique et critique sur la littérature : dans la mesure où elle commence à envahir l'espace mimétique, il convient de développer de nouvelles valeurs verbales. Cela n'empêche pas d'ailleurs certains de se laisser fasciner par la fixité hallucinatoire de la photographie, par cette immobilité sans failles qui donne lieu, si on tente de l'imiter dans les mots, à une prolifération *ekphrastique* théoriquement sans bornes.

2.1. Images et légendes

L'effet du voyage pittoresque sur l'imaginaire touristique est important. Taylor, par exemple, pour décrire l'Andalousie, a d'abord parcouru la région pour y découvrir les vestiges du passé, et il a ensuite sélectionné les lieux dignes d'être représentés en fonction de leur valeur historique. Il les a alors fictionnalisés, en dotant les images d'un sens légendaire. En effet, il ne décrit pas le lieu, il raconte plutôt sa légende. Cela établit un rapport nouveau entre l'image et le texte – la légende de l'image est révélatrice de son sens, du fonds symbolique qu'elle cèle et révèle à la fois. La codification de l'image par la légende est donc productrice de sens. L'auteur et dessinateur du *Voyage pittoresque en Espagne* propose un catalogue des lieux-clefs de la région. Les images se succèdent chronologiquement et géographiquement, conformément à l'enchaînement logique du voyage et du récit. C'est en donnant une signification à l'image que Taylor renseigne sur le lieu. L'image montre, et l'écrivain doit faire le reste – écrire le lieu, le faire sentir, le faire exister même. Ce récit de voyage relève de l'imaginaire *authentique*. Les images théâtralisées sont littérisées par l'histoire et la légende. Il faut donc d'abord rendre le lieu légendaire.

¹ Charles Baudelaire, « Le Salon de 1859 », in *Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres œuvres critiques*, p. 316.

² *Ibid.*, p. 317.

2.1.1. Sélection, commentaire, mythification

Quels sont les éléments qui permettent d'identifier et de créer une ville ? Ce sont les hommes fameux (dans les arts, les sciences et les lettres) et les monuments dignes d'attention qui rendent la ville pittoresque, lui offrant une place dans la postérité littéraire. Comment déterminer ce qui est le plus important dans une ville ? Et comment le décrire ? Taylor choisit d'abord une solution efficace : il ne donne pas de description. Il donne des dates, il indique les caractéristiques principales (connues de tous) de la ville et des monuments, il en raconte l'origine, il précise l'étymologie des noms, il rappelle un souvenir historique. Pour Taylor, décrire une ville, c'est donc la mythifier, faire d'un espace un mythe. Une chronique historique partielle se mêle à la légende (qui elle seule peut croiser le regard occidental et le regard oriental). Dire le présent d'un lieu en racontant son passé, en revenant au temps de sa naissance, de sa fondation, en repartant de la première pierre, c'est aussi raconter comment un endroit a pris tel ou tel nom. Le nom du lieu fait rentrer le mythe dans la topographie, et inversement. C'est donc sur un principe d'hybridation que se construit la stratégie mythificatrice des voyageurs en quête de pittoresque.

Le but du voyage est aussi de retrouver ce qu'on a lu dans la littérature espagnole, qui pour la plupart des Français de l'époque se limitait à Cervantès, à Gongora et au théâtre du Siècle d'or espagnol. La mythification de l'espace par la littérature et le théâtre (« Cervantès y a placé une scène », lit-on par exemple, car Taylor pas plus que les autres voyageurs ne peut oublier « Don Quichotte l'immortel ») est propice à son archaïsation – ce qu'on trouve dans la littérature « ancienne », c'est-à-dire d'avant le XVIIe siècle, est montré au public comme si c'était le présent.

Le discours est parfois impérialiste : il est dit que la victoire des Français sur les Andalous à Ocaña, le 19 décembre 1809, leur « a ouvert les portes de l'Andalousie »¹, et Taylor évoque le souvenir de la gloire napoléonienne et de son premier échec, qui est « le premier échec de la France »² (à Baylen, le 19 juillet 1808). Le regard de Taylor sur les événements est culturellement orienté.

Pourquoi revient-on à l'époque du Moyen Âge, à la bataille de Tolosa ? Parce que la France était encore triomphante, et parce que les forces de l'Europe étaient unies contre l'ennemi commun. Pourquoi la Sierra Morena est-elle pour le voyageur un « espace

¹ Justin Taylor, *Voyage pittoresque en Espagne*, p. 158.

² *Ibid.*, p. 163.

difficilement pénétrable » ?¹ Parce que lors de la bataille de Tolosa, les forces chrétiennes n'ont traversé les montagnes que grâce à un chemin qui permettait d'éviter les défilés, ce qui leur a permis de franchir entièrement la Sierra Morena et de poursuivre la bataille. Et même si cette bataille n'a pas abouti à un résultat concret, elle a ouvert la voie à l'armée catholique. Pour le baron Taylor, l'histoire est prétexte à la propagande politique. Quand il écrit que la bataille a été remportée par les rois chrétiens, il superpose à cet événement historique les épisodes de l'entreprise colonisatrice de la France en Algérie. En Andalousie, les savoirs et les histoires font du récit un tourbillon de légendes. Les enchaînements narratifs sont presque absents, les trajets sont vagues, le voyageur est tout simplement téléporté dans une nouvelle ville, dans un autre temps, dans une sorte de zigzag spatio-temporel.

L'écrivain semble éprouver une sorte de *phobie du détail*, il trouve diverses excuses pour ne pas décrire : tantôt il se plaint de son peu de talent, tantôt il accuse les insuffisances du médium ou du lexique. L'illustration devient aussi un alibi pour éviter la description. Taylor écrit par exemple que, pour représenter le monde, il faut avoir les yeux du peintre ou être un très grand poète, qu'il faut s'appeler Lorrain et Lamartine.² Il faut créer, inventer des mots nouveaux pour représenter la réalité. Le texte de Taylor reste à l'extérieur de la description, il n'est capable de *décrire* que l'architecture qu'il considère comme classique, et qu'il qualifie de *carrée*. Taylor renvoie aux légendes et aux notices des planches et se contente d'un détail frappant (une date, un nombre, une qualité, une quantité). L'écart entre l'état des édifices tels que les avait décrits Alexandre de Laborde à peine une vingtaine d'années auparavant et tels que Taylor les voyait était déjà significatif, ce qui encourage fortement la prise de conscience de la splendeur d'un passé « qui risque chaque jour de disparaître ».³ Pourtant, le voyageur contribue à les ruiner en prenant avec lui des spécimens des monuments, mais de la sorte il fait connaître la culture dont il abîme les traces.

Le pittoresque mythique du voyage, lorsqu'il s'allie à un médium plus crédible, pousse le genre vers une *miméticité* quasi-scientifique, mais non verbale. Le voyage pittoresque romantique consiste en effet d'abord à créer un imaginaire à partir d'un espace particulier, propice à l'émotion poétique. Il ne s'agit plus de sélectionner ni de cataloguer les lieux, mais de les *poétiser*. En s'éloignant encore plus de la réalité que Taylor, Washington Irving utilise des méthodes picturales pour recréer un espace vraisemblable. Pour mythifier les lieux, Irving les rend vivants et véritablement visibles pour le public. C'est par la domestication, c'est-à-

¹ *Ibid.*, p. 161.

² *Ibid.*, p. 236.

³ *Ibid.*, p. 177.

dire à la fois la familiarisation et la prise de possession des lieux exotiques qu'on rendra le public curieux, qu'on l'incitera à se rendre sur les lieux mêmes. La presse est le principal médium qui favorise à l'époque la circulation des stéréotypes, puisque la communication avec le lecteur s'établit mieux si on lui donne à lire ce qu'il connaît déjà. La mythification se fonde sur les techniques de la séquence, de la fragmentation, de la sérialité et de la répétition.

Le voyage est pittoresque et romantique lorsqu'il est fait à l'ancienne, les commodités le transforment en voyage ordinaire de touristes, et le lieu pittoresque et romantique se métamorphose ainsi en lieu commun. C'est contre le tourisme et les touristes, ces antithèses du voyageur romantique, que vont se battre les écrivains. Avec les transports et la photographie, le voyage n'est plus unique, il est ordinaire. De la même manière, avec la presse, le récit de voyage risque de se transformer en guide, gagnant en utilité mais perdant en poésie. Tout cela, bien sûr, favorise à la fois la mythification (puisque la multiplication des récepteurs fait le mythe) et la démythification (puisque la civilisation, le confort et le progrès sont aux yeux des Romantiques les ennemis du pittoresque).

Chateaubriand (du moins jusqu'aux panoramas) pouvait décréter que ceci ou cela n'était pas beau, il pouvait se permettre des infidélités au monde réel aussi. Mais l'avènement de la photographie change la donne, puisqu'avant, rien ne pouvait forcer l'écrivain à être *mimétiquement sincère*. La démythification est donc une réponse à un certain excès de mythification. La critique de la littérature (comme de la fiction) est le résultat de la fascination pour la *mimésis* photographique. Les jugements sur la littérature se feront, dès l'apparition du daguerréotype, en fonction des critères de la *critique photographique*. La photographie permet de reconsidérer l'espace *devenu* symbolique, *rendu* signifiant par les écrivains, qui ont forgé un pittoresque d'abord *authentique* et ensuite *fictif*.

Paradoxalement, la réalité ne doit plus être décrite, mais *rendue* vivante. Se renforce ainsi la description « impressionniste » : l'écrivain doit transmettre des impressions individuelles, uniques et irremplaçables (c'est ce que fait Edmondo De Amicis dans *Spagna*). L'écrivain s'offre une compensation, après avoir été contraint d'accepter les exigences et les abus des éditeurs de presse, qui transforment trop rapidement la littérature pour qu'elle soit accessible à tout le monde. La presse fait du récit de voyage illustré un double cliché, une mise en abyme du cliché. Le mythe (traditionnel, littéraire, non médiatique) est remis en valeur, la prime est donnée au fictionnel dès lors que la presse n'est plus illustrée par des photographies, mais par des vignettes et des gravures fantaisistes (Lewis, Roberts, Doré). L'image prend alors une dimension poétique, elle évoque une atmosphère (que la photographie peine à rendre perceptible), et elle réactive le mythe par le rêve.

2.1.2. Illustration du voyage, écriture *plastique*

Si, en France, les critiques ont retenu du voyage de Gautier surtout ses aspects pittoresques, mais aussi parfois fantastiques ou grotesques, en Angleterre, on l'aime plutôt pour son humour nonchalant, même si les touristes anglais sont l'objet des moqueries de Gautier. La presse anglaise se montre moins sévère que la française. Il faut aussi souligner qu'il y a eu un décalage temporel entre la parution de l'original en France et sa traduction en anglais. La traduction anglaise a paru dix ans après la version originale, et il y a une raison à cela : la compétition éditoriale, et plus généralement les relations difficiles entre la Grande-Bretagne et la France. Le commerce du livre et des guides de voyages atteint son apogée à l'époque en Angleterre, les voyages en Espagne ne sont pas rares et on a dans les librairies les ouvrages de Georges Borrow et ceux de Richard Ford, qui sont très célèbres et deviennent en Grande-Bretagne de véritables guides pour voyager en Espagne. Pourtant, on ne pouvait pas vraiment classer ces ouvrages dans la littérature.

Le *Voyage* de Gautier est différent, le côté visuel voire plastique y est prédominant, ce qui n'est pas du tout le cas dans ces guides qui sont d'abord didactiques, informatifs et démonstratifs. La maison d'édition Ingram and Cooke entreprend donc de mettre en valeur le *Voyage en Espagne* par l'illustration, conformément à l'horizon d'attente. Et même si les récits de voyage en Espagne illustrés n'étaient pas rares (il y a celui de Thomas Roscoe, *Tourist in Spain*, par exemple), la popularité de Gautier a été garantie par son style et son humour. *The Examiner* (1853) encourage ce désir d'introduire des illustrations dans le voyage dans le but d'instruire et de divertir les lecteurs. Cela permet de garantir tout au long du récit la validité du pacte de lecture référentielle, accentué notamment par les pratiques de la presse de l'époque, qui tient à fournir des images authentiques (ou presque) de la réalité, pour que le lecteur puisse avoir devant les yeux un modèle référentiel, et surtout pour attirer « tout le monde ». L'auteur du compte rendu considère que *Wanderings in Spain* (1853) de Gautier forment un texte piquant et instructif, et que le livre constitue « a light, sparkling volume, full of information ».¹ La traduction n'est donc pas dans cet ouvrage un empêchement à la circulation culturelle.

De même, la revue irlandaise *The Northern Whig* (1853) apprécie que l'auteur ait trouvé la bonne formule pour divertir ses lecteurs, et que, contrairement aux autres voyageurs, il n'ait pas fait un récit politique, philosophique, ou le livre d'un antiquaire. Ces derniers

¹ *The Examiner*, le 23 juillet 1853, p. 469, je traduis : un volume léger, pétillant et plein d'informations.

genres débordent en effet en librairie et n'étonnent plus personne. La particularité du *Wanderings in Spain* de Gautier est qu'il garantit une lecture divertissante, et qu'il est instructif uniquement lorsqu'il s'agit de la critique et de l'histoire de l'art espagnol. En Grande-Bretagne, on aime l'indifférence de Gautier à l'égard de la politique (alors qu'en France on le critique pour son insouciance), qui rend son regard sur l'ailleurs neutre, et lui permet donc de se montrer admiratif. En Espagne, Gautier se comporte comme « a liberal-minded and good-natured critic on men, morals and manners », il est celui qui sait apprécier les spécificités des pays étrangers. « The Revival of Brigandage », l'humour, le théâtre et la romance sont entrés dans l'imaginaire populaire et le charme des attaques de brigands est un des atouts essentiels des « romantic stories of Alexandre Dumas and Théophile Gautier. »¹ L'humour exacerbé de Gautier, qui exagère souvent dans les descriptions, ce qui devient ridicule (« describing things by ridiculous exaggerations »²), n'est pourtant pas toujours compris.

La spontanéité, la saillie et l'exagération caractérisent donc ce texte composé de « pieces of wit, which may be had in any quantity in circles where real wit is a commodity not to be met with. »³ Le *wit* (même sous une forme peu authentique) est productif, il éveille l'imagination, il rend le voyage fécond, et les notes prises spontanément au cours du déplacement en témoignent. Le critique souligne le goût que Gautier montre pour ce qui relève du plastique, son affection pour l'être humain et sa manière d'éveiller les choses inanimées, autant de qualités (ou de défauts) qui font de lui un continuateur du *picture-writing* et qui le font ressembler à Dickens (« he deals largely in that affected and offensive attribution of human feeling to inanimate things in which our Dickens has sinned so deeply against his better taste and judgment »⁴).

Dickens a d'ailleurs pris exemple sur l'écriture pittoresque, brève et animée de Washington Irving. C'est par le biais de la presse que Dickens découvre les « Recollections of the Alhambra » et « The Abencerrage. A Spanish tale », encore signés « by the author of the Sketch Book, Geoffrey Crayon », et parus sous le titre *Spanish letters* dans la revue *Bentley's Miscellany*.⁵ Charles Dickens faisait partie des collaborateurs de cette revue, et dès 1839, il

¹ *The Cheltenham Chronicle*, le 14 septembre 1901, p. 6.

² *The Northern Whig*, Belfast, le 24 juillet 1853, p. 4, je traduis : décrivant les choses avec des exagérations ridicules.

³ *Ibidem*, je traduis : des traits d'esprit comme on peut les multiplier dans les milieux où l'esprit véritable est une marchandise qu'on ne rencontre pas.

⁴ *Ibidem*, je traduis : il pratique abondamment cette logique qui consiste à attribuer de manière artificielle des sentiments humains aux choses inanimées, un péché dont notre Dickens s'est rendu si profondément coupable, malgré son goût et son jugement.

⁵ *The Bentley's Miscellany*, American Edition, vol. IV, New York, Jemima M. Mason, 1839, p. 185-194.

envisageait d'ailleurs de se rendre aux États-Unis. Il souhaitait, en écrivant *Master Humphrey's Clock*, s'inspirer du style descriptif et pittoresque de l'*Alhambra*, et suivre Irving dans son penchant pour les traditions locales : il eut donc l'idée de donner « a work [including] a series of papers written by himself, either in Ireland or America, descriptive of the places and people he saw, and introducing local traditions, etc., in the style of Washington Irving's *Alhambra* ». ¹ On voit ainsi se dessiner une filiation franco-anglo-américaine, d'Irving à Gautier en passant par Dickens.

2.1.3. *The Bull-fight mania*

Les *sketches* traditionnels et les *short stories* sont très appréciés à l'époque, notamment en Grande-Bretagne, où la population rurale a très rapidement été obligée de devenir citadine, et où la lecture de ces récits imagés, courts mais pourtant marquants par leur effet de totalité, alimente l'imaginaire des lecteurs. Les *sketches* (on se sert de ce terme pour évoquer l'écriture fragmentaire du récit, qu'on compare aux *sketches* introduits par Irving, afin de donner un point de repère au lecteur) les mieux appréciés dans les *Wanderings in Spain* de Gautier sont ceux qui racontent le *bull-fight*. La corrida a été évoquée par Byron dans le *Childe Harold*, où le « spectacle » était décrit comme « curieux » et émotionnellement fort. La description de la mort du taureau tué par le torero était très vive. Mais Gautier, qui revient sur cet épisode pour rendre hommage à Byron, se sert de la situation cathartique pour donner une description dramatique de la scène et pour rendre le torero détestable. Dans l'ensemble des comptes rendus de l'ouvrage dans la presse britannique, la scène de la corrida est très appréciée. On trouve que les scènes de corrida sont originales, malgré le fait qu'elles aient déjà été beaucoup décrites auparavant. Le style léger et désinvolte de ce récit de voyage *graphique* plaît au public écossais, qui aime surtout la nonchalance de Gautier, en qui il voit un voyageur de bonne humeur, qui sait raconter et décrire ses aventures avec beaucoup d'humour. Ce voyage est surtout agréable grâce à la liberté de l'auteur, qui sait narrer le voyage et ses aventures de manière divertissante et amusante, avec une sorte de désinvolture insouciant (« *careless off-hand manner* »²). La critique aime aussi que Gautier, contrairement aux touristes anglais, ne se plaigne pas de l'absence de confort, il est le dernier représentant

¹ Frederic G. Kitton, *The Minor Writings of Charles Dickens : A Bibliography and Sketch*, New York, Haskell, 1900, p. 18. Je traduis : une œuvre comprenant une série de documents rédigés par lui-même, en Irlande ou en Amérique, décrivant les lieux et les gens qu'il avait vu, et présentant les traditions locales, etc., dans le style de l'*Alhambra* de Washington Irving.

² *The Dundee Courier*, le 31 août 1853, p. 1. Je traduis : sa manière négligente et désinvolte.

de l'époque romantique, on veut voir en lui le successeur de Byron. La nostalgie du *poetic travel* est réactualisée par la spontanéité et la sincérité de l'écriture, qui va toujours à l'encontre de ce qu'impose l'écriture programmée et industrielle. Les impressions, accompagnées de fragments relevant de la critique d'art, de passages quelque peu historiques et de relevés des mœurs espagnoles, plaisent beaucoup. De la sorte, le texte satisfait la curiosité du lecteur, qui éprouve un plaisir à la fois esthétique et intellectuel, puisqu'il a l'impression que l'auteur-narrateur décrit les choses telles qu'elles sont, et même minutieusement : les amateurs de la corrida apprécient le récit du combat, plein de détails réalistes, et dessiné « in a horribly graphic way ».¹

Justement, pour l'écrivain, la corrida est un spectacle où l'on apprend à mener le jeu, c'est une école de la performance. Pour Gautier, l'écrivain est comme le torero, il craint d'être mis à mort par le public, qui est le plus sévère critique. Et c'est d'ailleurs de cette idée encore purement romantique que partira, dans un tout autre contexte, Hemingway dans son roman *Death in the Afternoon* (1932).

Thinking about all this you must have either the bullfighter's standpoint or the spectator's. It is the matter of death that makes the confusion. Bullfighting is the only art in which the artist is in danger of death and in which the degree of brilliance in the performance is left to the fighter's honor.²

De la sorte, le romantisme a fait de la corrida un symbole internationalement connu de la culture espagnole. Spectacle, jeu, tradition ou sport, la corrida est un lieu de rencontre parfois conflictuelle entre l'artiste et le spectateur, comme elle est le lieu d'un dévouement énergétique, propice au sentiment du sublime.

2.2. Voyages photographiques

Au milieu du XIXe siècle, la littérature traverse une crise, elle doit faire face aux nouvelles inventions et aux développements techniques, mais elle apprend aussi réfléchir sur elle-même, dans la mesure où elle se découvre comme objet utilisé dans et par la société. Une relation de comparaison avec la photographie se construit : la photographie est porteuse

¹ *Ibidem*, je traduis : de manière horriblement graphique.

² Ernest Hemingway, *Death in the Afternoon*, New York, Scribner, 1999, p. 77. Traduction de l'anglais par René Daumal (Ernest Hemingway, *Mort dans l'après-midi*, Paris, Gallimard, 1938, coll. « folio », p. 143) : « Pour juger tout cela, il faut être au point de vue soit du torero, soit du spectateur. C'est la question de la mort qui crée toute la confusion. La course de taureaux est le seul art où l'artiste est en danger de mort et où la beauté du spectacle dépend de l'honneur du combattant. »

d' « usages sociaux »¹, et la littérature est encore (malgré la presse qui favorise son accessibilité et sa circulation et la diffuse pour qu'elle intéresse *tout le monde*) un terrain de rencontre réservé à certains cercles sociaux (notamment la bourgeoisie, grande et moyenne). L'autonomie et la reproductibilité sont les éléments qui fondent la *sociabilité* de la photographie.

2.2.1. D'après nature

L'usage photographique du pittoresque nous semble mener, dans une sorte de dialogue paradoxal, à la fois à une mise à distance de la photographie par la littérature et au réinvestissement des codes littéraires dans la photographie. C'est notamment par le biais du goût des écrivains romantiques pour le passé, de la tendance qu'ont les peintres à montrer des lieux réellement existants et du besoin de rendre *existant* le lieu par une photographie que la trace en tant qu' « objet matériel est devenu *intelligible*. » Dans la première moitié du dix-neuvième siècle, donc, la « trace était censée agir comme la présence manifeste du sens ».² Les valeurs sociales jouent un rôle très important dans les photographies de Jean Laurent. Il s'y établit un lien fort entre l'expression artistique, la spiritualité et l'éthos local. Les ouvriers andalous représentent ce qui est ancien, ce qui s'oppose au progrès. Par contraste avec l'industrialisation environnante, ils semblent être les derniers hommes à être capables de vivre en harmonie avec la nature. Plusieurs influences culturelles se mêlent dans ces photographies : on remarque notamment la prégnance de la mode du *costumbrismo*, cette esthétique du romantisme espagnol en retard plus encore que tardif qui consiste à défendre les traditions locales et *les portraits peints par ceux mêmes qui sont représentés*. Ces (auto)portraits (le préfixe étant à prendre à l'échelle culturelle et non individuelle) apparaissent en France dès 1839 (avec l'avènement du daguerréotype) et vont donc dans le sens de la démythification, puisqu'ils constituent une réaction aux clichés romantiques qu'alimentent les voyageurs français et anglo-saxons, qui insistent presque exclusivement sur le caractère merveilleux et oriental de l'Andalousie.³

¹ Pierre Bourdieu (dir.), *Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*, p. 108-111.

² Rosalind Krauss, *Le Photographique*, p. 23.

³ Par exemple, en décrivant *La gitana*, l'auteur des « Espagnols peints par eux-mêmes » explique qu'elle a ses origines en Afrique ou en Arabie, et non en Andalousie ou en Catalogne comme le prétend l'imaginaire romantique. (Voir *Los Españoles pintados por sí mismos* [1843], Madrid, Visor Libros, 2002, p. 229 : « parecen hijos del África ó la Arabia que de Andalucía ó Cataluña »). Il existe aussi un *costumbrismo* andalou (Serafín Estébanez Calderón, *Escenas Andaluzas* (1846)), dont les personnages typiques sont *el Mendigo*, *el Calesero*, *el Contrabandista*, *el Bandolero*, *la Maja*, *la Cigarrera* et bien d'autres. Voir Alberto Romero Ferrer, « En torno al costumbrismo del "género andaluz" (1839-1861) : cuadros de costumbres, tipos y escenas », in Joaquín Álvarez Barrientos et Alberto Romero Ferrer, *Costumbrismo Andaluz*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998, p. 138.

Dans les photographies des lieux, on assiste à une révolution sociale et visuelle : la vue d'une cathédrale, par exemple, la montre, sans que le spectateur ait besoin de connaître l'auteur de l'image. La cathédrale est là, et de la sorte, le spectateur est placé devant le lieu, vu par *tous* et par *lui-même*. Tel pourrait être le slogan des publicités pour les photographies pittoresques. Le global est dans le particulier, le local est devenu le général. Démythifiant les idéaux poétiques et esthétiques, la photographie permet aussi de donner des preuves de la décadence de l'Espagne et de la pauvreté du peuple, notamment en Andalousie, où les industries ne se développent que très lentement.

La position quelque peu arriérée du pays est un atout aux yeux du poète nostalgique, comme elle est, pour un pays impérialiste, un argument qui justifie l'entreprise de domination. L'intérêt pour l'homme qui vit encore selon les traditions augmente avec le romantisme. Cette façon de penser est plus particulièrement propre à l'esthétique victorienne. La personne que la photographie représente n'est authentique et particulière que si elle est montrée dans son espace familial et naturel, et occupée par l'ouvrage quotidien. Le geste de collection du photographe le rapproche du peintre de mœurs.

La série de photographies « d'après nature » de Jean Laurent est censée mériter le cachet « par eux-mêmes », le photographe fait comme s'il s'agissait de l'autoportrait d'une nation locale (les photographies sont majoritairement prises dans les rues et aux alentours de Cordoue et de Séville, et elles seront surtout vendues aux touristes, qui veulent garder un souvenir de l'Andalousie et le rapporter avec eux). Le spectateur « est presque saisi par l'idée que le paysage s'est photographié lui-même. La photographie impose ce processus. »¹

Seront également montées des pièces de théâtre telles que *La contrabandista* (1841) de Rodríguez Rubí, *La fábrica de tabacos de Sevilla* (1850) de Sánchez Albarrán, *Diego Corrientes o el bandido generoso* (1850) de José María Gutiérrez de Alba, ou *El rayo de Andalucía y guapo Francisco Esteban* (1848) de Sánchez del Arco dans lesquelles les types andalous sont dotés de qualités morales positives.

¹ Éric Dayre, *Une histoire dissemblable. Le Tournant poétique du Romantisme anglais 1797-1834*, Paris, Hermann, 2010, p. 580.



Jean Laurent, « Les Moissonneuses (d'après nature) », Madrid, Fototeca del Patrimonio Histórico, vers 1863, photographie.

Jean Laurent, « Cordoue, 602, Scène de la rue, el requiebro (d'après nature) », Madrid, Fototeca del Patrimonio Histórico, vers 1863, photographie.

Jean Laurent, « Séville. La Cigarrera (type d'après nature) », Madrid, Fototeca del Patrimonio Histórico, vers 1863, photographie.

Comme dans un livre, où le récit se développe au fil de la lecture, dans les albums qui rassemblent les photographies, les personnes, les types et les stéréotypes défilent sur le papier. L'imaginaire rustique est aussi exotique, puisque la végétation est sauvage et difficile à cultiver, comme le montre le travail des jeunes ouvrières dans les champs, en pleine nature méditerranéenne. La scène prise sur le vif (d'après nature), la scène de rue n'est pas mise en scène, mais prise au bon moment (même si, pour certaines, on peut penser que le photographe a demandé à ses modèles de poser), elle est semblable à une peinture de genre, ce qui la rapproche de l'esthétique victorienne (on remarque sa vivacité, et le fait qu'elle est sans retouches).

Le pittoresque guide la photographie européenne¹ et lui apprend la simplicité des gestes, l'authenticité du lieu et du costume. Dans ses séries, Laurent fait ressortir les contrastes familiaux, sociaux et culturels : les enfants voisinent avec les personnes âgées, les prêtres avec les jeunes mendiants, on remarque aussi le regroupement, hautement traditionnel, des Andalous devant l'église. Ce sont là des photographies de mœurs, qui indiquent l'appartenance culturelle de ces types. Ces photographies sont censées raconter, leur but est de se rapprocher de la peinture, mais aussi de puiser dans la littérature. Les scènes de la vie

¹ Susan Sontag considère que la « photographie européenne a été largement guidée par les notions de pittoresque (c'est-à-dire les pauvres, les étrangers, ceux qui portent le poids des ans) ». Voir *Sur la photographie*, [*On Photography*, 1973], traduit de l'anglais par Philippe Blanchard, Christian Bourgeois éditeur, coll. « choix-essais », 2000, p. 84.

locale (la coquetterie et la galanterie des jeunes gens forcés de demeurer sous la surveillance de la duègne, par exemple) réveillent dans l'imagination des souvenirs de textes lus. Tenues sombres, robes très larges vers le bas, cheveux attachés et couverts de voiles – on retrouve les accessoires de séduction qui contribuent à la mythification de l'Andalouse de Théophile Gautier, cette « coquette [qui] manœuvre si bien de l'éventail ». ¹ Se comportant comme « le cavalier [qui] tâche de voir la figure de cette mystérieuse sirène » ², le photographe joue sur les émotions sincères, qui invitent le spectateur dans un monde étranger et dans un *temps passé*. Pour que le mythe soit réinvesti, l'image doit être reconnaissable. La photographie de la *cigarrera* est également le résultat d'un mythe littéraire soutenu par les récits de voyage, la presse et l'iconographie. La posture de la femme, dont le regard est tourné à droite, rappelle celle d'une danseuse de flamenco, toujours indépendante, exotique et émancipée. La figure imaginaire et mythique (car marginale) est comme confirmée par la photographie, puisqu'elle « naît du savoir de l'*arché* », et que le spectateur sait que « l'icône est la rétention visuelle d'un instant spatio-temporel "réel" ». ³

Contrairement aux photographies figées et coupées de la vie (architecture, vues), les photographies de mœurs ont quelque chose de réellement instantané et se rapprochent (un peu par anticipation) de l'esthétique picturale du naturalisme, qui se développe en réponse à l'industrialisation (nostalgie de l'ancien et critique des conditions de travail modernes). Les séries « d'après nature » de J. Laurent ne sont pas celles d'un amateur, elles participent au jeu du marché photographique européen. Ces productions entrent dans la culture populaire, à partir du fonds imaginaire construit par les voyageurs romantiques : la photographie répond aux « attentes esthétiques des classes populaires. » ⁴

Les photographes empruntent également des trajets semblables à ceux des écrivains-voyageurs. Les arrêts sont marqués uniquement par les légendes photographiques. La légende est l'ultime et l'unique lieu où le photographe écrit et investit le pouvoir du mot. L'itinéraire, cette écriture linéaire du monde, est remplacé par la série photographique. L'architecture, les vues en *carte postale* sont très à la mode, elles font rêver à partir de ce qui est *là*, et pourtant loin. *Les Vues de...* datent des premiers *tours*, leur ensemble est composé selon le modèle du catalogue des étapes des prospectus de Cook (dans son album composé de vingt-cinq photographies réunies sous le titre *Views in Andalusia*, le collaborateur de Francis Firth, R. P.

¹ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 323.

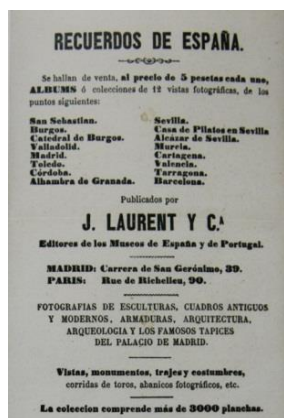
² *Ibidem*.

³ Jean-Marie Schaeffer, *L'Image précaire : du dispositif photographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 65.

⁴ Pierre Bourdieu (dir.), *Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*, p. 115.

Nappers ne s'intéresse qu'à Séville, à Gibraltar et à Grenade). Souvent, la photographie ne correspond pas à ce qu'attendent les critiques et le peuple : elle désacralise l'objet photographié, et donc déstabilise et déçoit le rêveur, qui retient avant tout que la région a l'air à l'abandon. L'Espagne soigne pourtant son image, et c'est par le biais de la photographie qu'elle le fait : essayant d'améliorer la position politique et culturelle de son royaume, la reine d'Espagne demande aux photographes anglais et français de présenter à l'Europe des images soignées du pays. Charles Clifford réalise à sa demande le projet d'un très bel album photographique qui mettrait en valeur les lieux privilégiés (l'Andalousie et la Murcie) qui révèlent les richesses de l'Espagne, et notamment celles de son passé et de son architecture. Jean Laurent lui aussi compose des *Recuerdos de España*, qui sont vendus un peu partout en Europe. Les photographies de J. Laurent seront reproduites par exemple dans l'*Ilustración Española y Americana*¹, mais aussi dans le *Harper's New Monthly Magazine*.

Les albums, les *recuerdos* des pays, des régions et des villes cataloguent les lieux. Grâce au cadrage et à la démultiplication de l'image, une vue particulière devient « un lieu remarquable », accessible à tous. La singularité prend le dessus sur la subjectivité, le mot qui indique le lieu (son nom) indique la singularité de « ce point local ». Cette vue de Cadix attire par son ancienneté, la lumière méditerranéenne presque brûlante (reproduite par la sépia, qui sort l'image de la monotonie du noir et blanc) séduit. Mais en même temps, l'attractivité excessivement touristique de l'image a quelque chose de repoussant. Les images des lieux et leurs noms, « les vues et levées topographiques sont intimement liés et se déterminent mutuellement ».² Quel est donc le rôle de la légende photographique ?



Publicité des albums photographiques de Jean Laurent, album-accordéon de 12 vues de lieux singuliers, entre 1875 et 1880, collection de Carlos Teixidor.

Jean Laurent, *Cádiz. Vista de la Catedral desde la torre de Tavira*, Paris, INHA, vers 1870, photographie.

¹ « Granada. Peinador de la Reina, en el Palacio Arabe de la Alhambra », gravure sur bois (d'après une photographie de Jean Laurent), in *La Ilustración Española y Americana*, août 1876.

² Rosalind Krauss, *Le Photographique*, p. 44 et p. 45.

N'est-elle pas porteuse du sens légendaire du lieu, dans le sens littéraire de l'adjectif, qui renvoie à la fois au mythique et à l'impérissable ? Il semble que la légende et la photographie (si l'on ne prend en considération que les vues de la période du milieu du XIXe siècle) fonctionnent, par rapport au spectateur, dans une relation de réciprocité qui met en place un canal de transfert entre *logos* et *muthos*, notamment dans la mesure où « la littérature orienterait la photographie ». ¹ Mais en même temps, le spectateur qui regarde ces vues, qu'il connaît déjà par les textes et les images courantes à l'époque, n'a-t-il pas l'impression que tout est, en elles, déjà dit et qu'au fond elles sont soutenues par une image archétypale, immobile et invariable ?

Il y a cependant des opposants à cette indicialité et à cette immortalité faussement naturelle qui entre dans la littérature. La daguerréophobie comme la daguerréomanie sont des réponses excessives que fait à la culture mécanique l'imagination de l'écrivain qui craint de se retrouver face-à-face avec la mort.

2.2.2. La presse et la fiction

L'avènement de la photographie transforme la perception de l'espace et sa visualisation. La multiplication des photographies de l'étranger et leur exposition diminue les distances entre les pays, et pour chercher l'exotisme, il faut aller de plus en plus loin. Le développement de la prise de conscience de l'espace en tant qu'il est perçu par l'œil humain et la prise en considération de la vision humaine comme acte cognitif influencent aussi la manière de voir le monde et de voyager. ² Se préparer au voyage, se procurer un daguerréotype comme le fait le compagnon de Théophile Gautier, Eugène Piot ³ ; se laisser fasciner, comme Irving, par la capacité du télescope à raccourcir les distances ; ou, comme Andersen, par le don qu'a le kaléidoscope de distordre l'espace (Andersen exploitera d'ailleurs cet effet-kaléidoscope pour produire une sorte de futur *Crystal Palace* littéraire), autant de façons

¹ Voir Thierry Roger, « Les Légendes de la photographie », in *Critique*, novembre 2013, n° 678, (p. 870-881), p. 875.

² Voir à ce sujet, Peter Osborne, *Traveling Light : Photography, Travel and Visual Culture*, Manchester, Manchester University Press, 2010.

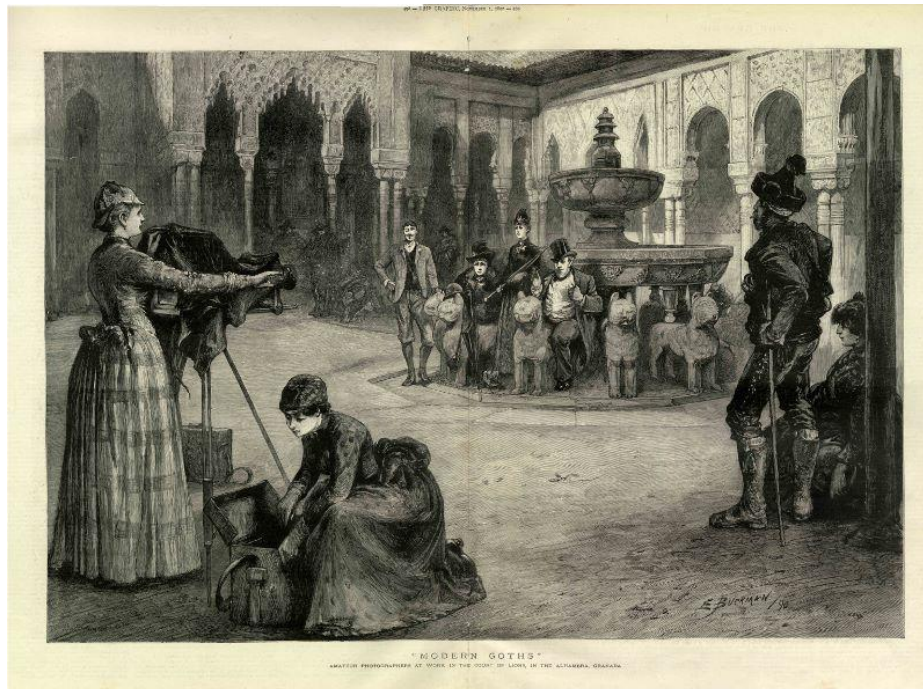
³ Charlotte Piot, « Eugène Piot ». Disponible sur : <http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/piot-eugene.html>, [dernière consultation le 30 août 2015] : « Piot pratiqua en effet la photographie dès 1840 lorsqu'il parcourait l'Espagne avec Théophile Gautier armé d'un daguerréotype, mais son utilisation évolua avec le temps : de simple découverte et amusement, elle devint illustration voire œuvre d'art pour ses publications (de 1851 à 1855 : *L'Italie monumentale, Temples grecs, L'Acropole d'Athènes, Rome et ses environs, L'Élite des monuments français*). Ces ouvrages font avant tout la part belle à l'image et sont destinés à un public d'amateurs, mais Piot concevait également le procédé photographique comme un garant de l'authenticité des reproductions. »

d'accueillir l'optique dans la littérature. L'espace est donc directement lié à sa représentation, et l'esthétique du romantisme est attachée au créateur – ce qui compte c'est la manière, le style, c'est le représentant plutôt que le représenté. Conformément à l'impératif de scientificité qu'il annonce s'être imposé dans *Loin de Paris* (1865), Gautier affirme qu'il est impossible de se représenter la Méditerranée dans toute son ampleur, à cause de la forme sphérique de la Terre.

Les poètes ont débité beaucoup de tirades et les prosateurs, beurré beaucoup de tartines sur l'immensité de la mer, cette image de l'infini : la mer n'est pas grande ou du moins ne paraît pas telle ; [...] Vous êtes placé beaucoup trop bas pour embrasser un grand espace, et d'ailleurs la déclivité de la mer est telle, qu'on aperçoit les agrès d'un navire deux heures avant que la coque émerge.¹

La désillusion à l'égard du romantisme et des idéaux est en partie liée aux développements techniques et optiques qui changent la représentation du monde et influencent sa perception par l'homme. L'idéal poétique de la nature dans lequel puise l'imaginaire romantique ne semble plus valable, puisque tout peut être désormais mesuré et calculé et qu'il est trop évident que les lieux n'ont de magie que pour ceux qui leur attribuent un sens mythique. Le texte, qui invite le lecteur à partager l'intimité des rêves et des sentiments qui ont transformé le voyageur, est confronté à une image fixe, impersonnelle et accessible, physiquement comme moralement, à tous. La photographie est un médium dont la première valeur est la *mimésis* et un produit de la culture médiatique qui est très vite adopté par le voyage. Mais c'est aussi un élément important dans l'avènement du tourisme comme mode de voyage populaire. Si les premiers voyageurs utilisent le daguerréotype (qui est très encombrant et difficile à manipuler, car la fixation de l'image est très longue, mais qui donne une image unique et très nette), c'est le calotype (qui permet de reproduire l'image d'après le négatif et de la fixer sur le papier) qui rapprochera le spectateur citadin, qui ne peut ou ne veut pas voyager, des pays lointains, et qui créera, par le biais de la multiplication des images, des lieux communs. On passe donc de l'image-type au stéréo-type, l'image devient multi-générique, puisqu'elle trouve sa place dans l'écrit aussi bien que dans le domaine strictement visuel.

¹ Théophile Gautier, *Loin de Paris*, p. 17.



E. Buckman, « “Modern Goths”. Amateur photographers at work in the court of Lions, in the Alhambra, Granada », in *The Graphic*, du 1er novembre 1890, p. 499, collection d’Eduardo Páez illustration.

Le rapport entre l’objet et l’image photographique n’est plus abordé uniquement du point de vue de la référentialité : le lieu devient fétiche, de même que la prise de vue devient fétichisante, puisque, selon Régis Durand, les photographies sont « condamnées à ne montrer que des objets partiels arrachés au monde ».¹ Si le véritable voyage donne naissance à des impressions poétiques, la photographie, comme le tourisme, est hâtive. La diminution de la valeur des photographies, qui deviennent moins rares et donc moins onéreuses, provoque une augmentation importante de la demande.

La presse, pourtant, adopte le registre fictionnel propre auparavant à la littérature, elle puise malgré tout dans les textes et les mythes littéraires, faisant de l’Andalousie le lieu même du romantisme, et des ‘découvreurs’ littéraires de la région les pères du romantisme. Les récits de voyage se marginalisent et en même temps se multiplient avec la mode du tourisme, les articles sont écrits par des journalistes qui se cachent derrière la figure passée du voyageur romantique (trahissant ainsi qu’ils rêvent que leur texte connaisse la même popularité). En jouant sur le potentiel mythique et rhétorique de l’hypertexte, la presse se sert des œuvres littéraires pour cadrer son discours, le faisant de la sorte entrer dans le domaine de la fiction. Les références littéraires deviennent indispensables pour décrire les villes, car ce sont les

¹ Régis Durand, *Le Regard pensif*, p. 35.

textes littéraires qui les ont rendues célèbres et familières, et les références artistiques véhiculées par les écrivains facilitent le travail de l'imagination.

L'exemple des « Spanish Vistas. Andalusia and the Alhambra » est intéressant : le texte émane de lectures de Mérimée, de Byron, de Gautier et d'Irving. Ce dernier est rentré dans la mémoire du lieu par le biais de la mémoire du peuple, qui le confond presque avec le président Georges Washington.¹ L'ampleur des ouvrages, notamment britanniques, est frappante. Non seulement le public s'amuse à la lecture des évocations de la vie dans une contrée européenne en retard sur le progrès et demeurée hors des échanges commerciaux et des flux de la mode, mais en plus l'auteur en général joue activement avec son lecteur. « Will my readers go to Spain ? », demande l'auteur d'un guide, qui, par cette formule rhétorique, pose la question de l'équivalence entre le touriste et le lecteur.² Le potentiel touriste anglais, qui veut avant tout emmener avec lui son confort, voudra-t-il aller, quel que soit son plaisir de lecteur, là où les lignes de chemins de fer sont les moins développées en Europe, et là où il n'y a de plaisir que dans la rêverie, que dans un monde possible ? Les éventuelles difficultés seront constamment signalées, dans un but de démythification de la plaisante contrée qu'ont évoquée les Romantiques. La démythification est pourtant teintée d'impérialisme, on insiste sur le fait que le « moins développé » est aussi le dominé. Si, pour les Romantiques, le goût du passé et les archaïsmes hispanisants étaient d'abord les symptômes spirituels d'une certaine nostalgie, pour les auteurs qui les décrivent ou les envient, se laisser charmer par l'anti-moderne, c'est se vouer à la décadence. Anti-progressistes, les Andalous considèrent que la terre leur donne tout et que le progrès n'est pas nécessaire. Ceci est offensant pour les Anglais, qui de plus sont conscients que ni leur confort ni leurs marchandises ne pénétreront en Andalousie.

2.2.3. Une critique, une publicité ?

Pour en revenir à la question photographique, il faut noter que la critique se montre parfois sévère avec les aspects daguerréotypiques de la poétique gautiériste. La réception française du *Voyage en Espagne* de Théophile Gautier montre la sévérité des critiques, qui méprisent la photographie. Après le succès intercontinental de *The Alhambra*, le *Voyage en*

¹ George P. Lathrop, « Spanish Vistas. IV. Andalusia and the Alhambra », in *Harper's New Monthly Magazine*, n° 65, août 1882, p. 390. L'article est illustré par des croquis, et par la photographie intitulée « The Toilet Tower » de Jean Laurent.

² « Will my Readers Go to Spain ? (Book Review) », in *The Spectator*, n° 28, 1987, le 27 janvier, p. 114.

Espagne se propose de transmettre au public français (et plus tard européen) les impressions qu'a laissées l'auteur de son séjour en Andalousie. Le *Voyage* est au moins aussi humoristique que noir. Sainte-Beuve dira d'ailleurs que les malheurs y succèdent aux bonheurs : « Théophile Gautier a dû à Grenade et à son ciel enchanté des heures de mélancolie ». ¹ L'écrivain, voyageur et photographe Maxime Du Camp, qui a été un ami et une sorte d'apprenti de Gautier en matière d'écriture des voyages, considère que c'est dans ce récit, et à Grenade, que s'est révélé le côté *morbide* et *noir* de Gautier. Dans ses *Souvenirs littéraires*, Du Camp parle de la peur de l'obscurité qu'a ressentie Gautier en Andalousie, de l'obscurité qui s'est alors liée dans son esprit à la mort. La fixation immobile et irréversible du daguerréotype perturbe d'ailleurs aussi les écrivains, qui se plaignent des lacunes de la mémoire et de leur plume : l'impression que l'écrivain reçoit de quelque chose n'est jamais aussi durable, aussi certaine, aussi stable que ce qui s'imprime sur la plaque du daguerréotype. Cela n'empêche pas d'ailleurs certaines idées fixes de revenir sans cesse à Gautier, sans jamais laisser à son esprit le loisir de se reposer.

Ces impressions le hantaient souvent et l'attristaient. Il m'a raconté qu'étant, un jour, couché et endormi à Grenade, dans une des salles de l'Alhambra, il s'était réveillé et s'était dit : « Une heure viendra où tu seras étendu comme te voilà et où tu ne te relèveras plus ». Il ajoutait : « Depuis cet instant, je ne me suis plus amusé ! » Comme Goethe, il avait la haine de la laideur, et la mort lui paraissait la laideur même ; comme Goethe encore, il avait pris pour devise : *Memento vivere*, souviens-toi de vivre ! Et il aimait à citer l'inscription que, lors de son voyage en Espagne, il avait relevée sur le gnomon de l'église d'Urugne : *Vulnerant omnes, ultima necat !* ²

Cette peur de la mort est en partie aussi liée à des légendes associées à l'époque au daguerréotype : il est capable de *figer* le temps, de *garder* la trace d'une personne morte, l'appareil était même devenu une sorte de métaphore de la guillotine, à laquelle il ressemblait par son pouvoir d'intercession entre la vie et la mort. ³ Comme l'invention de l'électricité, qui a provoqué chez les écrivains des réflexions sur la possible résurrection des morts, devenue un motif-clef d'abord des romans gothiques et ensuite de la littérature populaire, l'avènement du daguerréotype est un déclencheur de fictions, il est perçu comme une sorte de boîte qui peut enfermer le monde, une sorte d'utopie du monde présent, produite par l'homme rationnel, qui a su maîtriser la lumière et arrêter le temps.

¹ Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, tome VI, lundi 23 novembre 1863 (consacré à la prose de Gautier), p. 308.

² Maxime Du Camp, « Souvenirs littéraires », in *Revue des Deux Mondes*, tome XLIX, le 1 janvier 1882, p. 323-324.

³ Le sentiment de frustration de l'homme photographié à l'époque et de celui qui prend conscience du procédé oblige l'écrivain à réfléchir sur le pouvoir mortifère du daguerréotype : placé et immobilisé dans le fauteuil à portait, l'homme craignait même que le « miroir » puisse lui voler son âme. De la sorte, une certaine rhétorique de la perte naît avec ce médium.

L'humble servant de la presse se compare à la photographie, qui, elle est *l'humble servante de l'art*. Mais la serviabilité humaine trouve parfois son salaire. La *Revue des Deux Mondes* applaudit l'auteur, dont elle a partiellement financé le séjour en Andalousie, pour ses descriptions « à la fois exactes et brillantes »¹ ainsi que pour son observation fidèle des caractères des habitants locaux. On retrouve dans le *Voyage en Espagne*, la « verve et l'originalité du spirituel écrivain », de telle sorte que l'ouvrage est fait pour plaire à tout le monde. Médiateur entre les arts, Gautier voyage « en artiste et en poète », et se montre versatile.

Dans la presse des années 1840, « l'opposition piquant/utile apparaît dans beaucoup de réclames ».² La réception critique des ouvrages de voyage à l'époque se focalise sur un schéma unique, quoique parfois élargi – le récit de voyage doit faire rêver/divertir/instruire. Gautier réussit en plus à rendre les Andalous grotesques (« à faire revivre dans toute leur vérité les figures étranges, les types rudes et fiers qui ont inspiré Vélasquez et Ribera »), ce qui semble amuser les auteurs de la revue, dont le soutien est important. Les pairs de l'écrivain accordent une place particulière à cet ouvrage « de M. Gautier parmi les plus piquants et les plus fidèles tableaux de l'Espagne moderne. »³ Le tableau de voyage de Gautier fait penser au *Reisebilder* de Heine, qui était très apprécié à l'époque, et qui sera d'ailleurs traduit par Gautier. La critique écrira ainsi du voyage de Gautier qu'il est composé de *peintures* qui « se distinguent surtout par la vigueur de la touche et l'éclat du coloris. » L'ouvrage, beau et divertissant, prend le contre-pied de la stérile fécondité de l'époque (et notamment de la littérature publiée dans la presse), parce qu'il s'agit de l'œuvre « d'un vrai poète qui sait porter dans la peinture de la réalité un sentiment profond de l'art. »⁴ C'est donc pour son pouvoir unique de faire coexister les arts que Gautier recevra, de la part de ses contemporains avertis, le plus de compliments – et, plus tard, c'est pour la même raison qu'il sera jugé très sévèrement.

Le *Voyage en Espagne* a été très bien reçu sous sa forme narrative, car il était plein à la fois d'humour et de vivacité. Peu après cette publication, Gautier écrira à sa famille depuis Alger, où il a longtemps rêvé d'aller sans pouvoir y parvenir, faute de moyens, qu'il a « de quoi faire un bon volume qui ne sera pas inférieur je l'espère au voyage d'Espagne. »⁵ Mais le

¹ V. de Mars, *Revue des Deux Mondes*, nouvelle série, tome 1, janvier 1843, p. 1086.

² Marie-Ève Thérenty, « La Réclame de librairie dans le journal quotidien du XIXe siècle : autopsie d'un objet non identifié », in *Romantisme*, n° 155 : « La Réclame », 2012, (p. 91-109), p. 93.

³ V. de Mars, *Revue des Deux Mondes*, janvier 1843, p. 1086.

⁴ F. Bonnaire, *Revue de Paris*, le 5 février 1843, série 4, tome 14, p. 144.

⁵ Lettre n° 698 adressée à la famille Gautier, écrite à Alger, le 19 août 1845, *Correspondance Générale de Théophile Gautier (1843-1845). Tome II*, p. 280.

succès du voyage espagnol, littéraire et moderne, était indépassable, et le voyage en Algérie n'a été publié que partiellement dans la presse et dans les miscellanées viatiques que sont les *Caprices et Zigzags* (1852) et *Loin de Paris* (1865). En été 1845, Gervais Charpentier incite Gautier, dont il considère qu'il est « oriental jusqu'aux os » à cause de sa lenteur et de son goût du *farniente*, à travailler ses ouvrages, qu'il estime réussis : « Vous devriez être cependant pressé d'offrir au public l'élite de vos ouvrages en quatre beaux volumes bien glacés et bien satinés, dans la collection de votre serviteur. C'est un beau front de bataille. »¹ Au mois de septembre, il indiquera la quantité des ouvrages qu'il a tirés, et le *Voyage en Espagne* se trouve au sommet de cette pyramide du succès :

J'ai tiré des ouvrages de M. T.G. les volumes suivants : *Poésies 1 vol.* (2500ex.), *Voyage en Espagne* (3000), *Nouvelles* (1500), *Mlle de Maupin* (1500), soit 8500 volumes à 30 centimes. = 2550, 0. Remis déjà en espèces 2400. Reste pour solde 150 F.²

Le prix reste encore relativement élevé (pour avoir un point de comparaison, on peut se souvenir que le prix de l'abonnement à *La Presse* en 1840 est de 48 francs pour un an), mais les volumes sont néanmoins nettement plus accessibles qu'avant. Quant aux tirages, ils sont importants, d'autant plus que les rééditions seront nombreuses. Nerval écrit à Gautier, après la parution de la réédition du *Voyage en Espagne* en juillet 1845 : « Tu es regardé comme un héros. Charpentier est rayonnant et dit que tes livres se vendent très bien. »³

Les critiques se posent au sujet de Gautier deux questions principales, qui sonnent tantôt comme des compliments, tantôt comme des reproches : est-il écrivain, peintre ou daguerréotypiste ? Est-il journaliste ou poète ? En lisant les critiques de l'époque, on est frappé par l'importance accordée au débat sur la photographie, qui pour certains appartient à la science et pour d'autres à l'art. L'écrivain-journaliste est de même déchiré entre deux domaines. La picturalité et l'humour font de *Tra los montes* « un des voyages les plus pittoresques et les plus amusants qui aient jamais été écrits. » L'accueil qui lui est réservé par *La Revue de Paris* est très favorable, parce qu'il ne s'agit pas d'un voyage imaginaire ou fantastique mais du récit d'impressions personnelles. Ce qui plaît, c'est que Gautier ne s'éloigne pas (trop) de la vérité : « on sent, ici, que la relation est exacte, étudiée sur place ; impossible de mettre en doute un seul instant la scrupuleuse sincérité de l'écrivain. »⁴ De même, l'éditeur Charpentier sait comment il faut aller au-devant des goûts en formation des lecteurs et les influencer pour qu'ils achètent les livres – il leur faut des sujets modernes, et le

¹ Lettre n° 626, de Charpentier à Gautier, *ibid.*, p. 217.

² Lettre n° 705, *ibid.*, p. 287.

³ Lettre n° 697, de Gérard de Nerval à Théophile Gautier, *Correspondance Générale de Théophile Gautier. Tome I*, p. 279.

⁴ J. Chaudes-Aigues, *Revue de Paris*, série 4, tome 18, 1843, p. 121-122.

récit du voyage d'un auteur connu répond bien à cette demande : « L'intérêt d'actualité est toujours le plus vif pour la généralité des lecteurs. »¹

Malgré les commentaires positifs, il y a aussi des critiques, notamment sur le déséquilibre entre le fond et la forme. Cette fois, contrairement à l'opinion répandue, on estime que si « pour le fond son œuvre est entièrement irréprochable, la forme n'est pas à l'abri de toute critique ».² Un autre défaut se situe dans l'avant-publication de l'œuvre. Tout le monde se souvient qu'il s'agissait dans un premier temps d'un feuilleton, et le souvenir de cette publication fragmentée nuit au livre (dont les parties « ne sauraient que perdre à être présentées séparément et à être détachées comme échantillons de l'ouvrage »³). On ne doit lire le texte que du début à la fin si l'on veut avoir une vue d'ensemble du récit. Quoique Gautier se donne « le titre de daguerréotype littéraire, [et] tout métamorphosé qu'il puisse être ou plutôt qu'il s'efforce de paraître, en touriste simple et ébahi, le malin feuilletoniste ne laisse pas de percer de temps en temps [...] au détriment de l'un et de l'autre ».⁴ On regrette aussi que Gautier ait nettement raccourci les distances entre les villes à la fin du récit, et que les déplacements soient décrits en vitesse, parce que les moyens de transport sont plus rapides que le lecteur des voyages romantiques ne le souhaiterait. La critique déplore « que Cadix et la mer soient venus si promptement fermer l'horizon de l'aimable voyageur. »⁵ Pourtant, n'est-ce pas le rythme du feuilleton qui a accéléré l'écriture du voyage et sa sérialité qui a rendu la narration trop morcelée ?

2.2.4. La photographie comme prétexte à l'écriture

Si la photographie est pour le voyageur un *concurrent* face auquel la parole est presque muette (ce problème est propre à l'économie du genre et les auteurs de notre corpus sont tous passés par la *difficulté* descriptive), elle prend de plus en plus de place dans la critique littéraire. Jules Janin, Théophile Gautier (devenu membre de la Société française de photographie), Balzac, Sainte-Beuve et Baudelaire sont les pionniers de cette nouvelle critique *moderne*. Dans ouvrage intitulé *Baudelaire : l'Irréductible*, Antoine Compagnon parle justement du rôle de l'émergence de la photographie dans la littérature de cette période

¹ Lettre n° 641, de Gervais Charpentier à Gautier, *Correspondance Générale de Théophile Gautier. Tome II*, p. 229.

² « France, Voyages, *Tra los montes* », in *Écho de la littérature et des beaux-arts en France et à l'étranger. Revue critique des ouvrages nouveaux*, février 1843, p. 34.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

(la photographie oblige les artistes et les écrivains à diminuer l'écart entre la réalité et l'art) et en particulier dans la critique littéraire (Compagnon cite l'exemple de l'assimilation par Sainte-Beuve des *Petits Poèmes en prose* à des daguerréotypes, ou encore certains textes qui apparaissent si objectifs que la personnalité de l'auteur en est comme absente). Pour de nombreux auteurs (écrivains-journalistes notamment), faire de la littérature est devenu presque synonyme de faire de la photographie : Gautier sera ainsi accusé de donner tout simplement des copies de la réalité. C'est, après le feuilleton, la seconde raison de l'industrialisation de la littérature. Le voyageur romantique se retrouve ainsi confronté à la banalisation de la culture et de la nature et à une « révolution morale amplifiée par la photographie qui désacralise et vulgarise les objets qu'elle reproduit dans ses images, que ce soit des paysages lointains [...], des monuments, [etc.]. »¹ Mais en même temps, on assiste à une réaction de défense des lieux romantiques contre la photographie qui les transforme en compagnons des voyageurs, en *cartes postales*, qui les banalise et les réduit, physiquement comme moralement, au noir et blanc, qui les rend mornes, ce qui n'est pas conforme aux souvenirs du voyageur romantique. Le daguerréotype est, selon Walter Benjamin, une sorte de regard mort, ou d'œil sans regard, avide et sans générosité aucune, qui prend sans rendre, qui fascine sans espoir de réciprocité :

Ce qui devait paraître inhumain, on pourrait même dire mortel, dans le daguerréotype, c'est qu'il forçait à regarder (longuement d'ailleurs) un appareil qui recevait l'image de l'homme sans lui rendre son regard. Car il n'est point de regard qui n'attende une réponse de l'être auquel il s'adresse.²

Au sujet de l'irruption de la photographie dans la littérature, dans son « Discours du centenaire de la photographie » (1939), Paul Valéry écrira que « La Photographie accoutuma les yeux à attendre ce qu'ils doivent voir ; et elle les instruisit à ne pas voir ce qui n'existe pas, et qu'ils voyaient fort bien avant elle. » Si la photographie a réalisé un certain idéal de l'imitation visuelle, elle est considérée, au contraire, comme néfaste pour la littérature, puisqu'elle a réactivé le débat littéraire sur la *mimésis*. Elle a d'abord affaibli la littérature (l'écrivain a le sentiment que sa parole est insuffisante et que le monde est entièrement indicible et indescriptible, de telle sorte que l'écriture ne vaut plus que par ses capacités sur- ou para-mimétiques), avant de la renforcer finalement, puisque « l'importance de l'art d'écrire » n'a pas diminué mais a changé de nature. Si la photographie décourage « de décrire le réel, c'est là nous rappeler les bornes du langage articulé, et c'est nous conseiller, à nous

¹ Antoine Compagnon, *Baudelaire : l'Irréductible*, Paris, Flammarion, 2014, p. 118.

² Walter Benjamin, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, traduit de l'allemand et préfacé par Jean Lacoste, Paris, Payot, 1979, p. 199.

autres écrivains, un usage de nos moyens tout à fait conforme à leur nature propre. » Dans la photographie, il est, aux yeux de Valéry, question avant tout de la surface, des apparences de la nature et du monde sensible. L'écrivain, lui, compte sur la magie du mot : il veut faire ressortir l'image visuelle de la lecture, préciser certains détails, mettre en valeur les volumes et les couleurs par les métaphores. Et c'est en ces termes que se pose l'énigme qui hante les écrivains-voyageurs, le fameux « Comment le rendre en mots ? » réarticulé par Valéry, qui explique en quoi la photographie a, par la force des choses, le dessus sur la description : c'est que la photographie relève de l'opinion générale. Sur une photographie, l'opinion du public est fixe, claire et nette ; dans une description poétique ou plus généralement littéraire, le monde est vu selon une inflexion personnelle, qui ne peut être comprise par tous.

Comment dépeindre un site ou un visage, si habiles que nous soyons dans notre métier d'écrivain, de manière que ce que nous aurons écrit ne suggère autant de visions différentes que nous aurons de lecteurs ? Ouvrez un passeport, et la question est aussitôt tranchée, le signalement que l'on y griffonne ne supporte pas de comparaison avec l'épreuve que l'on fixe à côté de lui.

Et Valéry, toujours au sujet de cette période qui voit l'insertion forcée de la photographie dans le langage, déplore « une sorte d'éviction progressive de la parole par l'image. » La photographie, dans la mesure où elle est à la fois exhaustive et facile, risque de finir par dissuader l'écrivain de décrire. Mais elle ne peut faire concurrence à la plume que lorsque l'objet qu'elle montre est auto-suffisant, lorsque « la présence même des choses visibles se suffit, parle par soi seule, sans l'intermédiaire d'un esprit interposé, c'est-à-dire sans recours aux transmissions toutes conventionnelles d'un langage ». ¹ L'écriture, l'énonciation sont des actes de délibération linguistique, ce sont des faits humains, et la photographie est par opposition inhumaine.

Il se développe pourtant, conjointement à l'avènement du daguerréotype, toute une spiritualité autour des nouveaux médiums. On ne sait pas à quoi s'attendre, on imagine le meilleur (la photographie permet de sauver le passé de la disparition) comme le pire (on craint que ce soit le coup de grâce pour la littérature). Le daguerréotype est pourtant une invention très récente et l'esprit de Gautier reste attaché aux médiums romantiques tels que le panorama et le diorama, que Chateaubriand a déjà évoqué pour leur capacité à transporter le spectateur sur le lieu même. Pour Gautier, il demeure dans l'appareil photographique un côté magique, qui vient de cette puissance surnaturelle de sauvegarder ce qui est du domaine de l'indicible.

¹ Pour toutes les citations précédentes : Paul Valéry, « Discours du centenaire de la photographie », *Études photographiques*, 10 novembre 2001, en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/265>, [dernière consultation le 2 juin 2015].

La photographie, contrairement à l'*ekphrasis*, n'est pas obligée de se focaliser sur des détails, elle est donc forcément moins partielle.

La photographie en tant que discours permet d'interroger l'art, qui se trouve partagé entre l'acte de création, l'acte d'imitation et l'acte de reproduction. Mais elle permet aussi d'interroger les relations nouvelles entre la littérature qui se soumet au marché et l'art qui se conforme au monde voué au progrès et à l'entreprise. Soumis à cette logique, l'écrivain se fait reproducteur, il sait qu'il reproduit et se reproduit, ce qui rend plus visibles ses œuvres et le rend lui-même plus public. Pour Walter Benjamin, l'art industriel a fait de la conformité au progrès sa valeur suprême.

Les non-conformistes se rebellent contre le fait que l'art soit livré aux lois du marché. Ils se regroupent sous la bannière de « l'art pour l'art ». Ce mot d'ordre donne naissance à la conception de l'œuvre d'art totale, qui tente de soustraire l'art à l'influence des progrès techniques.¹

Pourtant, en ce qui concerne l'art d'écrire le voyage, Gautier se rend compte que le motif devient objectif. Il devient en effet possible de comparer son traitement par le récit à l'image qu'en donne la photographie, et ce d'autant plus que le récit de voyage, qui semble souvent composé de tableaux juxtaposés, ressemble à certains égards à ces séries de photographies qui commencent à se répandre. Pourtant, le paradoxe de la photographie dans la culture du XIXe siècle est celui-ci que, si elle comble la lacune de l'indicible (qu'il concerne le détail, la trace ou l'étranger), elle ne va pourtant pas plus loin et incite ainsi le lecteur à exiger de l'écrivain qu'il lui propose ce que la photographie ne peut pas donner – l'histoire, le *suspense*, l'émotion et les impressions personnelles. Les critiques aussi fonderont leur réflexion sur cette différence très nette entre les manières respectives qu'ont la photographie et la littérature de dire l'espace. Ils estiment qu'on n'a pas besoin de deux photographies, qu'on n'a nul besoin d'un texte qui serait une photographie décrite, il faut que le récit et la photographie ne soient ni trop proches ni trop lointains l'un de l'autre.²

Même si elle est un médium nouveau, la photographie permet au voyageur de se situer par rapport à sa propre identité et de réfléchir sur l'écriture de son voyage. Chacun le fait à sa manière propre. Andersen voyage en Espagne à une époque où les photographes voyagent eux aussi, où la photographie est déjà reproductible et visible en tant qu'objet matériel reproduit. Ainsi, il voit une photographie dans le sac d'une voisine dans la diligence, et il raconte une

¹ Walter Benjamin, *Baudelaire*, édition établie par Giorgio Agamben et al., traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau, Paris, La Fabrique éditions, 2013, p. 27.

² La littérature serait peut-être plus proche de l'art pictural. Cependant, dans son essai *Sur la photographie*, Susan Sontag écrit (p. 194) que, si « les photos rabaisent, les tableaux déforment en sens inverse : ils exaltent ». Elle note aussi que dans la société de masse, « une photo est trop peu, un tableau est trop ».

prise de vue à l'Alhambra. Andersen témoigne de la sorte des pratiques du voyage à une époque qui doit faire face au développement très actif du tourisme. On assiste à une prise de conscience de la transformation des lieux romantiques en lieux touristiques. La description de la prise de vue d'un lieu devenu cliché relève de la mise en abyme. Le voyage n'est plus un espace d'épanouissement du romantique, ni de nostalgie, mais de tourisme, il est à la mode et devient plus accessible. Les monuments pittoresques perdent le charme de l'unique (car le voyageur lui-même n'est plus unique). Andersen se sert toutefois de la photographie comme d'un *certificat de présence*, afin de que le lecteur ne soupçonne pas son voyage d'être imaginaire.

2.2.5. La soumission à l'objet

Le contexte de l'époque (modernisation, industrialisation, médiatisation) influe bien sûr sur la réception et la production de Gautier, à qui on reproche, comme le fait Zola, d'être trop attaché au passé et de rester coincé dans le siècle des morts¹, ou au contraire d'être trop en avance sur son temps et de devenir trop vite moderne. C'est « l'amour de la barbarie et l'intérêt pour la modernité »² qui caractérisent Gautier qui posent problème. Si la modernité problématique de Gautier a été dépassée par Baudelaire³, Gautier est parmi les premiers écrivains romantiques à être déchiré entre la presse et la littérature. C'est aussi l'un des premiers à se familiariser avec le daguerréotype, et cette cordialité envers un art considéré à l'époque comme mécanique et sans âme nuit à sa réputation. On estime qu'il devrait décider s'il est poète ou *daguerréotypiste* et qu'il ne devrait pas essayer de faire tout à la fois. Il faut rappeler aussi qu'à l'époque, le daguerréotype était un étalon de fidélité. Gautier se comporte en copiste soigneux et minutieux tout en absorbant le réel pour en faire ensuite de la littérature. Dédoublé, incertain, vague... c'est ainsi qu'on voit Gautier, qui a ramené d'Espagne son meilleur récit de voyage et l'un de ses meilleurs recueils de poèmes. Henry

¹ Dans un article paru dans *Le Messager de l'Europe* (juillet 1879, p. 367), Zola critique l'escapisme national, géographique et temporel de Gautier : « Théophile Gautier n'aimait ni le siècle où il était né, ni le pays où il avait grandi. À chaque ligne, on constate une révolte devant nos temps modernes, notre milieu naturel et notre milieu social. C'est continuellement une protestation contre nos mœurs, nos arts, nos sciences ; c'est une aspiration vers les siècles morts et les pays lointains. »

² Paolo Tortonese, « Gautier : la Sainte écriture », in Sylvie Thorel-Cailleteau (dir.), *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la décadence*, Paris, Honoré Champion, 2000, (p. 83-134), p. 112.

³ *Ibid.*, p. 119. Paolo Tortonese souligne d'ailleurs aussi que le « nom de Gautier est parfois prononcé avec respect ou admiration, parfois avec suffisance ou mépris. Dans les deux cas il n'est souvent pas seul : l'association de Gautier à Baudelaire, par exemple, est faite par les adversaires autant que par les disciples. » Il poursuit en précisant qu'il revient à André Gide d'avoir divisé voire opposé les deux écrivains, c'est donc la lecture moderne de Baudelaire qui a transformé la réception de Gautier.

James considère même que le *Voyage en Espagne* est un « chef-d'œuvre, et un modèle »¹ en matière de rendu de la réalité ; et surtout, il en admire la perfection esthétique : le livre s'épanouit dans une lumière méditerranéenne. Henry James estime que Gautier est un des rares à connaître le secret pour produire un tel effet, son *Voyage en Espagne* est « une magistrale mixture de lumières brûlantes et de chaudes ombres ».² Si les critiques français accusent pour certains Gautier d'avoir un penchant trop marqué pour l'art, de rester en surface, de ne pas mettre suffisamment de matière dans ses textes, de ne pas représenter la réalité et de se contenter de la présenter, les écrivains anglo-saxons, tels que Henry James ou encore Oscar Wilde (qui dans *The Picture of Dorian Gray* (1891), se demande : « Was it not Gautier who used to write about *la consolation des arts* ? »³), vont apprendre l'écriture *picturale* notamment dans les Voyages de Gautier.

Sainte-Beuve, de son côté, dessine de Gautier un portrait de daguerréotypiste et fera du *Voyage en Espagne* l'une des œuvres-phares de la modernité romantique. Le critique a beaucoup d'admiration pour le journaliste, le voyageur et le poète. C'est notamment l'école picturale (pratique et critique) que suit Gautier qui fait de lui un coloriste, un écrivain-peintre, et c'est le daguerréotype qui l'oblige à reconsidérer son écriture, qui lui fait découvrir une certaine fidélité de l'image et qui l'amène à développer une poétique à la fois pittoresque et mimétique. Sainte-Beuve considère que le voyage en Espagne est le premier voyage littéraire de Gautier (la Belgique et la Hollande ne comptent pas, puisque ces excursions ne l'ont pas bouleversé) : « *Le Voyage d'Espagne* le fit un tout autre homme et le transforma. [...] En mettant le pied en Espagne, lui-même il reconnut aussitôt son vrai climat et sa vraie terre. "C'est, dit-il, ce qui l'a saisi le plus dans sa vie." »⁴ Sainte-Beuve semble être lui-même émerveillé par l'Espagne décrite, lorsqu'il s'imagine comme en Andalousie, Gautier a découvert « un ample champ de tableaux » (c'est-à-dire des paysages, mais aussi des œuvres d'art espagnoles) au milieu desquels il s'est épanoui. Il commence alors son ascension vers la gloire littéraire et se révèle un « peintre accompli ». Véritable école buissonnière de l'écriture pittoresque, l'Andalousie permet à son âme d'artiste de s'épanouir complètement, ce qui fait de lui le maître de la « description locale, celle des pays et des climats ». La connaissance picturale de Gautier et son *œil de photographe* ont redonné aux lettres le goût de la minutie descriptive : « le détail et la précision » se sont développés. Après avoir relu « ce volume sur

¹ Henry James, *Théophile Gautier*, avec une préface de Paolo Tortonese, traduction d'Emmanuel Saussier et Myriam Faten Sfar, Paris, Éditions Manucius, 2011, p. 52.

² *Ibid.*, p. 55.

³ Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, New York, Lancer Books, 1968, p. 174.

⁴ Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, tome VI, lundi 23 novembre 1863, p. 303.

l'Espagne » où « tout est peint, déroulé aux regards »¹, Sainte-Beuve en arrive à cette conclusion que le talent de Gautier s'exprime de manière particulièrement éloquente dans la description.

Le talent de l'écrivain-daguerréotypiste se révèle aussi dans le lien qu'il parvient à établir entre l'objet (vu par l'auteur) et le public (qui lit). C'est grâce à cette double faculté *photographique* d'« avoir un coin particulier dans l'organe de la vision » et de le faire coexister avec un don « correspondant, pour l'expression des choses de la vision »² que Gautier produit un tel effet esthétique. Aux réflexions sur l'art descriptif et narratif de Gautier ainsi que sur l'effet de totalité qu'il produit (Sainte-Beuve écrit que ce « récit forme comme un bas-relief ou un panorama continu et où tout est tableau ») succède un long passage³ du *Voyage en Espagne*, celui de l'entrée en Andalousie, que Sainte-Beuve considère comme le *punctum* du texte : « le moment décisif [...] est l'entrée en Andalousie. » Et de la sorte, le fragment détaché de l'ensemble du texte apparaît comme une sorte de photographie spirituelle et colorée, qui éternise cet instant où Gautier « bronza » esthétiquement et stylistiquement.

Mais Gautier est un romantique *moderne*, et son esprit de peintre a tout réuni : éclat, grandeur, comparaisons efficaces et inattendues, « c'est Grenade et ses merveilles, l'Alhambra et le Généralife », mais ce ne sont plus les ultra-romantiques *Orientales* à la fausse couleur locale. Même si les illusions restent là, il s'y rajoute les déceptions de l'auteur devant la réalité, qui n'est pas tout à fait à la hauteur de ses rêves et de ses lectures. Un autre moment décisif est celui où Gautier doit, « devant la Grenade réelle et moderne »⁴, renoncer à l'image qu'il s'était formée des merveilles anciennes de l'Andalousie. Mais en y regardant de près et plus en détail, Gautier retrouve et le même éclat de la ville et les mêmes ravissements de poète. Gautier porte un regard rajeuni sur les palais mauresques. Il décrit aussi son entrée dans la société locale, il entremêle l'évocation de la nature et celle du peuple local, et il tombe même amoureux sans trop dévoiler ses sentiments (du moins dans le voyage, mais il le fait en vers dans *España*).

L'écriture du « poète plastique » se révèle dans ses tableaux avec « une vivacité de sentiment et d'émotion »⁵ nonpareille, ses images sont vivantes. Le poète, qui se trouve enchaîné au journaliste, a le goût des voyages libérateurs, il cherche des sensations et des impressions très fortes, dont l'effet, sur lui, et donc sur les lecteurs, sera décisif et profond.

¹ *Ibid.*, p. 304.

² *Ibid.*, p. 305.

³ *Ibid.*, p. 305-307.

⁴ *Ibid.*, p. 307.

⁵ *Ibid.*, p. 309.

Cela n'empêche pas son système de description d'être « un système de transposition, une réduction exacte, équivalente, plutôt qu'une traduction. »¹ La *mimésis* est ainsi presque parfaite, comme si l'auteur s'effaçait devant la réalité. La « pensée pittoresque n'est pas la pensée poétique »², écrit Sainte-Beuve, et l'écrivain du voyage pittoresque est constamment dans une position de « *soumission absolue à l'objet* »³.

L'objet devient un point absolu et presque autonome. Cela oblige l'auteur à partir non pas de lui-même, mais de l'objet. Ferdinand Brunetière réactualise la pensée de Sainte-Beuve, affirmant que la valeur suprême, pour Gautier, est

la soumission absolue du poète, comme du peintre, à l'objet qu'il imite. Le commencement et la fin de l'art, pour Gautier, c'est l'imitation ; et la première loi de l'imitation, pour l'auteur du *Voyage en Espagne*, c'est l'exactitude. Son cerveau, comme il aimait à le dire lui-même, faisait métier de la « chambre noire » et son art n'intervenait dans sa sensation que pour en fixer plus profondément l'image.⁴

De la sorte, Gautier se résigne à n'être pour la littérature qu'un « homme qui voit », et c'est pourquoi il parle de lui-même comme d'« un homme *pour qui le monde visible existe* ».⁵ C'est justement ce qui fait, aux yeux de la critique immédiate, toute sa valeur, comme en témoignent certains jugements des frères Goncourt. Dorian Gray, le *citizen of the world*, « like Gautier, [...] was one for whom “the visible world existed” »⁶, écrit Oscar Wilde. Théophile Gautier est attiré par la photographie, il aime prendre la pose seul ou avec sa famille, à Paris ou, comme un touriste, devant un lieu qui devient ainsi fétiche. On sait grâce à Stéphane Guégan que le J. Paul Getty Museum de Los Angeles conserve des daguerréotypes signés Piot et Gautier, dont l'authenticité cependant n'est pas confirmée (même si elle est probable). Il est envisageable que ce soit Eugène Piot qui ait pris Gautier en avant-plan de la « Cour des Lions, Alhambra, Grenade, en 1840 ».⁷

¹ *Ibid.*, p. 318.

² *Ibid.*, p. 323.

³ *Ibid.*, p. 319.

⁴ Ferdinand Brunetière, « Revue littéraire – Théophile Gautier », in *Revue des Deux Mondes*, 3^{ème} période, tome 84, 1887, (p. 693-704), p. 701-702. L'article a paru en 1887 en réponse à la publication de l'ouvrage de Spoelberch de Lobenjoul, *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*.

⁵ Albert Thibaudet, « Le Style du voyage », (article publié dans la *NRF* du 1^{er} septembre 1927), in *Réflexions sur la littérature*, avec une préface d'Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2007, (p. 1193-1203), p. 1196.

⁶ Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, p. 204. Je traduis : comme Gautier, [Dorian Gray] était quelqu'un « pour qui le monde visible existait ».

⁷ Stéphane Guégan, *Théophile Gautier*, p. 240-241.



Eugène Piot (?), Théophile Gautier (?), *Cour des Lions. Alhambra, Grenade*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 1840, daguerréotype.

Devenu lui-même le prototype du touriste détesté, Gautier (si c'est bien lui), rêveur, semble plongé dans l'ambiance onirique du lieu. Si les critiques insistent surtout sur son œil de peintre et si lui-même s'est qualifié de « si humble et si soumis descripteur », en réalité, c'est une crise spirituelle qu'il traverse, dans la mesure où il se comporte en écrivain romantique de la modernité. Il semble perdu dans l'espace comme dans le temps, il a le sentiment de n'être plus « qu'un peintre et un poète dévoyé ». Une « sorte de glace magique où tout se réfléchisse, se transforme et ressort ensuite », voilà comment Sainte-Beuve décrit le génie créateur. Partant, la mission du véritable artiste, qui pour Sainte-Beuve est forcément poète ou peintre coloriste, est « de tout copier, de tout reproduire et de se livrer en peignant à cet infini de détails qui est le triomphe du daguerréotype. »¹

2.3. Répétition, création

Fuite hors de la réalité, volonté d'échapper à l'emprise de la modernité, *photographisme* du style, voici les caractéristiques principales (et contradictoires) des écrivains-voyageurs. Albert Thibaudet estime que l'originalité de Gautier réside dans la création d'un nouveau « style du voyage littéraire, du voyage genre, du voyage raconté ».² Et ce style s'inscrit entre deux extrémités : d'un côté le daguerréotype littéraire, c'est-à-dire le voyage raconté, orienté vers l'extérieur ; et de l'autre côté, le voyage de celui qui ne voit dans l'ailleurs rien d'autre que sa propre figure. Cette seconde extrémité rapproche le récit de

¹ Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, tome VI, p. 322.

² Albert Thibaudet, « Le Style du voyage », *Réflexions sur la littérature*, p. 1195.

voyage du voyage intérieur, qui dispense l'écrivain de se déplacer. Gautier n'est pas de ces voyageurs qui emportent avec eux leur confort, au contraire, il part à la rencontre de l'inconnu, pour cueillir les fleurs de la diversité. Au fond, l'écriture de voyage de Gautier est libre, ses impressions sont intéressantes et agréables à lire parce qu'il ne se contente pas de donner des descriptions fidèles. Son sens de l'humour et son œil sagace font de lui un « voyageur prédestiné »¹, qui a su flâner en Andalousie en poète, tout en gardant toujours son regard vigilement tourné vers l'extérieur. Gautier est celui qui a compris le « vrai style du voyage [qui] comporte un entre-deux entre ces méthodes extrêmes, entre la vision, la sensation, le sentiment, le jugement. »²

2.3.1. L'équilibre du voyage

Virginia Woolf s'intéressera justement à cette dualité constitutive de l'écrivain-voyageur. Grande voyageuse, elle a séjourné en Andalousie pour son *honey-moon*, en avril 1905. Elle s'est notamment arrêtée à Séville et à Grenade, où elle a vécu dans l'hôtel nommé d'après le premier auteur à avoir mêlé les fables andalouses au récit de son voyage, à savoir *Washington Irving*. La parution des esquisses viatiques de Somerset Maugham *The Land of the Blessed Virgin* (voyage en 1879, publié en 1905), où il raconte son séjour en Andalousie, suscite chez Woolf une réflexion critique sur le genre de la littérature de voyage. Son essai « Journeys in Spain » (26 May, 1905) mêle la critique au récit de ses propres impressions au cours de son séjour en Andalousie. Il s'agit d'une réflexion sur le discours viatique qui, paradoxalement, ne peut acquérir un statut littéraire, puisqu'il tombe presque fatalement dans le superflu à cause des impressions forcément subjectives de l'auteur.

L'écriture du voyage, *surfacielle*, doit susciter des interprétations si elle ne veut pas encourir le risque de rester hors du domaine littéraire, mais en même temps, les récits trop *vagues*, qui ne sont pas en rapport ni en harmonie avec la réalité des lieux, ne sont pas dignes non plus de l'écriture de l'ailleurs. L'écrivain-voyageur doit être un caméléon, il doit être à la fois journaliste et poète, il doit montrer les lieux au lecteur et le guider spirituellement. Comment traduire la pensée naturelle que déclenche le monde sensible pour en faire une

¹ *Ibid.*, p. 1196.

² *Ibidem*. Voir aussi « Le Liseur de romans », *Revue de Genève*, juillet 1924, in *Réflexions sur la littérature*, (p. 1655-1678), p. 1677 : « le critique peut en arriver à la placidité morne et résignée d'un Théophile Gautier, attelé trente ans à la meule du feuilleton dramatique, et disant du bien de tous les vaudevilles, sous prétexte que c'était une manière la plus simple de ne leur prêter aucune importance. »

trace, comment l'adapter à l'écrit pour que l'expression n'en paraisse pas forcée et dépourvue d'imagination originale ?

Telles sont les questions posées par Virginia Woolf. Le voyageur doit fournir au lecteur un portrait à la fois du pays et de lui-même. Elle donne l'exemple de Georges Borrow, qui y parvient dans *The Bible in Spain*, mais la frontière n'est pas nette, puisqu'il est difficile de dire « où finit l'Espagne et où commence Borrow ». Le problème est qu'il ne faut exagérer ni dans l'écriture de soi ni dans celle de l'ailleurs. Pour que le genre soit « idéal », il faut trouver une harmonie entre ces deux éléments, et cela demande un rare génie littéraire.¹ Virginia Woolf considère aussi que les récits de voyage sont plus intéressants quand ils sont illustrés, et celui de Maugham est moins curieux, car il ne contient pas de photographies. Somerset Maugham, qui a d'abord lu des récits de voyage et des fictions sur l'Andalousie, a en réalité écrit un texte romantique en retard sur son époque. *The Land of the Blessed Virgin* est une sorte de synthèse de ce qui a été dit par les Romantiques. Son originalité est plutôt dans sa forme, qui rappelle un recueil de *travel-short-stories*. Maugham se reprochera plus tard d'avoir tenté d'exprimer le monde en adoptant la voix de ses aînés.

Dans le récit intitulé *Don Fernando* (1935), Somerset Maugham se confessa auprès des lecteurs, il fera des confidences sur l'écriture de son voyage en Andalousie, qui relevait plus de la relecture et de la réécriture que du témoignage et de la création. Les paysages, l'ancienneté, l'étrangeté, la physionomie particulière des villes, mais aussi les caractères locaux sont idéalisés et décrits tout en arabesques dans *The Land of the Blessed Virgin* (« In Seville the Andalusian character thrives in its finest flower ; and nowhere can it be more conveniently studied than in the narrow, sinuous, crowded thoroughfare which is the oddest street in Europe ».²) La pensée utopisante n'est plus possible, les fleurs et les sensualités d'un paradis perdu relevant du passé (« Seville the joy of life and the love of sunshine »³) sont inimaginables en Europe, de telles rêveries, Maugham l'avoue, n'ont rien à faire avec l'actualité. « My feelings were genuine enough, but they were the feelings of the travelers who had gone before me. I saw what Borrow and Richard Ford, Théophile Gautier and

¹ Virginia Woolf, « Journeys in Spain » (reviewed for the *Times Literary Supplement*), in *Contemporary Writers*, with a preface by Jean Guiguet, London, The Hogarth Press, 1965, p. 39-41 : « but it would be hard to say where Spain ends and Borrow begins. Such an amalgamation demands rare literary genius, and it is no harsh criticism of the writers before us if we say that the secret is not theirs. ») Je traduis : mais il est difficile de dire où finit l'Espagne et où commence Borrow. Une telle fusion demande un rare génie littéraire, et ce n'est pas se montrer sévèrement critique à l'égard des écrivains qui nous ont précédés que de dire que ce secret n'est pas le leur.

² William Somerset Maugham, *Andalusia : Sketches and Impressions*, p. 72. Je traduis : À Séville, le caractère andalou donne sa plus belle fleur ; et nulle part il ne peut être plus commodément étudié que dans l'artère sinueuse, étroite et bondée qui est la rue la plus étrange d'Europe.

³ *Ibid.*, p. 70, je traduis : Séville, la joie de vivre et l'amour du soleil.

Mérimée had seen. »¹ Ces écrivains ont choisi avant lui les lieux auxquels il fallait s'intéresser, qu'il fallait décrire, selon les principes de la vraisemblance. L'idée est donc que le cliché finit par devenir une impression personnelle. Maugham imagine quelle trace il aurait pu garder de son voyage s'il avait eu à ses côtés un photographe, il aurait pu « enregistrer » les vues plus rapidement. Pour l'écrivain, il y a trop de choses à voir, il y a trop de choses qu'il est indispensable de décrire.

All the writer can do is to describe his own sensations and there is little likelihood that his descriptions will call up sensations that represent with any exactness the objects he has tried to depict. But words cannot reproduce the splendor and the satisfactoriness of that opulent symmetry. A glance at the photograph is more likely to give you its peculiar thrill than half a dozen pages of careful description.²

Maugham aborde notamment dans *Don Fernando* les questions du témoignage, de la vraisemblance et de l'originalité en littérature. Il constate que l'écriture n'est pas toujours en mesure de représenter la réalité, et la photographie lui semble un recours pour combler cette lacune. Recourir au cliché photographique, c'est signaler aussi que certains lieux devenus évocateurs ont été (re)composés par les écrivains qui l'ont précédé en Andalousie. Mais la photographie est aussi plus simplement un souvenir du voyage. L'originalité du *Land of the Blessed Virgin* est dans sa fragmentarité assumée, les descriptions peuvent paraître naïves, et les impressions qui y sont retranscrites également, ce qui est normal, puisque Maugham est très jeune, et qu'il écrit là ses premières lignes, ou presque. La peinture du paysage est sentimentale, et la lumière, les jeux visuels et la vivacité des personnages font des villes des scènes de spectacle. Séville, où Maugham séjourne, est même féminisée, elle est personnifiée et érotisée.

Virginia Woolf écrira à propos des impressions de voyage de Maugham en Andalousie :

Mr Somerset Maugham's single volume, *The Land of the Blessed Virgin*, is slim and reticent. He writes of Andalusia, and, so to speak, edits the country carefully. He selects certain scenes which have remained in his mind as typical and illustrative of the country which he knows so well, and they are not necessarily those prescribed by the guide-book. In his work, too, the personal element preponderates ; [his book is] coloured by facts of purely personal significance. But he has his pen well under control, and strikes out pictures now and again

¹ William Somerset Maugham, *Don Fernando ; or, Variations on Some Spanish Themes* [1935], London, William Heinemann, 1952, p. 49-50, je traduis : Mes sentiments étaient assez authentiques, mais c'étaient les sentiments des voyageurs qui avaient fait le voyage avant moi. J'ai vu ce que Richard Ford, Théophile Gautier et Mérimée avaient vu avant moi.

² *Ibid.*, p. 51-52, je traduis : Tout ce que peut faire l'écrivain est de décrire ses sensations et il est peu probable que ses descriptions évoquent des sensations qui représentent avec exactitude les objets qu'il essaie de dépeindre. Mais les mots ne peuvent pas reproduire l'impression de splendeur et de satisfaction que donne cette symétrie opulente. Il est vraisemblable qu'un seul regard jeté sur la photographie soit beaucoup mieux capable de vous faire éprouver l'émotion particulière qui en émane qu'une description minutieuse d'une demi-douzaine de pages.

which are true in themselves and yet could have been so seen by one person only. [...] His book thus, even when the desire is beyond his power of satisfying it, has a value of its on, both for the traveller and for the reader who remains in his study chair.¹

The Land of the Blessed Virgin apparaît donc comme un bon compromis entre le cliché et l'originalité, entre l'écriture de soi et le document relatif aux mœurs de l'Andalousie. Il plaira aux amateurs de guides et de voyages réels autant qu'à ceux qui préfèrent rêver depuis leur fauteuil à des lieux imaginaires.

2.3.2. Une critique contrastée

Pour en revenir à Gautier, son écriture, qui fait alterner les formes et reste vibrante grâce à son rythme, séduit aisément le public. L'article de Brunetière sur Gautier reste capital pour comprendre l'accueil réservé au voyageur par la critique. On retrouve toujours la même dialectique du fond et de la forme, de la pensée et du style, qui est le grand problème de la littérature de l'époque. Gautier, aux yeux de Brunetière, est un « styliste » qui a cherché le fond mais ne l'a jamais trouvé, il a dû se contenter de créer des formes, « admirables d'ailleurs ». L'imagination rapide de l'écrivain, qui voyage en Andalousie et qui y reste en esprit même après son retour, produit des mélanges excessifs et des descriptions surchargées, elle fait de lui un fantaisiste vagabond, et ce sont les caprices de ses voyages qui ont construit son « style riche » qui se caractérise par « des arabesques et des astragales ».²

D'une certaine manière, la nostalgie, le *spleen* et le voyage – motifs baudelairiens, mais d'abord gautiériques – ont été remplis de sens par l'*imagination plastique* de Gautier. Si Baudelaire cherchait, sans trop y croire, une autre vie dans la mort, Gautier l'a trouvée dans l'ailleurs – mais parfois les deux se croisent. Tout est dans le passé, la question comme l'hypothétique réponse : et c'est le romantisme qui a appris aux écrivains à voir, à mesurer, à vivre et à représenter le passé – il sera même accusé d'avoir fait là œuvre néfaste. L'expression ne peut être qu'imagée : comment, en effet, dire l'instable dans une forme stable,

¹ Virginia Woolf, « Journeys in Spain », je traduis : Le volume de M. Somerset Maugham, *La Terre de la Sainte Vierge*, est mince, et comme réticent. Il parle de l'Andalousie, et, pour ainsi dire, édite attentivement le pays. Il sélectionne certaines scènes qui sont restées dans son esprit et qui, à son sens, illustrent les particularités de ce pays qu'il connaît si bien, sans qu'il s'agisse nécessairement de ce qui est prescrit par les guides de voyage. Dans son travail, par ailleurs, les éléments personnels sont prépondérants ; [son livre est] coloré par des faits qui n'ont de signification que pour lui seul. Mais il maîtrise bien sa plume, et il propose ici et là des images qui sont vraies en elles-mêmes, et qui pourtant n'auraient pu être vues que par une seule personne. [...] Son livre, donc, même si parfois son ambition est plus grande que son pouvoir de la satisfaire, aura de la valeur aussi bien aux yeux du voyageur que du lecteur qui ne souhaite pas quitter son fauteuil.

² Ferdinand Brunetière, « Revue littéraire – Théophile Gautier », in *Revue des Deux Mondes*, p. 694.

le passé étant lui-même l'image d'une autre vie ? La photographie, justement, apprend à garder la trace de cette vie ancienne.

Les louangeurs du passé ne sont pas tous autant de poètes ; il y en aurait trop ; mais il n'y a pas non plus de vrai poète, sans cette « nostalgie » de ce qui fut et qui n'est plus. Tel est encore ce don de voir, de montrer et de peindre, cette imagination « plastique » ainsi qu'on l'a très bien nommée, qui est d'un peintre, si l'on veut, ou d'un sculpteur, non moins nécessaire, cependant, ou même essentielle au poète que ne l'est à l'orateur une imagination « musicale » en quelque sorte, et le don de satisfaire, de séduire, d'enchanter l'oreille.¹

Si Gautier « est un poète fort incomplet »², il comble ses lacunes en recourant aux arts, plastiques et fixes. Il voit trop, perçoit trop et sent peu, voilà à gros traits ce qui lui est reproché. Il est trop peu sensible. Mais prenons l'épisode où il contemple Grenade, les jambes suspendues au-dessus du gouffre :

Que d'heures j'ai passées là, dans cette mélancolie sereine si différente de la mélancolie du Nord, une jambe pendante sur le gouffre, recommandant à mes yeux de bien saisir chaque forme, chaque contour de l'admirable tableau qui se déployait devant eux, et qu'ils ne reverront sans doute plus ! Jamais description, jamais peinture ne pourra approcher de cet éclat, de cette lumière, de cette vivacité de nuances. Les tons les plus ordinaires prennent la valeur des pierreries, et tout se soutient dans cette gamme.³

Le paradoxe de Gautier est qu'il se contredit lui-même, que, prenant le contre-pied du romantisme, il se montre nostalgique (par anticipation, puisqu'il prévoit dans l'instant de la présence l'absence future) et que, s'autoproclamant poète moderne, il fuit la modernité. C'est de cette contradiction interne que naissent ses modernes arabesques et zigzags, c'est de là que découlent ses réinvestissements des caprices, du grotesque, du bizarre... Ces attermoissements sont significatifs, et signalent paradoxalement une sorte d'effacement de l'écrivain. Le fait que la prose cherche la compagnie du daguerréotype conduit à un amoindrissement du rôle de l'auteur dans l'œuvre. On assiste à un mouvement d'*impersonnalisation de l'art*, l'auteur se retire presque de son récit et montre un monde idéalisé, peut-être trop romantique, mais qui, en tout cas, lui est extérieur. L'écriture de voyage, avec Gautier, s'éloigne donc, du moins d'un certain point de vue et à certains égards, de l'égotisme.

Mais l'objet peut-il prétendre à une pareille autonomie dans l'écriture ? En Andalousie, Gautier est confronté : a) à une architecture et à des décors indescriptibles ; b) à des tableaux dont il ne peut rendre qu'un détail qui l'a frappé, le *punctum* de l'œuvre ; c) à la nature, qui baigne dans une lumière comme il n'en a jamais vue auparavant. C'est donc par une double servitude consentie à l'égard des deux arts (littéraire et pictural) qu'il forme son écriture d'artiste. L'art pour l'art tel que le conçoit Gautier n'est pas sans rapports avec le

¹ *Ibid.*, p. 696.

² *Ibidem.*

³ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 267-268.

théâtre tel qu'il le défend. La communication semble impossible des deux côtés, l'écrivain ne parvient pas à s'exprimer et reste incompris – c'est là aussi un des grands mythes du génie romantique. L'art pour l'art, l'écriture pour l'écriture, l'absence de but sont-ils libérateurs, ou témoignent-ils d'une certaine nonchalance, qui condamne l'art à l'inutilité ?

Ce que la photographie apprend par ailleurs à Gautier, c'est évidemment à se montrer scrupuleux dans la description. Ferdinand Brunetière considère même que « Gautier d'abord, et les naturalistes à sa suite, [...] ont introduit [dans la littérature] des scrupules tout nouveaux d'exactitude et de précision. » Il semble qu'on ait voulu rendre Gautier responsable de tout, des acquis comme des pertes : « Encore lui que nous retrouvons aux origines du naturalisme contemporain. »¹ L'influence qu'a exercée Gautier sur la littérature, notamment grâce aux rapports particuliers qu'il entretenait avec l'art et la photographie, est particulièrement évidente pendant les diverses crises littéraires que le siècle a traversées. Émile Faguet estime que la place de Gautier est considérable, « de 1830 à 1910, à chacun des grands “tournants” ».² Mais Brunetière dit aussi que Gautier ne transforme plus l'objet, qu'il ne le manie pas comme le font les « véritables » Romantiques (« son unique souci n'est plus que de le reproduire »³). Gautier est avant tout un observateur attentif. Ce que les critiques de la seconde moitié du XIXe siècle, comme les frères Goncourt, appréciaient chez Gautier, c'est la simplicité du discours aussi bien écrit qu'oral – « sans surcharge de métaphores, allant à l'idée sans se presser, mais droit » – mais aussi son œil de peintre, « une mémoire étonnante, photographique », et « perçant par-ci par-là, des vues d'une très grande science, qu'il laisse voir sans la montrer ».⁴ Ces mêmes caractéristiques le rendent méprisable aux yeux des critiques de la première moitié du XXe siècle.

Dans une lettre adressée à André Gide, Paul Claudel pourfend le style de Gautier. Et André Gide, dans un article intitulé *Propositions*, reproche à Gautier « d'avoir réduit l'art à n'exprimer que si peu » et d'avoir rétréci le domaine du poète. Claudel traite Gautier de « médiocre bousilleur » et de « “styliste” de feuilletons ». Mais c'est surtout le travail contraint dans la presse et en général les conditions d'écriture que subit Gautier qui sont la raison de son appauvrissement poétique. Claudel désapprouve notamment le « gros style bourgeois » de Gautier, il critique son manque de finesse (qui se comprend si on le lit à travers

¹ Ferdinand Brunetière, « Revue littéraire – Théophile Gautier », in *Revue des Deux Mondes*, p. 701-702.

² Émile Faguet, « De l'influence de Théophile Gautier », in *Revue des deux mondes*, juillet 1911, (p. 327-341), p. 341.

³ *Ibidem*.

⁴ Edmond de Goncourt et Jules de Goncourt, *Journal : Mémoires de la vie littéraire, tome I : 1851-1865*, 1^{er} mai 1857, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989, p. 254.

le filtre de l'humour), et il l'accuse de « dire prétentieusement des choses banales ».¹ Albert Thibaudet s'attache plus précisément au *Voyage en Espagne* de Gautier dans ses *Réflexions sur la littérature*. Il en parle comme d'une œuvre originale et comme d'un modèle générique – ce qui est ambigu. C'est un voyage descriptif, un exemple des « larges assises du genre » et de ses « plus bas degrés ». C'est donc un texte qui risque de se faner très vite. Pourtant, Thibaudet considère que Gautier ne se contente pas d'enregistrer mécaniquement les moments de son voyage, à la manière d'un « daguerréotype littéraire ». Il sait animer son récit, et Thibaudet souligne qu'il a une « manière savoureuse de conter les histoires, de l'esprit, un style de trame épaisse et solide ».² Gautier s'inscrit dans la continuité de la tradition du pèlerinage romantique, puisque ses voyages dépassent la simple description, et qu'ils ont une dimension initiatique. Le fait de savoir sublimer la réalité extérieure « n'est sans doute pas étranger à cette faculté de donner à voir des fantômes ».³ Les voyages de Gautier sont des histoires à la fois de rêve (« Gautier dit que dès sa jeunesse, il rêva de voir trois villes, Venise, Grenade, Le Caire »⁴) et de désespoir, ou du moins de pessimisme, puisque l'écrivain, qui cherche constamment dans le voyage « une rénovation, y rencontre bien vite une répétition ».⁵

Proust, de son côté, dans ses « Journées de lectures », lui reproche de voir le monde et de n'en donner au lecteur que des images (les images n'étant que des fenêtres sur le monde). La phrase de Gautier a pour Proust une beauté particulière. Gautier est le seul qui ait su lui révéler, à travers le Moyen Âge, une « antiquité merveilleuse ». Pourtant, son écriture ne sort pas de l'image, il reste en surface sans plonger dans l'épaisseur de l'objet, il ne se laisse pas engloutir par le souvenir et la mémoire. Proust, cependant, admirateur de la photographie lui aussi, juge que Gautier était « le seul sage détenteur de la vérité », et qu'il a été le premier Romantique à décrire la réalité de la vie et non pas un songe. Toutefois, à propos du *Voyage en Espagne*, en en détaillant les points forts et les défauts, Proust écrit :

Nous ne nous exagérons pas sa puissance spirituelle, et dans son *Voyage en Espagne*, où chaque phrase, sans qu'il s'en doute, accentue et poursuit le trait plein de grâce et de gaité de sa personnalité (les mots se rangeant d'eux-mêmes pour la dessiner, parce que c'est elle qui les a choisis et disposés dans leur ordre), nous ne pouvons nous empêcher de trouver bien éloignée de l'art véritable cette obligation à laquelle il croit devoir s'astreindre de ne pas

¹ « Lettre 125-Paul Claudel à André Gide. Francfort, le 12 décembre 1911 », in Paul Claudel et André Gide, *Correspondance : 1899-1926*, préface et notes par Robert Mallet, Paris, Gallimard, nrf, 1949, p. 186-187. Voir aussi « Commentaires », Lettre 125, p. 339-340. L'article *Propositions* a paru dans la NRF le 1^{er} décembre 1911.

² Albert Thibaudet, « *Greco, ou Le Secret de Tolède*, par Maurice Barrès », 1^{er} mai 1912, article publié dans la NRF, in *Réflexions sur la littérature*, (p. 66-85), p. 67 et p. 68.

³ Max Milner, « Effets de miroir », *On est prié de fermer les yeux. Le Regard interdit*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Inconscient », 1991, p. 133.

⁴ Albert Thibaudet, « *Greco, ou Le Secret de Tolède*, par Maurice Barrès », p. 69.

⁵ *Ibid.*, p. 70.

laisser une seule forme sans la décrire entièrement, en l'accompagnant d'une comparaison qui, n'étant née d'aucune impression agréable et forte, ne nous charme nullement.¹

En somme, malgré les attaques et les réticences, la réaction critique ne pouvait guère être plus positive, puisqu'il s'agit, tout de même, d'un récit de voyage émanant d'un feuilleton. Mais le *photographisme* n'est pas loin de cette *sécheresse* de l'imagination dont Proust accusera Gautier. Personne, pourtant, ne voyagera ainsi, avec une telle bonne humeur qui entraîne le lecteur dans le récit et l'aventure – même si Proust écrit que l'humour triste de Gautier est professionnel, « que sa gaîté hâbleuse et ses mélancolies aussi sont chez lui des habitudes un peu débraillées de journaliste. » Cette « tristesse de feuilletoniste » imprègne le *Voyage*, qui n'est pas « le miroir d'une individualité puissante », mais « de défauts curieux de l'esprit ». ² C'est que le monde intérieur existe aussi chez Gautier, mais pas sous la forme égotiste, car en Andalousie, il se regarde vivre tout en prenant de la distance par rapport à lui-même, et en faisant passer le jugement de soi par le filtre de l'humour.

2.3.3. Un double jeu : du voyage au vaudeville

Le *Voyage en Espagne* est bien reçu par le public et il est même l'objet d'une adaptation théâtrale par l'auteur. Comment, précisément, Gautier parle-t-il du monde de la scène ? Les corridas, ces « défilés sauvages »³ qui selon Roland Barthes résument le pittoresque espagnol, éveillent chez le Romantique une réflexion sur sa propre popularité. C'est d'ailleurs afin de fuir les contraintes éditoriales qu'un auteur romantique choisit pour un temps le théâtre⁴, et Gautier est loin d'être une exception. Paris voit la première représentation au Théâtre des Variétés d'*Un voyage en Espagne* le 21 septembre 1843, et le récit de voyage, initialement intitulé *Tra los montes*, est réédité en juillet 1845, sous le même titre que le vaudeville.

La mise en scène de ses impressions de voyage au-delà des Pyrénées est pour Théophile Gautier (qui pour l'événement collabore avec P. Siraudin) l'occasion de rapprocher le genre narratif du genre dramatique en adaptant le texte aux lois de la comédie musicale (les

¹ Marcel Proust, *Sur la lecture*, in John Ruskin, *Sésame et les lys*, traduit de l'anglais par Marcel Proust, édition établie par Antoine Compagnon, Bruxelles, Éditions Complexe, 2007, p. 85.

² *Ibid.*, p. 86.

³ Roland Barthes, « Le Guide bleu », in *Mythologies*, p. 122.

⁴ Marie Miguet-Ollagnier (dir.), « Préface », *Le Théâtre des romanciers*, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, Paris, Les Belles Lettres, 1996, p. 8.

sonorités, les rythmes et les bruits sont privilégiés¹). Cette combinaison générique paraît d'abord impossible, mais le vaudeville, genre populaire, insouciant, comique et libre, voire même paralittéraire, ou, pour reprendre les mots d'Anne Ubersfeld, « petite comédie à musique sans la moindre prétention littéraire »², est une forme dramatique qui plaît parce qu'elle produit, comme la *short story*, un effet de totalité, de rapidité et de brièveté. Placer l'intrigue de la pièce dans un lieu commun déjà très connu par le public devait garantir le succès de la représentation.

Le titre du récit de voyage est-il encore référentiel quand il renvoie au texte transformé pour la mise en scène ? Si le récit de voyage est en soi le produit d'une transposition du vécu à l'écrit, que perd-il et que gagne-t-il lorsqu'il est soumis à une réécriture, à une transcription vers un autre médium ? L'adaptation scénique du *voyage* est par ailleurs intéressante du point de vue de l'accueil : les critères qui président à l'accueil critique et public du vaudeville sont-ils les mêmes que ceux qui modèlent l'horizon d'attente d'une œuvre littéraire ? Le public, qui a déjà lu le texte avant de voir la pièce, influe aussi sur sa représentation scénique, l'auteur et le metteur en scène tiennent compte de ce qui a été dit du récit de voyage pour préparer leur pièce. Le peuple devient l'intermédiaire entre les deux états du texte, il veut reconnaître le texte initial, mais n'être le spectateur que des meilleurs épisodes, des *sketches* (dans le sens moderne du terme) les plus réussis. Gautier n'insiste pas sur le pacte de fidélité, ni sur celui de littérarité, sa collaboration avec un metteur en scène lui permet avant tout de travailler l'écriture dramatique et de mettre en scène une caricature de lui-même, du personnage qu'il devient dans son récit viatique.

Le vaudeville *Un Voyage en Espagne*, qui a été monté au Théâtre des Variétés, met parfaitement en scène les aspects du texte appréciés par le public – l'humour, la saillie, le *wit*, la plasticité. On le présente comme une « divertissante bouffonnerie », et pourtant ce sont ses aspects textuels et plastiques qui l'emportent sur le jeu, car on y trouve « beaucoup de traits dignes du spirituel écrivain qui nous a rapporté d'Espagne les poétiques récits de *Tra-Los-Montes* ».³ L'ouvrage est particulier en ceci qu'il se situe dans un entre-deux : il est esthétiquement romantique, mais en même temps, il démythifie les aspects pathétiques des stéréotypes ramenés d'Espagne par les écrivains-voyageurs. Par moments, Gautier devient

¹ Théophile Gautier, avec la collaboration de Paul Siraudin, *Un voyage en Espagne : vaudeville en trois actes*, [première le 21 septembre 1843 au Théâtre des Variétés à Paris], Bruxelles, Lelong, 1843, p. 9 : Gautier et Siraudin donnent de nombreuses indications sonores, ou même acoustiques (« salle très sonore »).

² Anne Ubersfeld, *Le Drame romantique*, p. 88. Voir aussi Florence Naugrette, *Le Plaisir du spectateur de théâtre*, Rosny-sous-Bois, éditions Bréal, 2002, p. 27. L'auteure souligne que la réflexion romantique sur le théâtre prenait en compte l'émotion « électrique » et la question de la conscience de l'appartenance à un peuple et à un public uni.

³ V. de Mars, *Revue des Deux Mondes*, 1843/01, nouvelle série, tome 1, p. 1086.

l'objet de ses propres moqueries, car son double, Reniflard le rêveur, part en Andalousie en quête de la couleur locale et d'une certaine odeur spirituelle orientale.

Depuis deux ans, je m'occupais sans relâche à dévorer mon fonds... intellectuellement : Victor Hugo, Alfred de Musset, Prosper Mérimée, lord Byron, je vous ai lus et relus ; vous m'avez monté la tête... vous m'avez inspiré l'amour de la couleur locale... Oh ! la couleur locale... Je ne rêvais que villes gothiques, à la silhouette tailladée en scie, qu'Alcazars moresques, aux colonnettes et aux trèfles de marbre, clochers en spirale, créneaux festonnés... Je ne rêvais qu'orangers aux pommes d'or, que grenadiers aux fruits de corail, que bandits, contrebandiers, gitanos, et surtout qu'Andalouses au sein bruni, pâles comme un beau soir d'automne... Vous savez le reste... Je n'y puis plus tenir... je confie mes bouquins à une personne sûre... Je franchis les monts en disant comme Louis XIV : Il n'y a plus de Pyrénées... et je n'ai pas plutôt posé le pied sur la terre espagnole, qu'on me l'écrase, le pied... C'est égal, cela ne m'arrêtera pas. Je suis venu en Espagne étudier la couleur locale, et faire un voyage d'agrément. Oh ! l'Espagne !...¹

Le ton humoristique, ironique et moqueur du vaudeville permet de renforcer l'aspect critique du discours, encore relativement discret dans le récit de voyage. La presse souligne d'ailleurs que « les auteurs se moquent fort agréablement des honnêtes rêveurs qui voudraient retrouver en 1843 l'Espagne des sérénades et des coups d'épée. »² En même temps, Gautier joue sur les stéréotypes qu'il a lui-même pratiqué. Par ailleurs, dans le récit de son voyage, il raconte comment sont mises en scène en Espagne les pièces de Hugo et d'autres auteurs romantiques, et comment les textes ont été adaptés en fonction du public : les Espagnols en effet ne goûtent guère qu'on se moque d'eux, qu'on les orientalise et qu'on les archaïse, et c'est pourquoi ils refuseraient d'assister à un spectacle qui reprendrait les clichés courants. Dans le vaudeville, Gautier va justement se moquer moins des Espagnols que des Français. C'est en transportant dans l'Espagne alors actuelle le Parisien Reniflard que l'auteur prouve sa capacité à prendre ses distances avec les stéréotypes. C'est donc contre lui-même que sont tournées les moqueries à l'égard de ce personnage *romantique* dans le sens moderne du terme et c'est cet aspect du vaudeville qui fait rire le plus le public.

Hugo, Byron, Musset et Mérimée ont servi de source d'inspiration à Gautier et à Reniflard dans leur quête de la couleur locale. Gautier, en effet, a d'abord nourri ses rêves des phrases écrites et des images véhiculées par les Romantiques. Reniflard, lui, finit par laisser ses livres à la maison, et, se référant à Louis XIV, s'écrie après avoir franchi le seuil montagneux de l'Espagne : « Il n'y a plus de Pyrénées ! ». Reniflard est venu faire un « voyage d'agrément » et grâce à l'humour qui consiste à reprendre des situations stéréotypées et à les renverser en même temps (un « castillan » écrase le pied du voyageur, l'aubergiste sert au voyageur ses propres vivres, le domestique est beaucoup trop noble pour

¹ Théophile Gautier, Paul Siraudin, *Un voyage en Espagne : vaudeville en trois actes*, p. 11.

² F. Bonnaire, *Revue de Paris*, 1843, série 4, tome 21, p. 302-303.

s'occuper du voyageur, le repas du voyageur se compose d'eau, de cigarettes et de guitare), Gautier fait rire le lecteur aussi bien que le spectateur.¹ Il se met alors en place un effet de miroir entre la représentation (qui joue sur la dialectique entre cliché et lucidité, entre représentation collective et dissidence) et le public, qui, du fait même qu'il rit, se vit comme une communauté qui se déprend de ses propres tropismes et laisse ainsi libre cours à la licence critique individuelle : en effet, le rire « exprime à la fois notre appartenance à un groupe et la conscience d'être une individualité, une subjectivité singulière à l'intérieur de ce groupe. »²

Le romancier suit ainsi la tradition du théâtre français, qui assume la critique de la société et de l'époque, et qui joue sur l'ironie du sort humain. (« Les mésaventures de Reniflard égalaient toute la pièce, qui a ramené le rire sur une scène depuis si longtemps veuve de tout succès. »³) L'interpolation de deux mondes – scénique et discursif – est aussi l'image de la rencontre entre les deux personnalités qui coexistent dans l'écrivain romantique, le journaliste (critique) et le créateur. La mise en scène devient presque l'équivalent du voyage, puisque c'est un terrain de rencontre entre l'écrivain et le lecteur, entre l'acteur et le spectateur.

Parallèlement, les feuilletons de Gautier sur le théâtre signalent un certain découragement : Gautier n'est pas loin de vouloir réduire le spectacle à une pure monstration : « Le temps des spectacles purement oculaires est arrivé. Nous n'avons pas le courage de faire venir d'Andalousie Montès et son quadrille ; mais l'ennui universel appelle tout bas les gladiateurs et les rugissements de l'arène antique [...]. »⁴ C'est que le critique estime que le public n'est pas disposé à écouter de longs discours, « que la parole ennue et fatigue aujourd'hui », et que le spectateur veut voir « défiler processionnellement toute la création arrangée et découpée en tableaux ».⁵ Il faut donc faire en sorte que le spectateur puisse « sans changer de place, [faire] un immense voyage »⁶, et que le texte lui-même soit un spectacle, et non un discours. Si Gautier regrette même parfois dans son récit de voyage, sur le ton de l'ironie bien sûr, d'être un écrivain et non pas un gladiateur, dont les exploits auraient plus d'influence sur le récepteur que la parole poétique, son rapport à lui-même est différent dans le vaudeville : le dédoublement de sa personnalité lui permet, au moins passagèrement, de

¹ Théophile Gautier, P. Siraudin, *Un voyage en Espagne : vaudeville en trois actes*, p. 11 et p. 13.

² Ariane Bayle et Florence Fix (dirs.), « Introduction », *Rire et émancipation féminine*, Paris, L'Harmattan, coll. « identités, genres, sexualités », 2013, p. 14.

³ F. Bonnaire, *Revue de Paris*, 1843, p. 302-303.

⁴ Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans. Tome II (Janvier 1840-février 1843)*, Bruxelles, Hetzel, 1859, p. 175-176.

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibidem.*

réaliser le rêve de l'union entre la personne et le personnage. En Andalousie, où le voyageur français devient personnage de son propre récit et de son propre vaudeville, les deux se fondent, ou presque, l'un dans l'autre.

Le calembour, qui a besoin du stéréotype pour être efficace, est nécessairement récurrent dans le récit de voyage quasi-postromantique qui a besoin de l'humour pour réveiller l'intérêt du public, et qui s'approprie ainsi certains éléments du vaudeville. Gautier joue sur la simplicité du langage, il compte sur l'efficace brièveté de la phrase, les situations amusantes naissent de la rencontre du Français et de l'Espagnol, les deux cultures confrontent leurs points de vue et s'affrontent sans agressivité. Gautier pointe du doigt les méfaits culturels et les bienfaits dramatiques des clichés. L'ailleurs révèle le caractère véritable du voyageur, qui finalement se considère comme Andalou, Espagnol, Oriental, bref comme tout sauf Français, puisque le Français est sévère et critique trop virulemment la littérature et la culture. Mais l'humour est aussi là pour tempérer les difficultés de la vie et pour réduire les écarts culturels.

L'Espagne instable politiquement et imprévue culturellement anime la scène, les personnages étant confrontés aux péripéties quotidiennes du voyage. Le récit de voyage comme son adaptation théâtrale vont jouer sur le son plutôt que sur le sens, sur la mélodie plutôt que sur l'idée, sur la forme plutôt que sur le fond. L'Andalousie évoque des sentiments contrastés aux spectateurs. Les calembours sont souvent utilisés pour évoquer, par la puissance des jeux de mots, la vie *à l'envers* qui anime les villes andalouses. Le directeur du Théâtre des Variétés notera, en parlant d'*Un Voyage en Espagne*, qu'« Un calembour, – je ne dis pas un mot d'esprit, – a besoin, pour être bien senti, de circuler longtemps dans les petits journaux et dans le petit monde. »¹ Il s'attendait donc à ce que le vaudeville soit bien reçu, car le sujet en était familier au public français qui aimait se moquer des Espagnols. Dans la Préface de *Cromwell*, Hugo place le rire au sommet du romantisme. Il est nécessaire d'y recourir, sous la forme de l'ironie notamment, pour représenter les bouleversements de la modernité. René Bourgeois rappelle que l'un des ressorts fondamentaux du romantisme est l'ironie, qui est une « disposition philosophique selon laquelle le monde est regardé comme un théâtre où l'on doit tenir son rôle en toute conscience, en se référant à un autre univers, né de l'imaginaire, qui est à la fois en opposition et en correspondance avec lui ».²

¹ Lettre n° 465, de Nestor Roqueplan à Théophile Gautier, datée du 25 septembre 1843, in *Correspondance Générale de Théophile Gautier (1843-1845). Tome II*, p. 74.

² René Bourgeois, *L'Ironie romantique. Spectacle et jeu, de Madame de Staël à Gérard de Nerval*, Grenoble, PUG, 1974, p. 107.

2.3.4. L'Andalousie au théâtre

Si l'humour raccourcit la distance entre l'Idéal et la vie, entre le 'Paradis d'Andalousie' et le monde réel, les savoirs techniques qui se développent conjointement à l'expansion des impérialismes favorisent l'illusion de *posséder* un Idéal qu'il convient toutefois de tenir à distance. L'autre idéalisé n'est plus un modèle à imiter, la nostalgie au contraire archaïque l'autre, ce qui permet de mieux le posséder. L'obsession de l'idéal, la nostalgie d'un monde qu'on imagine beau mais qui a cet avantage de rester lointain circulent dans les capitales européennes du milieu du siècle. L'étude de C. Book-Senninger sur le théâtre de Gautier¹ reste fondatrice et indépassée, même si les *Œuvres théâtrales* viennent d'être rééditées en 2014.² Malgré son apparence simple et légère, l'intérêt de la pièce est dans son côté ironique et dans son regard critique sur le théâtre de l'époque. *Un voyage en Espagne* est à la fois un pastiche (puisqu'il s'agit de l'imitation détournée de son modèle initial – le récit de voyage) et une parodie de la mode du voyage romantique comme quête nostalgique de l'impossible. La naïveté du héros (qui ressemble pourtant beaucoup à Gautier voyageant en Espagne) contribue grandement à affirmer le caractère parodique de la pièce. Le vaudeville est un genre primitif et populaire, il est à la fois simple et moderne.

Un voyage en Espagne échappe à l'éternel salon-couleur-beurre-rance du vaudeville boutiquier (dénoncé à longueur de feuilletons) grâce à son déplacement géographique en Espagne ; Gautier y retrouve la gaieté de la foire si souvent oubliée dans les dérives moralisatrices du vaudeville, vers 1840 : caricature auto-ironique du français Reniflard en quête par-delà les Pyrénées de couleur locale et d'énergie morale cornélienne [...] ; allusion à l'actualité littéraire et musicale, [...] ; ruptures d'illusion, clins d'œil au public et appels à la connivence amusée.³

L'impossibilité (et l'absurdité) de la représentation du voyage est à la fois une provocation et une critique adressée à une pratique contraire aussi bien au spectacle authentique qu'au voyage réel, celle du voyage/spectacle dans un fauteuil. C'est là aussi peut-être une tentative de Gautier pour renforcer la « *théâtralité* du théâtre », comme le souligne Olivier Bara, pour encourager un théâtre qui ne cache pas son jeu mais l'exhibe, pour imposer un « théâtre *du théâtre* » dont le théâtre serait, par le biais du « second degré », la principale référence, et qui se caractériserait par une mise à distance de la référentialité géographique et historique.⁴

¹ C. Book-Senninger, *Théophile Gautier auteur dramatique*, Paris, Nizet, 1972.

² Théophile Gautier, *Œuvres complètes*, (Alain Montandon (dir.), *Section III. Théâtre et ballets* (coordinateurs C. Lacoste et H. Laplace-Claverie), 2014.

³ Olivier Bara, « Le théâtre de Théophile Gautier, ou l'impossible réalité », in *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, 2010, (p. 9-25), p. 6.

⁴ *Ibid.*, p. 8 et p. 10.

Mais en même temps, Gautier est confronté en Andalousie à une catégorie particulière de l'indicible, c'est-à-dire à ce qui ne peut être représenté que visuellement, à ce qui échappe à la parole et au texte. Lors de son voyage en Espagne, face aux arabesques et aux tableaux indescritibles, Gautier se pose à lui-même et pose à son texte et à la littérature en général un défi : comment représenter ce qui échappe au texte, comment représenter « la perception œcuménique » ?¹ La réponse est dans l'ironie prétéritive et dans un art fondé sur la coprésence des arts textuels et visuels, qui permet à l'art écrit de dépasser ses limites et de matérialiser la représentation.

Gautier se servait de sa place de feuilletoniste pour faire sa propre publicité et ainsi garantir à ses œuvres une meilleure réception. Il savait aussi que pour qu'une pièce soit appréciée du public, il est nécessaire de l'amuser, de l'étonner, de le divertir par les intrigues ordinaires mais imprévisibles de la route andalouse à péripéties. Gautier 'cible' le grand public et lui offre des situations claires qui évoquent un rire cordial et amical. Mais au fond, Gautier mise aussi sur le sarcasme : les Français ne savent pas voyager, ils sont grotesques avec leurs prétentions culturelles, contrairement aux Espagnols qui aiment à vivre dans le divertissement. Le rire rapproche le haut et le bas, le spirituel et le matériel, le Français et l'Espagnol, l'acteur et le spectateur. Il touche tous les spectateurs, le grand public, sans pour autant être porteur d'une morale ou d'une leçon. Nestor Roqueplan, le directeur du Théâtre des Variétés, tente de protéger par une formule incantatoire le vaudeville de l'insuccès : « Dieu, le mauvais temps, et les réclames aidant, il est impossible que le *Voyage en Espagne* ne fasse pas beaucoup d'argent. »² Il faut un brigand pour dénouer l'action, puisque pour les Français, en Espagne, c'est ainsi que vont les choses. Roqueplan estime d'ailleurs que les Espagnols auraient beaucoup à gagner à se regarder dans le miroir que leur tend Gautier, même s'il est déformant.

Vous avez pris de très haut la question espagnole, en la portant sur le théâtre destiné à corriger les mœurs. La représentation de votre pièce serait d'un effet bien salubre de l'autre côté des Pyrénées ; nos voisins riraient d'eux-mêmes, au lieu de s'égorger. Les plaisantes campagnes d'Espartero et autres sont le plus amusant vaudeville de notre temps, où il n'y a plus d'épopées.³

¹ Olivier Bara (*ibid.*, p. 10-11) cite Roland Barthes, « Le Théâtre de Baudelaire » [1954], in *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par J.-L. Rivière, Paris, Seuil, coll. « Essais », 2002, p. 122-123.

² Lettre n° 465, de Nestor Roqueplan à Théophile Gautier, datée du 25 septembre 1843, in *Correspondance Générale (1843-1845). Tome II*, p. 80-81.

³ *Ibid.*, p. 78.

Le *Voyage* a pourtant été joué 34 fois seulement.¹ La joie qui le caractérise aurait dû plaire au public avide de récits de voyage. L'Espagne fait « danser [...] toutes les fantaisies de votre esprit », mais le public demande toujours « du nouveau », il n'est jamais content. Les gens sont « difficiles », malgré le fait que toutes les plaisanteries de Gautier « sont joyeuses ». ² Le public n'apprécie guère le génie de l'ironie propre à Gautier – et à l'Andalousie : le vaudeville est accueilli par des sifflets, parce que le sujet romantique n'est plus du goût de la foule. Mais en rien la réception négative de la pièce n'empêchera le développement de la mode orientale qui envahit la capitale, même s'il devient difficile d'étonner l'écrivain et donc le public. Roqueplan raille clairement les feuilletonistes qui écrivent pour écrire, et c'est pour revaloriser le vaudeville gautiériste qu'il attaque le public. Françoise Court-Perez constate que la pièce *Un Voyage en Espagne* « s'apparente à une réécriture burlesque du récit de voyage. Elle constitue une possible – ou impossible – perversion des lois du genre “vaudeville” par un auteur critique. »³

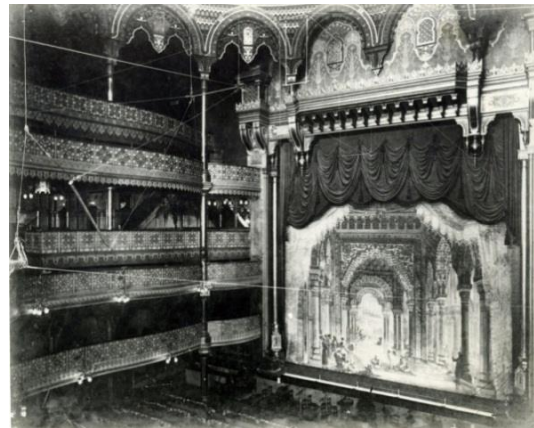
Dans la seconde moitié du siècle, grâce aux succès combinés des *Tales of the Alhambra*, du *Voyage en Espagne* (du récit, s'entend), des albums d'Owen Jones sur l'architecture mauresque et des photographies de Jean Laurent et de Charles Clifford, exposées dans les *Salons*, certains décors de théâtre hispano-mauresques sont imprégnés d'une ambiance à la fois gothique, mauresque et romanesque. Si les pièces de théâtre françaises ont surtout préservé le caractère « bouffon » de l'hispanité, la mode victorienne d'abord et le *moorish revival* ensuite vont inciter les architectes et les décorateurs de théâtre, aux États-Unis et en Grande-Bretagne, à mettre l'accent sur le caractère raffiné et élégant des édifices et de leurs copies. L'influence des monuments andalous sur l'Art Nouveau est frappante. L'éclectisme des styles et des genres et la popularisation de l'art architectural sont en partie liées à l'alhambraïsme. L'Andalousie, l'Alhambra deviendront des synonymes du populaire, même si le public amateur des spectacles andalousisants sera parfois « élégant ». *The National Variety Theatre de Londres* (démoli en 1936) par exemple a pris le nom du palais grenadin pour attirer le public en mettant en valeur son orientation sur le théâtre populaire et le *music-hall*. La mode du *music-hall* est en effet venue d'Andalousie et du café chantant. La photographie d'Émile Beauchy, *Café cantante « El Burrero »*, par exemple, montre qu'à Séville, ce genre de divertissement populaire qui réunissait des artistes issus du

¹ *Ibid.*, p. 82. Note de l'éditeur 33 : Selon C. Book-Seninger, *Théophile Gautier auteur dramatique, Un Voyage en Espagne* fut joué 34 fois, p. 123.

² *Ibid.*, p. 79.

³ Françoise Court-Perez, « *Voyages en Espagne* de Gautier : prose et poésie », in Michèle Guéret-Laferté et Daniel Mortier (dirs.), *D'un genre à l'autre*, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2008, (p. 135-146), p. 137-138.

peuple attirait les voyageurs-spectateurs anglais et français par le côté improvisé et imprévisible du spectacle, qui échappait aux normes du théâtre classique occidental.



Émile Beauchy, « Café cantante “El Burrero” », », Madrid, BNE, avant 1888, photographie.

(Auteur non mentionné), « The Interior of the Alhambra Theatre of Varieties », London, The Mander and Mitchenson Theatre Collection/ArenaPal, 1897, photographie.

Le spectateur pense à partir de la photographie, qui est chargée d'un sens. Plongée dans une ambiance brumeuse ou légèrement *sépieuse*, cette scène de café fait signe vers le savoir et la culture du lecteur. Le moment est saisi, ce qui impose une pause, un *retard* même, dans la course du monde qui va trop vite pour le nostalgique. Le temps ne passe plus, il est arrêté. La légende, elle, signale, du seul fait de sa verbalité constitutive, que la photographie parle avec les ombres : « ici (dans le texte), la substance du message est constituée par des mots ; là (dans la photographie), par des lignes, des surfaces, des teintes. »¹ Le cadrage fermé du café chantant renforce l'impression scénique. Les personnages-chanteurs sont dans un entre-deux : sur la scène et sur le terrain des spectateurs. Quant à la photographie montrant l'intérieur du *Théâtre de l'Alhambra*, on y remarque la représentation de l'intérieur du palais de l'Alhambra, la mise en abyme du rideau, l'infinie profondeur de l'espace due à la perspective accélérée qui transforme les paramètres de l'édifice en le rendant plus long et plus grand. On peut voir là un modèle autospéculaire (c'est-à-dire un raccourci de l'image qui est à la mode et fait la mode) bidimensionnel du décor théâtral.

Il y a donc, depuis les textes jusqu'aux décors et aux salles, une hésitation entre un système critique d'autoréflexivité et d'autoréférence et une logique de la représentation vivante. Car la conscience dans la littérature de l'existence et de l'importance du monde extérieur et exotique semble ne jamais avoir été si intense que chez Gautier. Il se charge de transposer la nature dans l'art, et développe une méthode de travail intermédiaire : « un art, en se servant d'un autre art pour ainsi parler comme intermédiaire, *se contrôle* par cet art, et

¹ Roland Barthes, « Le Message photographique », *Communications*, vol. 1/1, 1961, (p. 127-138), p. 128.

acquiert une sûreté et donne une impression de sûreté extraordinaire. »¹ Recourir à la peinture ou à la photographie permet donc de combler une certaine lacune non pas dans la perception mais dans l'expression des sentiments. À l'époque, la critique des auteurs français par les Français eux-mêmes est sévère. Quant à la critique anglaise, elle est parfois difficile également. Gautier ne montre, aux yeux de la critique, presque aucune sensibilité, à l'exception de celle pour l'art. Sa sensibilité est esthétique, mais pour lui la beauté naît du sentiment. Il n'hésite pas à forcer ou à épaissir le trait, et à grossir la réalité, comme s'il la voyait à travers une loupe parfois déformante, selon la méthode des caricaturistes.

Si la nature andalouse, par exemple, a quelque chose d'abstrait (puisqu'elle est inconnue, insaisissable et lointaine), c'est la peinture qui incitera à la colorer et la photographie qui incitera à la *cadrer*. Et, sur ce terrain, les écrivains romantiques réussissent à créer une zone commune au public (pour qui le texte doit être intéressant) et à eux-mêmes (pour qui le texte doit être initiatique, spirituellement comme scripturalement). Le romantisme, pour rendre accessible (et compréhensible) la littérature, y a donc introduit toutes sortes d'images. La littérature qui fait appel aux *images* est une littérature destinée à tous : les images peuvent ainsi être comprises par le peuple, tandis que la part littéraire ou artistique de l'œuvre s'adresse à certains seulement. Il faut souligner un autre point encore : le peuple veut lire la vérité, l'image qui accompagne le texte lui permet d'ajouter foi à ce que rapporte l'écrivain. Que se passe-t-il alors du point de vue de la création ? L'artiste, selon les critères d'un certain romantisme altier, n'est plus un artiste lorsqu'il est compris par la foule. Il doit être maudit pour être romantique. Doit-on penser au récepteur, au peuple, avant de créer ? L'art est-il encore l'art, s'il est produit selon une intention précise ?

Il y a en tout cas dans le texte de Gautier des éléments de critique sociale, un discours critique envers la bourgeoisie. En réalité, le romantisme français a réservé une gloire particulière aux écrivains qui se sont souciés de la question nationale, et c'est dans cette période de crise qu'Hugo est devenu cette figure tutélaire irremplaçable et incomparable qu'il est resté, ou presque. Quant aux lecteurs, ils ne comprennent pas que Gautier est sans doute l'une des figures majeures d'une époque de transition, et c'est pourquoi ils « l'oublient ou le négligent ». ² Théophile Gautier, ce « décadent », n'est pas le seul à fuir l'universalisation du monde, à fuir les 'dérèglements' du centre, en partant pour des régions situées aux confins de l'Europe, où s'harmonise localement la diversité européenne.

¹ Émile Faguet, « De l'influence de Théophile Gautier », p. 328.

² Ferdinand Brunetière, « Revue littéraire – Théophile Gautier », in *Revue des Deux Mondes*, p. 704.

Après avoir, dans ce chapitre, poursuivi notre entreprise de recherches sur la réception, et plus particulièrement sur le discours de la critique littéraire, nous pouvons formuler la règle générale suivante (qui tolère bien sûr des exceptions) : s'il est demandé aux auteurs de guides de voyage de prendre la photographie pour modèle et pour alliée, il est demandé aux écrivains de ne pas tomber dans le piège qu'elle tend, et de ne pas choisir pour valeur suprême la *mimésis*. Il convient toutefois de noter que notre travail de réception comparée nous a permis de constater que la critique française se montre plus sévère à l'égard de ce qu'elle considère comme une écriture de surface, tandis que les Américains et les Anglais (nous l'avons vu dans le chapitre précédent) apprécient plus le réalisme et la compétence des auteurs au sujet aussi bien des traditions locales que de l'histoire mondiale. Les Anglais, en particulier, apprécient la minutie mimétique et graphique. Savoir reproduire le monde visible est pour eux une qualité nécessaire. Pour être capable de voir ce qui est au-delà du visible, il faut savoir d'abord percevoir avec exactitude le visible. La presse est partagée au moment de juger les premiers écrivains-photographes. Dans l'ensemble, on leur reproche de rester en surface, de se soumettre absolument au motif. Dans le même temps, d'ailleurs, on les accuse d'irréaliser leur écriture : car cet excès de minutie photographique suppose une certaine naïveté qui, d'après la critique, conduit l'écrivain à tomber facilement dans les stéréotypes, voire dans l'utopie, au sens péjoratif du terme.

Quant à la couleur locale, elle est à la fois menacée et protégée par les technologies modernes qui, certes, participent au processus d'uniformisation, mais qui pourtant permettent, grâce à la mécanicité et à la reproductivité qui les caractérisent, de sauvegarder la mémoire des particularités régionales ou locales. La photographie, par ailleurs, propose un rapport complexe à la temporalité, puisque, aussi immédiate soit-elle dans le processus de la génération de l'image, elle est attachée au passé – sans compter que, dans le même temps, elle contribue à la modernisation de l'écriture, en provoquant une sorte d'impersonnalisation.

La photographie a donc profondément modifié le rapport du récit de voyage à l'image. Voici les principales leçons que nous pouvons tirer de nos recherches à ce sujet : il apparaît d'abord que la photographie a changé le rapport de l'écrivain-voyageur à l'impératif mimétique. Il découvre de nouvelles valeurs, et il assume la part de fiction et de métatextualité que contient son œuvre. Et par ailleurs, il se sent moins obligé de vaincre l'indicible. Il n'hésite pas à scinder en deux le mot légende : d'un côté, la fable, de l'autre le commentaire. Cette dualité suppose aussi des liens nouveaux, plus complexes encore, entre l'écriture référentielle et le propos mythique.

L'écriture s'éloigne et se rapproche à la fois de la peinture. Quoiqu'elle se déprenne en partie du réflexe mimétique, elle prend parfois le parti de la peinture afin de se distinguer de la photographie. Il y a alors une différence très nette entre *faire un tableau* et *reproduire la réalité* : « De nombreux tableaux du milieu du XIXe siècle sont valorisés parce qu'ils manifestent une déprise ou une sortie de l'ordre de la représentation, fondée sur le principe de la *mimesis* ». ¹ Le passage du pittoresque au *picturesque* suppose qu'on n'imite plus la peinture en tant que représentation du monde, mais en tant qu'art ayant ses lois propres et en quelque sorte horizontales.

Le rapport du verbe au visible est donc profondément bouleversé. Pour autant, cela n'empêche pas un Gautier d'avoir recours à de vieilles formes de visibilité du verbe. C'est ainsi qu'il transforme son voyage en vaudeville. Mais là encore, on sent l'influence de la photographie. Gautier prend ses distances, sur le ton et par le biais de l'humour, avec les *clichés* photographiques. Car, en mettant en évidence, par le biais de l'auto-parodie et donc de l'autocritique, ce en quoi le voyage relève du théâtre, Gautier révèle au grand jour les stéréotypes dont il a été la victime (consciente sans doute, et même enthousiaste).

¹ Dominique Massonnaud, *Courbet scandale : Mythes de la rupture et Modernité*, p. 13.

CHAPITRE III :
VERS UN COSMOPOLITISME LITTÉRAIRE

Le milieu est une *vis a tergo* ; le public au contraire est une attente, un vide à combler, une *aspiration*, au figuré et au propre. En un mot, c'est l'*autre*.¹

La période de métamorphose que traversent la littérature et la conscience européenne oblige l'écrivain à aborder certains sujets alors actuels : il se sert de sa position d'écrivain *de* (et même *en*) *service* pour mettre le peuple (sous la forme du public notamment) au centre du projet littéraire, et la fiction est utilisée dans cette perspective pour montrer l'homme en tant qu'il est une partie de la société capable de choisir sa place (et même sa classe) à condition de faire usage de sa volonté. Comment faire lire le peuple et l'instruire ? C'est une question que se pose d'abord la presse à partir des années 1830. Les écrivains étaient alors tenus d'écrire pour tous, ce qui signifiait que la littérature devait être, ou paraître, quelque peu simplifiée – mais sans devenir facile pour autant. Le talent de l'écrivain consistait donc peut-être avant tout à savoir faire *comme si* la littérature était simple, *comme si* elle était populaire – car parler à tout le monde et être apprécié comme écrivain sont deux choses nettement différentes à l'époque.

Dans le geste de construction utopique, la culture, par la force des choses, prend le pas sur la nature. Cela n'empêche pas le voyageur en quête d'utopie de chercher son modèle dans ce qu'il considère comme l'ordre naturel. Dans les textes que nous étudions sont posées des questions relatives à la figure du lecteur *tout le monde*. Il arrive que le voyageur pense avoir retrouvé en Andalousie l'idéal du lecteur, qui doit être avant tout un auditeur ayant le désir de connaître tout en éprouvant du plaisir. Il faut souligner également la prégnance de l'éthique communautaire, de l'idéal du peuple libre et sans classes, qui tient aux traditions populaires (danses, chant et fêtes) et vit dans un complexe *culture-nature* harmonieux. Les lignes d'Andersen sur le Darro et sur le chant des enfants expriment la poussée du voyageur vers l'oralité, qui serait la voix sacrée du peuple. La musique, associée à la naïveté et à la foi des enfants, célèbre la topographie de Grenade.²

L'imagination créatrice ne doit pas être soumise aux règles et aux conventions, c'est lorsqu'elle se libère du carcan du progrès qu'elle peut se développer. Il y a aussi cette impression « de joie et de santé de corps et d'esprit », qu'éprouve l'écrivain : le spirituel est indissociable des sensations physiques et corporelles. Le voyageur se réjouit de retrouver un

¹ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, p. 96.

² Voir Hans Christian Andersen, *En Espagne*, p. 1179.

monde où « la vie ne montr[e] que le côté ensoleillé ». ¹ Mais il n'est pas aveugle aux contrastes de l'existence, et la critique du système politique (de l'impérialisme, de l'exclusion, de l'élitisme) et du système littéraire (jugements sur l'absence d'éducation du public et sur les tares journalistiques dont est affectée l'écriture romanesque) est importante dans le voyage.

3.1. Des voyageurs engagés dans les problèmes de leur époque

Le voyageur met en quelque sorte en abyme les inégalités qui interdisent à beaucoup l'accès aux lieux culturellement riches mais lointains, et donc à la beauté. Et c'est pour cela qu'il évite parfois, voire souvent, les hauts lieux culturels. Et en même temps, le Romantique s'interroge sur la place de l'art dans un monde voué à la production de masse. Paradoxalement, l'idée de l'entreprise littéraire importée en Europe par Washington Irving se répand dans le champ littéraire sans délai. La *historical romance* de Scott s'est transformée en *romantic history*, elle est devenue un dispositif économique et commercial, et l'Alhambra est le récit de la *romantisation de l'histoire*. Comment l'histoire se transforme-t-elle sous la plume de l'écrivain ? Comment est-elle réfléchie (pensée et reflétée) ? Ce sont de telles interrogations qui viennent à l'esprit du romancier, du démocrate et de l'historien. L'interprétation nationale de l'histoire est orientée en fonction d'un horizon d'attente culturel, qui a formé l'imaginaire de l'auteur et qui modèlera sa fortune ou son infortune nationale. Mais qu'en est-il de l'exil ou du nomadisme ? Le voyageur culturellement « nomade », même s'il est attaché à ce qui lui est national, se voit comme un *citizen of the world*, il n'aperçoit pas de limites à sa réception internationale.

Le bon accueil national ne garantit pas automatiquement la fortune internationale, de même que la réception favorable à l'étranger ne prépare pas forcément de bienveillantes critiques nationales. Agacé par la spéculation qui devient l'âme non seulement du commerce, mais aussi de la littérature mondiale, Washington Irving écrit dans son *Knickerbocker*, après la publication de *The Alhambra* :

Speculation is the romance of trade, and casts contempt upon all its sober realities. It renders the stock-jobber a magician, and the exchange a region of enchantment. It elevates the merchant into a kind of knight errant, or rather a commercial Quixotte. ²

¹ *Ibid.*, p. 1150.

² « A Time of Unexampled Prosperity », in *The Knickerbocker or New York Monthly Magazine*, vol. 15, New York, avril 1840, p. 304. Cette revue new yorkaise a été créée sous prétexte de poursuivre le dialogue avec le personnage fictif d'Irving – Diedrich Knickerbocker (qui fut d'abord le pseudonyme de l'auteur). Knickerbocker est à l'époque une image de l'aristocratie de Manhattan, le propos de la revue est satirique, il s'agit de déplorer la perte de la *wilderness*. Je traduis : La spéculation est la romance du commerce, et voue un

Ces réalités du monde actuel sont re-présentées dans les contes de l'Alhambra, de telle sorte qu'il faut aborder le texte sous un angle « spéculatif » tout en le lisant comme une réinvention de l'histoire de l'Amérique et de l'Europe, où est mis en scène le jeu d'échecs entre les gouvernements, qui avancent leurs pions sur la carte du monde. Irving pratique même l'auto-sarcasme, il se montre comme une pièce du jeu d'échecs qui s' imagine qu'elle revient dans le monde d'Ali-Baba, où, si le commerce existe, ce n'est que selon un mode traditionnel. Les rêves ne sont plus pareils, pense Irving, puisque si Don Quichotte imaginait un monde à partir des livres, le rêveur moderne rêve de faire du profit en investissant dans un bon *business*. Mais il n'oublie pas non plus que les chevaliers des romances cherchent une gloire que, depuis Don Quichotte, on sait vaine.

La réussite d'Irving est en quelque sorte sérielle, elle repose sur ses récits romanesques et historiques sur la vieille Espagne. Le succès d'Irving vient de l'ampleur spectaculaire de l'imaginaire européen, espagnol et andalou qu'il a importé aux États-Unis. Nous avons surtout parlé de l'*Alhambra*, puisqu'il s'agit d'une fiction qui a beaucoup influencé les futurs voyageurs romantiques. Mais c'est un ouvrage qu'on peut classer dans un paradigme réunissant d'autres textes, qui soit portent sur des sujets proches (*Chronicle of Spanish Wars*, *History of the Life and Voyages of Christopher Columbus* etc.), soit fonctionnent, par rapport à l'*Alhambra*, comme des hypertextes (notamment les textes publiés dans la presse anglaise¹, et dans la presse américaine). On remarque en effet qu'Irving tient compte des attentes et même des demandes de ses lecteurs. Après son voyage en Andalousie, il va d'ailleurs encore publier, dans *The Knickerbocker*, des articles signés de son vrai nom et de ses pseudonymes. Les articles sur et d'Irving sont nombreux, comme le sont les comparaisons entre les personnages de l'*Alhambra* et les gouvernants alors actuels des États-Unis (Abderahman devient « *The [Georges] Washington of Spain* »², par exemple). Le retour est propice aux comparaisons entre les « deux mondes », entre l'Andalousie et les États-Unis. Irving souligne notamment les vertus héroïques des deux, leur mode de gouvernement démocratique (ce qui

mépris évident à toutes ses sobres réalités. Elle fait de l'agioteur un magicien, et du change une région enchantée. Elle élève le négociant au rang de chevalier errant, ou plutôt de Quichotte du commerce.

¹ Les impressions de son séjour sont publiées après les *Tales of the Alhambra* dans la revue *Bentley's Miscellany* (5, 1839, p. 264-271), sous le titre *Sketches in Andalusia*. Conformément à la demande des lecteurs et des critiques, il évoque plus longuement ses sensations individuelles, laissant de côté les contes, devenus presque universels.

² « The Crayon Papers », adressés à l'éditeur de la revue *Knickerbocker* (où Irving fait partie de l'équipe entre 1839 et 1840), ne sont pas sans humour bien sûr, mais se veulent aussi didactiques. « Abderahman : founder of the dynasty of the Omniades in Spain, by the author of *the Sketch Book* », avril 1840, p. 427.

les distingue, ce sont les vertus suivantes : « justice, clemency, and moderation »¹) et le fait surtout qu'ils ont atteint l'Indépendance.

La question de la justice politique et de la liberté de l'art est au centre du discours utopique pratiqué (discrètement parfois) par les voyageurs romantiques. L'arabesque est le symbole d'une culture orientale, c'est une image de la liberté de l'art, de la beauté qui s'épanouit selon ses propres principes, et hors de toute contrainte extérieure à elle-même. De Amicis, admire des murs ornés « d'arabesques du dessin le plus délicat, qui semblent remuer et changer à chaque pas ; et çà et là, entre les arabesques et le long des arceaux serpentent et s'entrelacent comme des guirlandes des inscriptions arabes qui renferment des saluts, des sentences et des proverbes. »²

L'arabesque exprime bien cet accord de l'homme avec la nature, c'est une réconciliation avec le spirituel. Pour l'Italien fasciné par l'Orient, la nature qui orne les murs du palais et de la ville reflète et signale les valeurs locales – la liberté et la beauté offerte au peuple. Les valeurs postromantiques que le voyageur recherche à l'étranger et défend dans son texte ne reflètent-elles pas les questions essentielles du monde d'alors, ne révèlent-elles pas les problèmes culturels qui à l'époque étaient prégnants ?

3.1.1. Cosmopolitisme et décadence

La modernisation et l'émergence des techniques dans la culture du milieu du siècle permettent de mettre en valeur le particulier. Mais en même temps, le local se transforme en produit commercial, devenu presque dérisoire, dans tous les sens du terme, sans compter qu'on le catalogue très strictement, et qu'on classe les nations et les lieux en fonction non de la logique géographique, mais des relations politiques qu'elles entretiennent les unes avec les autres – tout cela pour vendre des produits matériels et culturels.

L'Exposition universelle de Londres et plus tard celle de Paris ont bouleversé le rapport des écrivains à la distance spatiale. Les écrivains développent leur goût de l'ailleurs alors que le voyage est purement romantique et que les contrées lointaines sont difficilement atteignables. Mais les choses vont changer. Gautier par exemple se rend à l'Exposition Universelle de Londres en 1851, afin de témoigner de ce qu'il y voit dans la presse française. Il y trouve aussi matière à fantasmer, et donnera dans les *Caprices et Zigzags* des pages où apparaît l'idée d'un voyage presque abstrait. En effet, tout est là, à Londres : la Chine, l'Inde,

¹ *Ibidem.*

² Edmondo De Amicis, *L'Espagne*, p. 339-340.

l'Alhambra. On n'a plus besoin de se déplacer, les lieux viennent au voyageur : « La Chine était trop loin, on vous l'a apportée », écrit Gautier. Voici le voyage moderne, le monde entier tient dans un monument capable de réunir plusieurs millions de visiteurs. Ce pseudo-voyage est avant tout industriel : il combine le meilleur de l'art et des sciences pour stimuler les concurrents et renforcer les puissances du capital. Pourtant, l'écrivain-voyageur ne s'intéresse pas seulement à l'art non occidental, mais aussi aux peuples non européens, et il élabore un discours sur la diversité des ethnotypes. Pour l'écrivain, l'Exposition Universelle est un moment de réconciliation entre les forces antagonistes du monde, qui suppose toutefois la fin du voyage romantique.

L'idée de ce voyage par catégorie nous eût autrefois contrarié ; il nous eût plu de parcourir le monde en pèlerin solitaire, à pied ou à cheval, au hasard des chemins et des auberges : mais les grandes inventions scientifiques modernes ont cela de remarquable, qu'elles poussent à la vie commune, malgré les mœurs et les répugnances politiques.¹

Le progrès a pour Gautier (du moins à ce moment précis) un pouvoir pacifiste, il a l'impression que les drapeaux placés côte à côte sont une preuve de cosmopolitisme, et il refuse de s'avouer qu'il y a une grande part d'impérialisme et de consumérisme dans cette entreprise. Il sait pourtant qu'il n'y a plus aucun intérêt à voyager pour le poète et l'artiste qui croit en son individualité, puisque le voyage est devenu le tourisme, massif, calculé et programmé, et puisque l'enjeu est pour les philistins de tirer du « bénéfice de la célérité obtenue par le communisme du *railway*. »² Les lieux de réception communautaire (au premier rang desquels les journaux) apprennent la même nouvelle « à cent mille lecteurs de tous pays ». Gautier ne déteste pas le touriste parce que sa manière de voyager est organisée, mais parce que c'est un bourgeois qui fait partie du système qui fonctionne « par millions », et que faire des millions et faire par millions sont presque synonymes.³ Toutefois, ce sont les Anglais qui ont rapproché et mis à disposition de *tous* l'Inde, destination qui reste inabordable. Le *Crystal Palace* appelle au cosmopolitisme. Et justement, l'Alhambra et l'Andalousie y apparaissent presque plus vrais que nature.

Gautier se voit confronté à des cultures qu'il qualifie d'antiques et d'exotiques, et au style du « Moyen Âge oriental ». Pourtant, il différencie l'Afrique occidentale, autrement dit colonisée, de l'Afrique orientale. Le progrès universel du « gigantesque empire », de la « province anglaise » et la manière dont l'Occident transforme l'art et le beau lui font paraître l'art occidental décadent par rapport aux arts non occidentaux, qui restent malgré tout plus

¹ Théophile Gautier, *Caprices et Zigzags*, p. 229.

² *Ibid.*, p. 230.

³ *Ibid.*, p. 233.

puissants. Il y a cependant quelques spectateurs enthousiastes qui tirent profit (artistiquement parlant, et non commercialement) des Expositions Universelles : qu'ils soient artistes ou poètes, ils élargissent leur palette, ils découvrent de nouvelles teintes plus éclatantes. Mais cela crée en même temps, pour les écrivains, une difficulté : comment décrire ces nouvelles couleurs ? Quant à l'art de l'Espagne, il est particulier en ceci qu'il ajoute à la palette des styles de l'Europe une teinte de relativisme, ce qui le libère de certaines conventions académiques.

Le cosmopolitisme andalou des écrivains est un symptôme de « décadence, dans une société dont la richesse, la variété et la complexité seraient devenues extraordinaires, mais qui se révélerait privée d'avenir. »¹ Les décadents, dans le sens romantique du terme, sont ceux qui s'opposent à l'industrialisation et veulent mener une vie rêveuse vouée au culte des temps anciens. Les inquiétudes identitaires semblent ouvrir les portes des nations. Le cosmopolitisme nécessite une prise de conscience qui favorise l'union et la solidarité, autant de valeurs qui permettront de construire une Europe sans frontières.

Cosmopolitisme et décadence : ce sont là deux pôles importants de la réception littéraire et culturelle de l'époque. Les critiques nationales opèrent un syncrétisme entre humanisme, exotisme et anti-nationalisme, l'ouverture d'un écrivain au monde devient synonyme de provocation et de décadence. Les goûts esthétiques déterminent aussi les positions sociales et politiques. La communauté italienne imaginée par Edmondo De Amicis devient une utopie de la nation unie. Le rêve de voir unies les régions italiennes grâce à une langue commune ne l'empêche pas par ailleurs de souhaiter une alliance pacifique des pays frères. L'Espagne du Sud et l'Italie du Sud se ressemblent, à ses yeux, par le tempérament de leurs habitants, par leurs mœurs politiques, et surtout par leur manière de vivre et de se raconter. Et de la sorte se pose la question de la *méditerranéité*.

La tension entre son rêve de bâtir la patrie idéale et son désir d'être un citoyen du monde se réarticule lorsque l'idée de nation se renforce, et que les frontières prennent plus de sens. Les frontières peuvent être propices aux échanges, elles permettent de mieux cerner les différences, de comparer les cultures, mais aussi de mettre à l'épreuve les particularités nationales. Quant aux marges (comme la pointe de l'Espagne ou celle de l'Italie), elles ferment et ouvrent en même temps.

Cultures traditionnelles et cosmopolitisme, unité et diversité s'opposent-elles dans le voyage ? Connus surtout comme conteur et moins comme voyageur, Andersen se trouve

¹ Nicolas Di Méo, *Le Cosmopolitisme dans la littérature française : de Paul Bourget à Marguerite Yourcenar*, Genève, Droz, 2009, p. 28.

confronté au déclin du voyage romantique. Son œuvre se concentre sur les principales questions de l'époque, telles que le cosmopolitisme et l'humanisme. Le cosmopolitisme assure la coordination entre tous les hommes, il « rassemble les citoyens du monde dans l'unité d'un œcuménisme de la raison militante, sans distinction de langue ou de nation. »¹ Andersen semble angoissé par les conflits entre les peuples, et ses interrogations le conduisent à effacer les limites entre le réel et l'imagination, puisque son rêve est de vivre dans un monde juste, dans une Europe unie, où il aurait le sentiment d'être véritablement un membre de l'humanité.

La perspective nationale est au cœur de la critique littéraire et explique bien des ambiguïtés de la réception. La cosmopolitisation (*Kosmopolitisierung*) suppose que « l'organisation nationale en tant que principe structurant des études est devenue une référence en grande partie obsolète. »² Toutefois, du point de vue de la réaction critique et publique nationale, les critères nationaux restent d'importance. Suivant l'idéal politique et utopique d'un certain milieu, Andersen se pose la question suivante : qu'est-ce que le cosmopolitisme ? Quelle perception du monde, global et local, est propre à un cosmopolite ? Le sens du voyage reste-il le même si le voyageur ne franchit pas de frontières ?

3.1.2. Quelle identité pour le *citizen of the world* ?

La question du cosmopolitisme est liée à celle de la nationalité. Le goût du voyage, du déplacement et de l'exotisme n'est, semblerait-il, jamais momentané, il est profondément ancré dans l'esprit et dans l'âme de celui qui se vit lui-même comme une partie de l'univers. En lisant de près le récit de voyage d'Andersen, on découvre quels sont les problèmes qui se posent à l'artiste scandinave, et plus précisément danois, au XIXe siècle, de même qu'on constate que l'*attachement national* et l'euro-péanisme sont tout à fait compatibles. Est cosmopolite, selon le *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, « celui qui se considère comme citoyen du monde entier, qui ne limite pas son action dans les bornes de sa patrie ».³ Dans le voyage, les pôles antagonistes du *cosmos* et de la *nation* peuvent interagir, leur relation mutuelle dépend de la personnalité de l'écrivain et de l'horizon d'attente qui encadre son texte.

¹ Georges Gusdorf, *Le Romantisme I. Le Savoir romantique*, p. 288.

² Jean-Marc Moura, « Mondialisation de la littérature et cosmopolitisation », in *Acta fabula*, vol. 14, n° 1, « Anywhere out of the nation », janvier 2013, en ligne : <http://www.fabula.org/revue/document7446.php>, page consultée le 3 juin 2015.

³ « Cosmopolite », in Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, tome 5, p. 238.

Hors du monde natal, hors de ce qui lui est familier, Andersen repense sa situation à l'égard de sa patrie. Le goût des voyages devient chez lui presque une obsession. Il passe en tout trois quarts de sa vie loin de chez lui, ce qui n'est absolument pas conforme aux pratiques courantes des écrivains danois : « no other Danish writer – if any writer at all – has spent so many years of his life traveling either abroad or domestically. »¹ L'éloignement (qu'il soit important ou non) offre des opportunités diverses, et parmi les profits qu'il promet, il y a le bénéfice esthétique qu'on peut tirer de la confrontation avec l'ailleurs et les enseignements qu'on peut déduire de la comparaison entre le national et l'étranger.

J'exulte de joie sur une rive étrangère,
Mais la joie a des larmes au pays de mon foyer.²

La comparaison n'est pas un jugement, une sanction, mais une rencontre, sans hiérarchie, entre le familier et l'étranger. Andersen, dont le voyage est motivé par des besoins spirituels, n'est pas en proie à une simple curiosité exotique qu'il chercherait à combler. Son besoin de connaître l'Europe est existentiel, puisqu'il a du mal à se définir intellectuellement. Au cours du voyage, il s'observe lui-même, sans arriver à fixer sa propre image, et avoue avoir un caractère inexplicable. À défaut de pouvoir rendre explicable cette personnalité obsessionnelle, irrégulière et hypersensible, on peut s'intéresser au langage poétique qu'Andersen manie, puisqu'à force de vivre dans un lieu, il le poétise, en se poétisant lui-même. Les oiseaux, ces frères du poète, sont libres dans leur vol, et ils migrent pour chercher des conditions climatiques qui leur conviennent – cette image de la liberté naturelle est exemplaire pour Andersen, c'est pour lui l'une des conditions de l'écriture et de la création. En tant que *citizen of the world*, il ne vit que dans le mouvement, quand il est à la fois chez lui et hors de (chez) lui. Le *spleen*, qui alterne avec la joie, ne le force-t-il pas à feuilleter le monde comme un livre ? Traumatisé par des événements personnels et militaires dès l'enfance, désespéré par le fait que le Danemark ait perdu certains territoires et que la périphérie d'où il vient ait été dépouillée de son charme pittoresque, déstabilisé par les critiques qu'il a reçues en tant qu'acteur ou auteur, Andersen fait de l'écriture viatique une zone de trouble de l'identité. La poésie lui permet de replonger dans l'univers de son passé, dans un univers onirique, où résonnent non pas une nostalgie, mais des nostalgies. En effet, après un aller qui n'était qu'un rêve nostalgique mais étouffant des anciennes routes et du

¹ Sven Hakon Rossel, « Hans Christian Andersen : The Great European Writer », in Sven Hakon Rossel (éd.), *Hans Christian Andersen : Danish Writer and Citizen of the World*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1996, p. 96. Je traduis : aucun autre écrivain danois – pour ne pas dire aucun autre écrivain tout court – n'a passé autant d'années de sa vie à voyager soit à l'étranger, soit dans son pays.

² Hans Christian Andersen, *En Espagne*, p. 1297.

romantisme, il sera soulagé de voler « avec la troupe des oiseaux migrateurs »¹ sur la voie du retour, depuis l'Andalousie vers sa terre natale et les mélodies de sa langue maternelle, vers le Danemark.

La formule de son voyage est encore classiquement romantique, mais déjà décadente par rapport à l'époque, puisque le tourisme devient presque l'équivalent du voyage. Andersen se conforme à l'injonction de la vieille formule qui dit qu'il faut « partir loin de chez soi pour connaître ce qui est chez soi ». Pourtant, la manière dont il s'identifie à un *citizen of the world* et le rapprochement soudain et brusque qu'il établit entre l'Andalousie et le Danemark trahissent une personnalité protéiforme voire kaléidoscopique. Le récit de son séjour en Andalousie ressemble à maints égards à une ode au Danemark, mais aussi au cosmopolitisme et à l'Europe unie dans sa diversité. Vue de l'Afrique, l'Europe a un sens nouveau – elle a des extrémités et des centres divers, elle est multiple mais une.

La révélation du sentiment cosmopolite, qui lui vient lorsqu'il visite le Sud de l'Espagne, et plus encore peut-être après qu'il a traversé la Méditerranée et séjourné en Afrique, d'où il a pu contempler l'Europe, est le résultat du renversement des réalités, qu'auparavant il imaginait immuables. Le rêve d'Andersen, son rêve de voyageur et de poète, est le retour dans le monde d'avant Babel, quand les hommes n'étaient pas encore désunis.

Hélas ! Si seulement il n'y avait qu'une seule langue,
Une seule langue sur terre !
Alors on se comprendrait si merveilleusement
Du Sud à l'extrême du Nord.

Souvent on dit ces mots : « Mais va donc
Aux vallées d'Andalousie. »
Il n'y a qu'une seule langue commune,
Les yeux et le sang la parlent.²

Andersen est séduit par une langue qui pour lui sonne comme une musique, mais surtout par la façon de communiquer ouverte et chaleureuse qu'il observe, se tenant dans la position d'un spectateur.

Andersen n'est pas apprécié par la critique danoise, d'abord à cause de la prédominance, dans son esthétique, de l'élément *allemand*, mais également en raison de son désir de cosmopolitisme, contraire au scandinavisme de certains de ses contemporains. Paradoxalement, aujourd'hui, il est considéré comme l'écrivain national du Danemark. Poul Houe mentionne que pendant de nombreuses années, les revues littéraires influentes de

¹ *Ibid.*, p. 1298.

² *Ibid.*, p. 1249.

Copenhague traitaient ses œuvres avec mépris en raison de sa tendance à la germanité. Il souligne également qu'aucun texte ne peut être comparé à *In Spain*, puisqu'il met en scène, et même en jeu, avec subtilité, les négociations entre le mental et l'artistique, ce qui est très inattendu pour un chef-d'œuvre de la littérature de voyage.¹

Andersen est influencé par Goethe et par l'hégélianisme, et suit de très près l'*Universalromantikken*. Il évoluera vers une forme de « réalisme poétique »², ses récits de voyage rappelant également ceux de Heine. C'est justement sa dualité (il est à la fois national et cosmopolite) qui déplaît au Danemark. Être cosmopolite et défenseur de la culture locale en même temps le condamnait à être accusé d'inconstance.³ Les œuvres d'Andersen ont pourtant connu une grande popularité et ont été traduites malgré les critiques hostiles de ses concitoyens. Andersen a notamment contribué au renouvellement de la tradition narrative scandinave : parmi ceux qui se sont réapproprié, *mutatis mutandis*, son style et les techniques narratives qu'il pratiquait, on peut ainsi citer, d'après Niels Kofoed, August Strinberg.⁴ Reconnu surtout pour son talent de conteur, Andersen est moins apprécié pour la substance de ses livres que pour la façon dont il mène ses récits : « Andersen, bon Scandinave, c'est essentiellement une voix qui nous parle. »⁵ Il se veut et se fait la voix de son pays et de son peuple, et d'ailleurs, en Andalousie, les paysages qu'il croise et qu'il évoque lui rappellent les beautés du Danemark. Quant aux critiques froides et sévères, elles le suivent aussi jusqu'à ce qui est pour lui et pour ses compatriotes l'autre bout de l'Europe.

3.1.3. Un Danois sans bornes

Andersen aime à se distinguer des autres voyageurs, qu'ils soient Français (Dumas et Gautier) ou Anglais, en mettant l'accent sur l'âme danoise (sur la *danskhed*). La joie de retrouver ses compatriotes à l'étranger est grande : il se plaît dans la compagnie des consuls danois qui le reçoivent, il apprécie celui de Malaga en particulier, dont l'épouse est semblable à une fleur domestique nordique transplantée sur les côtes de la Méditerranée, et est une amie de Jenny Lind, dont Andersen était amoureux. Pour le Danois, qui se sent à Malaga comme

¹ Poul Houe, « Going Places : Hans Christian Andersen, The Great European Traveler », in Sven Hakon Rossel (éd.), *Hans Christian Andersen : Danish Writer and Citizen of the World*, p. 165.

² Au sujet des influences des écoles littéraires non-scandinaves sur Andersen, voir Niels Kofoed, « Hans Christian Andersen and the European literary tradition », in Sven Hakon Rossel (éd.), *Hans Christian Andersen : Danish Writer and Citizen of the World*, p. 212-215.

³ *Ibid.*, p. 249.

⁴ *Ibid.*, p. 254.

⁵ Régis Boyer, « Préface » aux *Œuvres II* d'Andersen, p. xxii. Régis Boyer écrit également : « la narration est chez lui une fin en soi », p. xlii.

chez lui, il est facile de s'adapter. Il considère que les Danois sont presque naturellement cosmopolites, qu'ils absorbent ce qui les entoure.

Mais le besoin de retrouver le « danois » au loin n'est pas dû qu'à l'esprit cosmopolite. Si on replace le texte dans la perspective de l'histoire danoise, on se souvient que le royaume danois s'est d'abord divisé en territoires autonomes, et que le Danemark a notamment perdu de son étendue tout au long du XIXe siècle, en particulier suite à la perte de la Norvège et du duché de Schleswig, qui intervient en 1864, peu après le voyage d'Andersen en Espagne.¹ La traversée de l'Espagne, le séjour tourmenté d'Andersen en Andalousie et son bref séjour en Afrique dessinent un espace partagé entre l'étranger et le natal. Il n'oublie pas de chanter les louanges de sa patrie :

Danemark, le plus ancien royaume du Nord,
Grand autrefois, maintenant petit !
Petite frontière, le cœur juvénile
A de la grandeur, et toi, tu l'as !
J'entends dans le bruissement de la mer
Des accents du rivage danois.
Entends-tu à ton tour les battements
De mon cœur, ô ma patrie ?²

Le contexte politique national et européen influe sur la façon dont sont pensées les questions de l'histoire restées sans réponse : le présent est dans une relation d'interdépendance avec le passé. Mais comment sortir du passé pour suivre le mouvement vers l'avenir, et comment, par l'écriture, promouvoir les valeurs pacifistes (ou tout au moins pacifiques) tout en sauvegardant les spécificités nationales ? S'interroger sur le passé de l'Andalousie (« qu'est-ce que ce sol sur lequel on marche ? À qui appartient-il ? »³), c'est s'interroger sur les mythes et sur l'avenir de l'Europe, et c'est aussi défendre un certain relativisme sur la question de l'origine des peuples. Cela n'empêche pas Andersen d'adopter une perspective typiquement danoise par moments. Cela se voit lorsque, par exemple, Andersen visite le cimetière protestant de Malaga et lit sur les tombes deux sortes d'inscriptions : les danoises, qu'il qualifie de nordiques et les autres – anglaises, allemandes et néerlandaises.

À Malaga, où dans le port il est content de voir une vingtaine de bateaux danois, Andersen demeure à la *Fonda del Oriente*, où il entend des Espagnols, des Français et des Allemands discuter. Ces derniers le considèrent comme un compatriote. Andersen dit se sentir

¹ Durant la première partie du XIXème siècle se sont développées l'idéologie du *folkelid danskhed* et l'image de l'homogène « petit Danemark » (Richard Jenkins, *Being Danish : Paradoxes of Identity in Everyday Life*, Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 2012, p. 309).

² Hans Christian Andersen, *En Espagne*, p. 1215.

³ *Ibid.*, p. 1151.

à l'aise avec ses voisins : les divisions politiques lui semblent finalement négligeables. Non seulement Andersen est heureux de recevoir la visite des capitaines des navires danois, mais il aime aussi à fréquenter d'une part ceux qui ont quelque chose en commun avec sa patrie danoise (les Allemands notamment), et d'autre part les Espagnols, qu'il sent proches de lui par leur cordialité.

L'exotisme favorise le relativisme, les conversations déracinées et bourgeoises (relatives au passé mauresque, à l'opéra, et à la littérature) refroidissent le sentiment « national » (l'enthousiasme pour le Danemark actuel) mais renforcent le sentiment « populaire » (l'enthousiasme pour l'ancien Royaume Danois). Ce qui intéresse Andersen en Andalousie, c'est l'exotisme et les cultures qu'il peut rencontrer, mais il ne veut pourtant pas abandonner ses goûts « nordiques » et se convertir aux goûts « méditerranéens ». L'intérêt de son récit de voyage est donc dans la manière dont il élabore une conception particulière du cosmopolitisme, qui se fonde sur l'importance des différences entre les peuples et les pays.

Le Danemark et l'Andalousie sont ses deux pays, et Andersen se construit en fréquentant les pays extrêmes, en explorant littérairement et culturellement les zones excentrées de l'Europe. Le déracinement lui permet de reconsidérer ses origines, d'apprécier la nature et les traditions du Danemark, de régénérer son sentiment national. En Andalousie, il fait, après tant d'autres, le rêve de l'union des nations, de l'Europe unie dans sa diversité. Andersen oriente son texte en fonction de l'horizon d'attente danois, mais aussi anglais et allemand. Ses amis musiciens sont souvent cités (Liszt, Mendelssohn), mais la musique italienne (Rossini) et française également. Pourtant, la musique ne se résume pas à la musique des grands compositeurs qu'il entend au cours de ses voyages, à cette musique présente répond une *musique du souvenir*, liée à son enfance, à ses souvenirs d'Odense : « Mon pays natal était en moi, par les pensées et la musique ».¹ Deleuze écrit que la fin de la musique est de « produire musicalement un oiseau déterritorialisé. La déterritorialisation de l'oiseau, à la lettre, c'est lorsqu'il est arraché à son milieu ». L'inspiration poétique qui vient à Andersen dans l'Andalousie lointaine est aussi comme une musique – qui « produit un chant d'oiseau déterritorialisé ».²

L'initiation passe par l'inquiétude et l'inconfort, Andersen est souvent angoissé d'être éloigné de son pays. Le déracinement est un processus douloureux, qui le transforme et le prépare à revenir dans le giron national. Les distances entre les nations d'Europe sont pourtant

¹ *Ibid.*, p. 1129.

² Gilles Deleuze, « Ouverture », *Sur la musique* (Cours de Vincennes, 8 mars 1977), in *Nomad's Land Volume*, n° 3, printemps-été 1998, p. 11.

trop grandes, et c'est notamment par l'accueil qu'on réserve à l'étranger aux écrivains qu'Andersen le comprend. Les distances peuvent cependant être raccourcies grâce à une certaine communauté linguistique : le marché littéraire britannique influe ainsi sur l'américain. Andersen a de l'estime pour Irving parce qu'il a traversé l'océan comme ses 'héros', et qu'il a su proposer une vision subtile de l'histoire. Il se sent plus proche de lui que de ses voisins britanniques.

Once England was our distant neighbor, but now time has made everything closer, and now America is closer to us than England once was. People from the North visited and knew about America before Columbus knew about it. Now it has been made manifest and familiar to us through the great lifeworks from over there – through Washington Irving's *History of the Life and Voyages of Christopher Columbus* and Cooper's picturesque stories. (27 août 1874, X : 316-317).¹

Il faut souligner aussi que, tandis que les enfants américains lisaient les contes d'Andersen, qui était une personnalité 'multiculturelle', les Danois lisaient les *Contes de l'Alhambra* d'Irving. Comme Irving et comme Colomb, Andersen, au cours de son voyage, commence par pratiquer l'écriture diaristique. Le journal, c'est ce qui est dit juste après l'événement, sinon dans le moment même, le journal appartient « à un présent actif, à une durée peut-être toute nulle et insignifiante ».² Malgré la brièveté des notes, Andersen consacre de nombreuses pages de son journal à évoquer l'Andalousie.

Dans *En Espagne*, il décrit son expérience du passage des frontières, et il insiste notamment sur les formalités douanières et, comme Dumas, il s'interroge sur la nécessité du passeport et sur l'importance des douanes qui, selon lui, ne sont pas indispensables. Pourquoi, alors que les différences entre les Danois et les Espagnols sont insignifiantes, les distances entre la France et l'Espagne sont-elles si frappantes ? Pourquoi l'éloignement géographique entre les deux peuples extrêmes est-il presque fictif, alors que les frontières entre les deux pays voisins sont presque infranchissables ? Telles sont les questions que se pose Andersen.

S'il n'y a pas eu, en France, d'accueil immédiat d'*En Espagne*, tout simplement parce que la traduction s'est laissé distancer par l'actualité littéraire, le livre a paru très vite en Angleterre. Dès la traduction du récit en anglais, la revue *The Spectator* en parle, en insistant sur le grand enthousiasme du voyageur et sur la manière dont il a su combiner le conte avec le voyage. Malgré le fait qu'Andersen se déplace souvent en train, le récit encourage ceux qui ne

¹ Cité par Sven Hakon Rossel, « Hans Christian Andersen : The Great European Writer », p. 118. Je traduis : Il fut un temps où l'Angleterre était notre voisin distant, mais à présent le temps a tout rapproché, et l'Amérique est plus proche de nous que l'Angleterre ne l'était. Les peuples du Nord ont visité et connu l'Amérique avant Colomb. Cela a été établi et nous a été rendu familier par les œuvres maîtresses de là-bas – par l'*Histoire de la vie et des voyages de Christophe Colomb* de Washington Irving, et par les histoires pittoresques de Cooper.

² Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, p. 24-25.

croient plus aux contes de fées à faire le voyage.¹ Le jugement porté sur Andersen en tant que voyageur prend pour critère ce qui a déjà été écrit au sujet du voyage en Espagne en général. Andersen renouvelle la tradition par la prégnance du discours introspectif et par l'alternance entre la prose et la poésie. Pourtant, par le recours à certains clichés et à un intertexte très riche par le biais duquel il fait honneur à son ascendance littéraire européenne, il reprend à son compte la matrice générique et stéréotypique. Autrement dit, pour que le *marché des biens symboliques* reste stable et prospère, il faut revenir aux *tautologies*², aux best-sellers et aux invariants. La critique anglaise perçoit ainsi Andersen comme un satellite qui suit les lois du voyage anglais. C'est là pour son livre une bonne publicité, qui permet de le faire connaître, et qui a le pouvoir d'accélérer ou de paralyser sa diffusion, puisque le critique peut faire l'éloge de l'ouvrage comme il peut le blâmer. L'analyse critique d'*In Spain* parue dans *The Spectator* considère l'ouvrage en tant qu'il est un fragment de l'œuvre totale d'Andersen. L'admiration, l'amour du grand, du beau et du bon sont présentés comme les qualités principales de son écriture viatique, pourtant jugée naïve. Le séjour est bref et le récit ressemble à un ensemble de *sketches*, rythmés par des joies et des émerveillements perpétuels, traduits alternativement en poésie et en prose. Le mélange des formes est ce que le critique trouve de plus original dans cette œuvre.

Mais le témoignage sur la modernisation du voyage est intéressant aussi. L'admiratif trajet en train qui ouvre le récit augmente la curiosité des lecteurs. Le chemin de fer est vu d'une manière poétique et magique (« Andersen's views on the modern iron high roads differ considerably from those of many other people ») et, prenant le contre-pied du jugement courant à l'époque, qui consiste à dire que le voyage a perdu tout sens avec le train, Andersen semble considérer que l'avènement des nouveaux moyens de transport marque la renaissance du voyage.

Parmi les fragments qui plaisent le plus aux lecteurs anglais figure la description du voyage de Gibraltar à la côte africaine. La tentation de l'exotisme et l'impression d'enchantement éprouvée devant les terres britanniques séduisent les Anglais. Le charme de l'ouvrage réside principalement dans la simplicité et dans la sincérité de l'écriture, à quoi il faut rajouter une certaine magie qui fait ressembler le récit de voyage à un conte, et qui transporte le lecteur. Ce récit de voyage en Espagne est original et exceptionnel dans son genre, puisqu'il relève d'une écriture de soi à la fois moderne et poétiquement romantique (« The peninsula has often been painted by admiring as well as detracting artists, but none

¹ « Hans Christian Andersen *In Spain* », in *The Spectator*, February 20, 1864, p. 216-217.

² Voir Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, p. 556-557.

have given such brilliant tints to the *sketch* as Hans Christian Andersen »¹). Andersen a expérimenté les nouveaux modes de déplacement et de franchissement des frontières, et cela prend dans son esprit une dimension eschatologique.

L'écriture du voyage peut aussi être risquée pour un auteur de contes, la critique étant déroutée par l'aspect terrestre du texte. *The Dublin Evening Mail* (1864) accueille le récit de voyage *In Spain* par une sévère critique. L'ouvrage est exécration, et même si le génie d'Andersen est unique en son genre, on considère que ce dernier vient de détruire sa réputation de conteur. On peut comprendre cette réaction, puisque les récits de voyage sur l'Espagne, et plus particulièrement sur l'Andalousie, publiés en Grande-Bretagne sont légion, et sont souvent l'œuvre d'écrivains mineurs voire amateurs, qui ont détruit le charme du voyage romantique. Un récit de voyage est ordinairement le relevé de notes d'un touriste, et Andersen, du point de vue du lecteur qui veut s'instruire, n'a pas fait mieux que ses prédécesseurs. *En Espagne* peut être utile pour un spécialiste qui veut avoir une vision globale de l'auteur et comprendre les raisons de ses hauts et de ses bas, mais n'a rien d'intéressant aux yeux d'un lecteur qui n'est pas spécialiste en la matière. Andersen n'a pas réussi, malgré le style, à étonner le lecteur, qui connaît déjà tout sur l'Espagne par le *Handbook* de Ford par exemple. Le style de son voyage suit le modèle de ses contes, et sa simplicité est certes agréable à lire, et même à entendre. Mais l'unique originalité du livre est que les poèmes y alternent avec la prose – ce qui n'empêche pas le critique de juger qu'Andersen a tout gâché avec son « affectation of friskiness by no means becoming, and blurred specimens of a sort of bastard prose ». Le compte rendu se conclut sur cette remarque cruelle que le nom de l'auteur est sa seule excuse. Le critique sévère regrette même d'avoir parlé du livre, qui selon lui ne mérite pas d'occuper la moindre place dans la revue. Même si l'article est bref, on n'a rien à dire de pareilles stupidités – d'un tel « stupid twaddle ».²

The Morning Post (1864) de son côté écrit que le seul charme d'*In Spain* est dans les fragments poétiques qui le jalonnent, même s'ils sont mal traduits. On ne reproche pas à l'auteur d'analyser les impressions que suscitent en lui les lieux qu'il visite, ni d'exagérer ses émotions : au contraire, c'est ce qu'il faut pour distinguer un récit de voyage littéraire d'un croquis touristique. Mais les émotions sont parfois non pas excessives, mais trop peu maîtrisées, et rendent la lecture difficile. Le récit d'Andersen est ainsi représentatif de la

¹ « Hans Christian Andersen *In Spain* », in *The Spectator*, p. 216-217, je traduis : Le point de vue d'Andersen sur les grands chemins de fer modernes diffère considérablement de celui de beaucoup d'autres ; La péninsule a souvent été peinte par des artistes qui l'admiraient comme par des détracteurs, mais personne n'a su en faire une esquisse aussi brillamment colorée que celle d'Hans Christian Andersen.

² *The Dublin Evening Mail*, le 29 juillet 1864, p. 4, je traduis : une affectation de vivacité très loin de faire illusion, et des spécimens imprécis d'une sorte de prose impure : radotage stupide.

décadence de la littérature de voyage : « Modern books of travel are indeed too often only combination of flippancy and impertinence, from which nothing is to be learned but one fact, that railways have multiplied the race of tourist. » Toutefois, le charme que ce volume dégage malgré tout tient à son originalité et à sa sincérité : « the author sometimes seems individually to speak in its pages ».¹ Le style est tout ce qui est capable de sauver la littérature viatique des clichés. Le récit du voyage en Espagne d'Andersen est pourtant considéré comme une étape peu importante dans l'ensemble de son œuvre, comme un simple épisode de sa vie. Le titre d'ailleurs ne dit pas le contraire, en effet il s'agit d'un texte avant tout autobiographique.

Les célèbres contes font en fait de l'ombre au reste des œuvres d'Andersen, et ses récits de voyage sont restés méconnus jusqu'à très récemment. *En Suède* et *En Espagne* sont des récits lus dans les pays Scandinaves et en Grande-Bretagne, mais pas en France, en tout cas jusqu'à la traduction de Régis Boyer publiée dans la Pléiade (1995), qui est la première et l'unique en langue française. Il a donc fallu plus de 130 ans pour que ce récit de voyage soit connu en France. L'Espagne, de son côté, a rendu hommage à l'écriture sincère d'Andersen, en lui érigeant une statue à Malaga à l'occasion des 150 ans de son voyage. En ce qui concerne les poèmes d'Andersen, ils ne sont pas connus non plus, pourtant ils alternent avec la prose dans *En Espagne* (Michel Forget a publié en 2014 une édition tout à fait originale des poèmes d'Andersen, dont une grande partie a été écrite en Espagne²).

3.2. Marges et attermolements

En suivant les lignes de son récit de voyage et en lisant ses poèmes, on remarque qu'Andersen emploie une méthode de « réalisme poétique » qui consiste à voir (Andersen est souvent désigné comme « et se-menneske » – l'homme qui voit³) et à mémoriser le réel, puis à le projeter dans l'écriture. L'auteur transforme son savoir sur la ville dont il parle en une « illustration vivante »⁴, « les images de la vie du Midi » se succèdent, et malgré les oublis dus au temps et l'éloignement (il écrit sur l'Andalousie une fois rentré dans sa patrie), la

¹ *The Morning Post*, le 3 août 1864, p. 3, je traduis : Les livres de voyage modernes ne sont en effet trop souvent qu'une combinaison de légèreté et d'impertinence, et on ne peut rien en apprendre que ceci, que les chemins de fer ont fait pulluler les touristes ; L'auteur semble parfois parler personnellement dans ses pages.

² Hans Christian Andersen, *Poèmes*, traduit du danois et présenté par Michel Forget, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Classiques du Nord », 2014.

³ Elisabeth Oxfeldt, « Discovering his Inner Turk. Hans Christian Andersen's Commodification of the Exotic », in *Journeys from Scandinavia. Travelogues of Africa, Asia, and South America, 1840-2000*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, p. 14 : « Andersen is often depicted as “et se-menneske” – a man with the ability to absorb his surroundings visually and turn these scenes into writing. » Je traduis : Andersen est souvent décrit comme “et se-menneske” – un homme capable d'absorber son environnement et de transformer ces scènes en écriture.

⁴ Hans Christian Andersen, *En Espagne*, p. 1150.

réalité disparaît, mais pas son « souvenir qui garde fermement son image. »¹ C'est une manière de procéder qui est propre chez Andersen à l'écriture viatique (il part d'une *picture* pour évoquer ses sentiments), mais qui influe sur sa pratique de la poésie (qui pour autant n'en reste pas moins le terrain privilégié de la réflexion existentielle, une sorte de cri libérateur). La poésie est pour Andersen le lieu où laisser libre cours à son intuition qui le ramène aux anciens temps de la *romance*. Il part du mot, qui le véhicule vers un rêve – mythique, nostalgique ou érotique. Sa poésie est donc escapiste. Dans les villes andalouses, il essaye pourtant de « se fixer ». Grenade a été pour lui « l'une des plus intéressantes villes du monde, un endroit où j'ai pensé que j'aurais pu me fixer et pourtant, [...] j'ai connu des états d'âme que les gens heureux, moins sensibles des nerfs, appellent maladifs. »² Les balcons à Cadix lui rappellent « de grandes cages à oiseau vertes » – image peut-être merveilleuse, mais qui révèle à quel point l'attachement à un lieu est pour lui problématique. Et si la première strophe du poème évoque l'extérieur des maisons, les murs et les balcons, la dernière strophe forme un épilogue qui révèle la personnalité emportée d'Andersen : « Et s'il n'y avait pas la mer, / Autant être tout de suite enterré. »³ Pour Andersen, le lieu où un homme meurt appartient à sa patrie, il est sa patrie, même, et l'endroit où un Norvégien est enterré est en Norvège, est *la* Norvège, puisque l'épithète est en norvégien. Il est donc certain d'être enterré au Danemark, où qu'il meure. Mais l'âme porte aussi en elle-même un pays, elle peut se décrire en termes géographiques, ou climatologiques. L'âme d'Andersen est « sauvage, solitaire et désert[e] »⁴, et c'est ainsi qu'en Andalousie, il découvre une sorte de mélancolie spéciale, le *spleen* du Sud, qui est différent de celui du Nord.

3.2.1. Miroirs et mirages

L'ambiguïté du récit d'Andersen se trahit dans les jeux de mots qu'il pratique, dans le décalage entre ce qu'il dit et ce qu'il veut dire, dans les écarts entre le texte publié et le journal, autant de distances qui s'aggravent à cause du dédoublement psychologique de l'auteur, qui n'est pas un écrivain-voyageur, mais écrivain d'un côté, et voyageur de l'autre. Il est aussi partagé entre le visuel et le scriptural. Ce que son œil voit ne s'adapte pas à l'écriture, au contraire, il se retrouve troublé. Il faut noter par ailleurs que les dialogues, chez

¹ *Ibid.*, p. 1154.

² *Ibid.*, p. 1184.

³ *Ibid.*, p. 1232.

⁴ *Ibid.*, p. 1160.

Andersen, sont souvent allégoriques ou métaphoriques, il fait ainsi un usage fréquent de la prosopopée, faisant parler les corbeaux, la nature ou les profondeurs de la mer. Il écoute par exemple la coquille, qui contient les bruits et les chants de la mer (« Je te pose contre mon oreille aux écoutes, / Bruis et raconte ce qu'un océan recouvre ! »¹)

La liberté et la mer sont les conditions *sine qua non* de l'écriture, leur absence ôte tout sens à la vie. Est également intéressante la manière dont chez Andersen les mers du Nord et du Sud s'unissent en une grande mer, qui est le lieu aussi bien de l'épanouissement que de l'épuisement du poète. Les descriptions lyriques de la nature prennent une place importante dans le texte – les sentiments irréguliers du voyageur, l'attention qu'il accorde à sa propre âme nomade, mais aussi le charme inquiétant de l'Andalousie contribuent à rendre le texte errant. Andersen éprouve un plaisir à être étranger, à être à l'étranger, mais un plaisir douloureux, qui le pousse à rentrer en lui-même, dans une longue introspection. Le soleil brûle, et il se voit lui-même en *gitano*.

L'âme d'Andersen est très complexe, et la façon dont il évoque la nature et les lieux s'en ressent. La distinction entre les villes ou les pays se fait chez lui non pas par le nom, mais par l'ambiance. Andersen, tantôt enthousiaste, tantôt oppressé, apprécie parfois la fraîcheur de l'air, ou au contraire se plaint de la chaleur étouffante. Quand une tempête s'abat sur la mer, Andersen bascule dans une introspection tourmentée. Un jour, Andersen décrit une inondation, et il est presque impossible de comprendre si elle est physique ou morale. L'eau, surpuissante, peut tuer, même si Andersen aime la mer, qui rend l'ailleurs familier. Le ciel, par ailleurs, est pareil au gouffre de l'intimité de l'écrivain – et paradoxalement, il est aussi le lieu de sa sérénité. Andersen confond dans un seul geste description du paysage et expression de ses états d'âme, ce qui débouche sur une poétique de l'ambiguïté, car on ne sait jamais auquel des deux pôles, intérieur ou extérieur, il faut donner la priorité. Et surtout, Andersen n'hésite pas à donner deux significations contradictoires à un même élément : ainsi, alors que la mer lui est indispensable pour vivre, les vagues lui semblent être un cercueil, et la mer une maison des morts, où vivent des fantômes – car chez Andersen un imaginaire terrible va de pair avec l'idée de l'intemporalité de la vie, et la mer immuable, ou presque, parle des histoires du temps qui passe.

En Andalousie, la figure du conteur-voyageur-poète est divisée en deux, la personnalité d'Andersen est à la fois extériorisée et intériorisée. Le conteur fait usage de deux métaphores pour exprimer sa situation à l'égard de lui-même et du monde : celle du cygne,

¹ *Ibid.*, p. 1218.

« animal nordique, *hyperboréen* » aux ailes coupées (par les critiques), « animal mystérieux, *étrangement beau* », qui « ne chante qu’au moment de mourir »¹ ; et celle de l’eau, qui déborde dans son abondance et renvoie à Andersen. À l’instar de son *Vilain Petit Canard* (1842), où le conteur se met en scène dans sa propre fable, et qui est l’allégorie de son insuccès (Andersen a souffert d’être rejeté, puisqu’il était, au début, acteur de théâtre), le voyageur en Andalousie, qui a pris la route pour tâcher d’émerger de la foule des écrivains, est sujet à l’abattement.²

Seuls « la nage et le vol font un milieu aisé de ce qui est pour l’homme obstacle infranchissable ou espace inaccessible »³, si l’on en croit Genette, qui lui-même suit Bachelard. Si Andersen s’identifie au cygne ou au canard, c’est qu’il tente de traverser heureusement les espaces. De même, sa relation à l’élément aquatique est problématique. C’est dans les eaux méditerranéennes de Malaga qu’il se reconnaîtra en se mirant. Il s’y retrouve parce qu’elles sont mouvantes, et qu’elles semblent lui indiquer le chemin de son pays natal.

La vision des nuages me renvoie
À la rive septentrionale
Et la mer est la grand-route
Qui revient à ma patrie.⁴

Paradoxalement, à Malaga, il lui semble qu’il n’est pas « en pays étranger », mais qu’il est chez lui. La nature, l’arbre et la mer (« Je trouvais là [à Malaga] la vie du peuple, la nature, la mer libre, chacune en particulier si riche, si indispensable pour moi ! ») sont des éléments essentiels de l’imaginaire d’Andersen. La Méditerranée, qui est le lieu d’une rupture, et qui semble clore l’Europe sur elle-même, évoque pour lui la mer du Nord, de même que la nature du Sud lui rappelle celle du Nord. C’est près de la Méditerranée qu’il va sentir qu’il est à la fois danois et méditerranéen, qu’il va comprendre que l’union des contraires est possible et qu’on peut appartenir au monde entier. Andersen écrit dans *En Espagne* que la Méditerranée se reflète en lui, et qu’il absorbe tout ce qu’il voit. Les nuages, « objets d’un onirisme du plein jour »⁵, immergent le lecteur, et les profondeurs de la mer sont pleines d’un impénétrable mystère – qui est celui-là même de son âme de solitaire. Sur la route ou face à la mer, l’écrivain ne voit que son reflet – et celui de sa patrie, qui est à la fois le Danemark et le

¹ Jean Markale, « La Lettre et le symbole », in *Corps écrit*, n° 6 : « L’Animal fabuleux », Paris, Presses Universitaires de France, 1983, (p. 137-147), p. 144.

² Hans Christian Andersen, *Contes*, p. 99-115.

³ Gérard Genette, *Figures I*, p. 10.

⁴ Hans Christian Andersen, *En Espagne*, p. 1150.

⁵ Gaston Bachelard, *L’Air et les songes. Essai sur l’imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943, p. 212.

monde. Andersen pose la même question (auto)réflexive que dans le *Vilain Petit Canard* : « Mais que vit-il dans l'eau transparente ? »¹ La réponse est qu'il y voit sa propre image, où qu'il soit et dans quelque hémisphère qu'il se situe – car il sait être andalou en Andalousie :

Je suis comme une eau, comme l'eau profonde,
Tout s'y reflète clairement.
Je suis méridional au pays du Méridional.²

Cette 'absorption' de la réalité qui lui est étrangère est un signe de son ouverture au monde, de son besoin d'être un citoyen du monde. Il devrait donc, songe-t-il, s'attirer la reconnaissance du public. L'obstacle est la critique, on ne l'accueille pas bien dans sa patrie, où on l'accuse de « nager » à contre-courant. Mais la puissance du cygne est dans sa capacité à s'adapter, il opère « à lui seul une sorte d'union personnelle des espèces »³, puisqu'il vole et nage en même temps, et Andersen veut rendre possible la coexistence du national et du cosmopolite, du romantique et du moderne. C'est dans cet entre-deux qu'il imaginera l'Europe – un grand pays où plusieurs opinions culturelles seront possibles.

Un souvenir de ses impressions de jeunesse lui revient dans un théâtre andalou (où il assiste à une représentation du *Martha* de Flotow). Il se souvient comment il a été critiqué comme écrivain, et comment il a été réconforté : « alors que j'étais profondément affligé d'avoir été trop rigoureusement traité par la critique en tant qu'écrivain, il [Oehlschläger] m'avait donné [une chaîne d'or] en l'accompagnant de propos de reconnaissance et d'exhortation. »⁴ Le séjour en Andalousie, qui donne lieu à une sorte de récit de formation, permet à Andersen d'apprendre au cœur du peuple, de se développer esthétiquement au sein de la réalité de la nature humaine.

3.2.2. Automythification

Le sentiment d'anxiété et de solitude du voyageur, toutefois, grandit au milieu de la foule. Se présentant comme un être socialement rejeté, Andersen exprime l'idée que la cruauté s'accroît avec le nombre. En Andalousie, il est justement fasciné par la manière qu'a le peuple de vivre la fête, dans la rue, et de rester en dehors de l'Europe industrialisée qui vit sous l'emprise du matériel. C'est pour cette raison qu'il pense s'opposer à la décadence culturelle

¹ Hans Christian Andersen, *Contes*, p. 113.

² Hans Christian Andersen, *En Espagne*, p. 1251.

³ Gérard Genette, *Figures I*, p. 11.

⁴ Hans Christian Andersen, *En Espagne*, p. 1203.

et à la disparition des anciennes traditions en cherchant son idéal dans le voyage. C'est ainsi qu'à Grenade, il a le sentiment que le « merveilleux [est] quotidien. »¹

La flânerie (« Je flânai, le jour, le soir, là où mes pas me menaient »²) active sa rigueur visuelle, la profusion d'images locales éveille sa curiosité, mais sa psyché respire le mal-être, et dans son esprit surgissent des « vers au goût amer ».³ Andersen écrit que, comme à Rome, il souffre à Grenade d'états d'âme dépressifs, et « dans tels états d'âme, on écrit des vers... Des vers au goût amer, voilà ce que je fis. En punition, ces vers seront publiés, ils ne l'ont pas mérité, mais moi je l'ai mérité. »⁴ Le poème, qu'il fait entrer dans le récit, n'évoque pas seulement les « marques profondes et fortes »⁵ du passé, il est aussi une blessure. (« Ce poème-ci... c'est aussi une marque ! »⁶) Ayant atteint l'âge de maturité, Andersen semble toutefois de plus en plus soucieux de sa gloire littéraire.

Pour évoquer sa propre psychologie, l'auteur peut introduire dans son discours des éléments métadiscursifs ou autoréflexifs. Son *Journal* porte les traces de son rapport envers le jugement des autres ; à Grenade, il se plaint en ces termes : « On s'est moqué de ma longue et maigre silhouette. »⁷ Et dans son poème « Grenade », il déplore l'injustice du monde qui condamne le génie naturel au triste rôle de poète maudit : « Ceux à qui j'ai donné tout ce qu'enfantait ma pensée / M'ont versé sur la tête les ordures dans la rue ».⁸ L'œuvre poétique d'Andersen est contemplative. Il est en fait un « hyper-romantique », puisqu'au lieu de manger il fume des cigares dont la fumée le transporte dans le monde de la pensée introspective : dans les volutes il croit voir sa propre image. Mais il boit d'abord de l'ale anglaise – et ce détail presque insignifiant renforce l'impression d'intimité et de *hic et nunc*. Depuis un balcon de Malaga, il contemple la foule, tout ce monde extérieur, rempli de joie, qui contraste avec sa mélancolie, causée par son peu de popularité. Pourquoi tel auteur contemporain est-il apprécié pendant que l'œuvre d'un autre est méconnue ? L'ironie entre alors dans le texte, quand Andersen, dans une métaphore filée quelque peu incohérente, et qui révèle sa versatilité, compare la hiérarchie artistique à celle qui sépare un précieux havane d'un médiocre mégot.

¹ *Ibid.*, p. 1183.

² *Ibidem*.

³ *Ibid.*, p. 1184.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Nous citons ici une page du *Journal* datée du 11 octobre 1862. Voir Hans Christian Andersen, *Œuvres II*, p. 1516.

⁸ Hans Christian Andersen, « Grenade », in *Poèmes*, p. 101.

Au monde de l'art, ces poètes et poétesses, chanteurs et chanteuses, comme on s'en fatigue vite aussi s'ils ne sont que de papier ! Au diable le mégot ! Voilà un havane ! Hosanna ! Enseigne-moi le cigare en papier, que comme toi, dans mon œuvre, je sache rêver d'avoir nom et renom ! Apprends-moi que je serai jeté ; ma vie n'était qu'une fumée, sans importance pour autrui. Cette humeur venait... et elle s'en allait avec le cigare.¹

À en croire Marc Auchet, c'est là une métaphore métatextuelle, « Andersen ironise dans ces textes sur la possibilité pour une œuvre littéraire de terminer très prosaïquement chez l'épicier »² – il a peur que ses livres servent d'emballage. Déplorant son insignifiance dans la culture, non seulement en tant qu'écrivain, mais aussi comme individu, Andersen développe cette parabole de la fumée qui s'évapore comme le poète qui se dissout dans l'oubli et qui disparaît sans qu'on ait jamais entendu sa voix. Mais c'est aussi « la commercialisation de l'art qui est là en cause et la caricature de l' "épicier" ou du "commerçant" traverse le siècle, engageant l'artiste à se distinguer à tout prix de cette triste figure. »³ À côté de ce discours autoréflexif, où l'écrivain semble vouloir se réduire à sa propre ombre, se pose un autre problème, celui de sa reconnaissance. Plusieurs fois, tantôt mélancolique, tantôt joyeux, Andersen se dédouble au long du voyage, et ce dédoublement vient de sa joie presque enfantine d'être reconnu par quelqu'un. À Séville, lors d'un diner, une dame entame la conversation avec son compagnon de voyage, Jonas, et Andersen rapporte dans son *Journal* la scène suivante : « elle se mit à lui parler de littérature danoise et d'Andersen, il dit que j'étais Andersen et ils parurent heureux de m'avoir rencontré. »⁴

Le sentiment de solitude tord pourtant son âme, à Malaga, lorsque, déambulant dans la tristesse, il se perd dans la foule, et aperçoit son *Je* dans la figure de l'« étranger [qui] allait seul et silencieux. »⁵ Et quand les rideaux de son balcon se soulèvent sur l'agitation de la foule, il note que partout, il y « avait de la vie et du mouvement ». Témoin du spectacle d'une société autre qu'il observe, il reste enfermé dans la *camera obscura* où naît son écriture. L'écriture solitaire permet à l'absolu poétique (bâti sur deux réalités contradictoires, l'attrance vers l'extérieur et le nécessaire détachement qui l'équilibre) de s'accomplir. Le récit de voyage fonde ainsi son discours sur cette rupture. Gêné dans son essor poétique par ses pensées mélancoliques, l'écrivain solitaire s'emploie à répondre à la question suivante :

¹ Hans Christian Andersen, *En Espagne*, p. 1149.

² Marc Auchet, « Andersen et le conflit des écritures. Essai sur la métanarrativité dans les *Contes et histoires* », in Marc Auchet (dir.), *(Re)lire Andersen. Modernité de l'œuvre*, p. 86.

³ Florence Fix et Marie-Ange Fougère (dirs.), « Introduction », *L'Argent et le Rire de Balzac à Mirbeau*, p. 10.

⁴ *Journal*, le 22 novembre, cité par Régis Boyer, p. 1531 (note pour Hans Christian Andersen, *En Espagne*, p. 1251).

⁵ *Ibid.*, p. 1249.

que doit être l'écriture du voyage en ce temps de crise voire de décadence du romantisme ? Que doit-elle impliquer pour s'épanouir sans aller contre l'élan du poète lui-même ?

Les voyages d'Andersen sont un éloge de la diversité, qui est nécessaire à l'écrivain dans la mesure où la réception est différente d'un pays, d'une esthétique et d'une école à l'autre. L'accueil national des œuvres d'Andersen n'est pas bon : le Danemark de cette époque a des normes précises, et pour être culturellement reconnu, il faut être né bourgeois. Andersen est justement un exemple du *self-made-man* qui va à contre-courant des normes établies, et ses excentricités ne sont pas les bienvenues. Il passe ainsi toute sa vie à se légitimer en tant qu'écrivain et à s'exiler, puisqu'il est plus apprécié en dehors de son pays. Maltraité, souvent qualifié de fou et de faible d'esprit, Andersen s'affirme à travers ses contes, ses poèmes et ses récits de voyage. Mais en racontant, comme il le fait dans des textes autobiographiques comme ses récits de voyage, comment on le prend pour un dément à l'école, au théâtre et même dans la rue à l'étranger, n'élabore-t-il pas son mythe d'artiste romantique ? Il procède à une esthétisation de lui-même, voire à sa propre typification : il est, ou plutôt veut être par excellence l'artiste spleenétique incompris, mais courageux, qui contourne ou surmonte les obstacles pour réaliser ses rêves. On peut déduire de ses œuvres et de ses positions morales et spirituelles le profil de l'identité et de la psyché d'Andersen : « Anxiety and loneliness, nervous hypochondria, spleen, eccentricity ». ¹ L'image qu'on se fait d'Andersen, sous-estimé en tant qu'écrivain, se cristallise autour de la critique froide et sévère de Kierkegaard (qui l'accuse de 'légèreté' intellectuelle et de 'faiblesse' poétique, en raison de ses études universitaires vite arrêtées) qui, en quelque sorte, a été celui qui lui a fermé les portes du succès immédiat. Peer E. Sørensen révèle qu'on reprochait à Andersen de rester « dans l'immédiat », de ne pas savoir « penser dialectiquement », de se livrer « sans arrêt à des comparaisons au lieu de synthétiser », d'être « le poète de la métonymie, et non pas celui du symbole. » ²

Le *Vilain Petit Canard* traite justement de la question de l'apprentissage, qui tourmente l'autodidacte en voyage en Andalousie, où il a sous les yeux le spectacle d'un peuple autonome qui fait confiance à son génie naturel. Mis à l'écart, dans une zone de marginalité, comme l'écrit Michel Foucault, « par rapport au système de production des

¹ Niels Kofoed, « Hans Christian Andersen and the European literary tradition », p. 252, je traduis : L'anxiété et la solitude, l'hypochondrie nerveuse, le *spleen*, l'excentricité.

² Peer E. Sørensen, « S. Kierkegaard, critique de H. C. Andersen. *Les papiers d'un homme encore en vie* », in *Études Germaniques*, n° 4, (p. 555-571), p. 559-560.

symboles », le voyageur-cygne « fait partie du jeu et [...] pourtant est exclu du jeu ».¹ Plus encore qu'un jugement critique, il s'agit, pour Kierkegaard et ses contemporains, d'une condamnation définitive, qui jettera longtemps son ombre sur la plume de l'écrivain – et c'est de là que vient cet instinct de la fugue, cette impulsion psychologique qui pousse Andersen à voyager. L'Andalousie représente pour Andersen un véritable trésor exotique et oriental, mais elle lui reste pourtant familière, puisque l'Europe est pour lui une grande maison. Cependant, en Andalousie, le décor n'est pas qu'européen, il cache une histoire stratifiée, et Andersen s'interroge sur l'identité de l'Europe. Il découvre donc l'autre en Espagne, mais surtout il s'ouvre à lui-même et repense la culture européenne.

3.2.3. Périphéries européennes : *Dansk og Spansk*

Le voyage et le texte d'Andersen constituent une entreprise de revalorisation des « marges » et des points cardinaux de l'Europe, dont il considère qu'ils sont tout aussi importants que le centre. Andersen a aussi du mal à situer les pointes de l'Europe. Le Nord se déplace, comme le Sud, en fonction de sa mémoire et de ses pensées. Le retour à la maison reste dans le flou – il disparaît presque dans les récits de voyage romantiques, puisque c'est le franchissement, la rencontre de l'autre et l'exotisme qui sont les motifs centraux. Il suffit de le dire, une phrase suffit. Associant le *nostos* aux motifs du temps irréversible, des terres qu'il voudrait sans bornes et des cultures qu'il voudrait sans frontières, Andersen songe à retrouver le familier. Le rêve de voir l'Afrique, ce lieu qu'il imagine désert, où l'on peut vivre retiré et à l'écart du monde se transforme, paradoxalement, en épisode de retrouvailles avec le familier, et donc en un moment de bonheur. Ainsi, l'Andalousie est aux confins du *connu*, là où se confondent réalité et songe ; dépasser la mer méditerranéenne, qui est « intérieure », c'est se libérer du fini et se vouer à l'*inconnu* – si *inconnu* qu'il réserve parfois au voyageur la surprise d'avoir l'air familier.

L'obsession de retrouver la ville 'idéale' envahit par ailleurs l'esprit du Danois, qui l'imagine respectueuse des lois et de la morale, jeune d'esprit et culturellement ancienne – sans compter qu'il faut qu'elle soit voisine de la mer : « Seule, la mer manque, si elle était là, Séville serait parfaite. Elle serait la ville des villes. »² Andersen est d'ailleurs quelque peu versatile, puisqu'avant Séville, il avait d'abord élu Grenade (« Je veux vivre à Grenade, où

¹ Michel Foucault, « La Folie et la société » [1978], in *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 483-484.

² Hans Christian Andersen, *En Espagne*, p. 1237.

l'imagination a érigé son château »¹ – on remarque le syncrétisme qu'Andersen opère entre l'architecture réelle et la construction mentale).

La mer apparaît comme un refuge à celui qui veut fuir tout ce qui semble bourgeois : « On a l'impression qu'ici [à Cadix] règnent l'ordre et la propreté, que l'on est dans une grosse ville commerçante où l'on ne peut chercher de romantisme que dans la contemplation de la mer et des yeux andalous. »² Andersen, on le voit, ne se déprend pas tout à fait des clichés : ville occidentale, paysage oriental, vue nordique, femme andalouse, autant de catégories dans lesquels l'écrivain évolue.

Paradoxalement, l'écriture lui permet aussi de révéler son *Je* grâce à la prise de distance à l'égard du familier. Dédoublé, le voyageur vogue entre son expérience véritable et les illusions qu'il se fait (et qu'il veut que le lecteur se fasse) sur sa vie : « Les écritures à la première personne proposent toujours, peu ou prou, un contrat de véridiction grâce auquel le lecteur peut croire vrai ce que l'énonciateur s'efforce de lui présenter comme tel. »³

Andersen se demande également s'il est connu dans un pays si éloigné de sa patrie. Il parle parfois de lui-même à la troisième personne, dans un dédoublement de majesté, pour mettre l'accent sur sa notoriété. Même sa silhouette est célèbre :

Le capitaine Harboe qui la dirigeait [la Dorothea] était allé à terre et disait à son passager, l'officier de marine Hohlenberg, que dans la rue, à Cadix, il avait croisé un homme qui ressemblait de façon absolument incroyable à l'écrivain H.C. Andersen ; il avait été sur le point de lui adresser la parole, mais Andersen n'était pas en Espagne, n'est-ce pas !⁴

Le souci de donner de lui-même l'image d'un représentant de la nation danoise reflète également ses inquiétudes, et bien sûr sa *danishness* profonde. Présenté par le Colonel Larramend à un marchand malagan comme un étranger venu du royaume du 'Dinamarca', Andersen pense que la réception de l'autre dépend surtout des connaissances de celui qui l'accueille. La carte de l'Europe est souvent manipulée par les écrivains-voyageurs, qui s'attachent à distinguer les nations qui mènent l'Europe de celles qui sont tournées vers l'Afrique. Le visage de l'Europe, selon Andersen, c'est l'Espagne, tout simplement parce qu'elle est belle, mais aussi et peut-être surtout parce qu'elle lui rappelle son enfance, et l'arrivée des Espagnols au Danemark. Ce n'est pas une impression mais une certitude : Andersen décrit son ravissement devant une jeune fille qui vient vers lui et dont la rencontre réveille en lui des souvenirs d'enfance. Même s'ils parlent deux langues différentes, ils se comprennent.

¹ *Ibid.*, p. 1182.

² *Ibid.*, p. 1233.

³ Sébastien Hubier, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, p. 18.

⁴ Hans Christian Andersen, *En Espagne*, p. 1233.

J'expliquai que j'étais de très haut dans le Nord, de Danemark, où un jour les Espagnols étaient allés, et nous les avons aimés. « En ce temps-là, j'étais un enfant, dis-je ; un soldat espagnol m'a pris dans ses bras, m'a embrassé et a posé une image de la Madone sur ma bouche. C'est mon plus ancien souvenir. J'avais trois ans à ce moment-là ! »¹

Cette jeune fille réveille un écho de son enfance, de son passé. Le passé sanglant, il veut pourtant l'oublier. *Dansk og Spansk*, dans sa langue, les deux pays, ou du moins leurs noms, riment. Les réminiscences l'envahissent, il se souvient aussi comment ils étaient unis dans les légendes danoises – comment Holger Danske combattait contre les Maures à Roncesvalles, dans les Pyrénées espagnoles. Ce sujet héroïque et patriotique devrait selon Andersen être réinvesti par un poète futur, afin que l'Espagne et le Danemark soient unis dans et par les vers. Le rêve prophétique du futur poète poursuit Andersen dans les contrées lointaines qu'il visite, et où il cherche à se réfugier dans la légende pour lutter contre la désunion entre les hommes.

Mais il y a aussi, en Espagne, des secrets qui se laissent difficilement saisir par les étrangers : « À coup sûr, Cadix recèle matière à romantisme, mais l'étranger ne le voit pas. »² En lisant *En Espagne*, nous suivons le trajet d'un Danois construit sur les rencontres avec ses compatriotes. Chaque étape et chaque arrêt correspond à une invitation qu'il a reçue d'une de ses connaissances (ses lettres de recommandation sont envoyées avant même son arrivée). Même si Andersen cherche des images exotiques, il ne voyage pas à l'ancienne et privilégie le confort à la manière des touristes. C'est particulièrement frappant lorsqu'il traverse la Méditerranée pour se rendre en Afrique sur l'invitation du consul danois (il faut souligner qu'à l'époque, les missions consulaires des pays européens sont très rares en Afrique). Chez le consul, il retrouve tout ce qui est caractéristique du Danemark, il croit presque se retrouver dans sa maison danoise : portraits, gravures, chandeliers... même les rideaux viennent de Copenhague, et représentent des vues de Frederisborg et du Rosenberg. Cette chambre 'danoise' lui fait oublier qu'il se trouve dans un autre 'quartier' du globe. Entouré de ses amis danois et logé dans une maison danoise, Andersen, qui ne fait que quelques rares excursions touristiques, se demande si les voyages sont nécessaires au dépaysement, puisqu'il arrive que rien ne distingue les hémisphères.

Se sentir comme chez soi à l'étranger et y écrire sur sa patrie comme le fait Andersen est donc à la fois le signe d'une réconciliation nostalgique avec sa patrie et d'une réidentification de soi comme citoyen du monde. C'est là une idée utopique, qui est pourtant

¹ *Ibid.*, p. 1181.

² *Ibid.*, p. 1235.

beaucoup développée par le romantisme. Le rêve de vivre simultanément le natal et l'étranger est une nécessité moderne qui résulte de la transformation du monde et des moyens de s'y situer. Les transports physiques raccourcissent les distances, les transports imaginaires les abolissent. De la sorte s'efface la distinction forcée et catégorique entre le voyage réel et le voyage imaginaire, entre le déplacement physique et le déplacement spirituel. Andersen parle du Danemark à travers ses représentations de l'Andalousie. Il n'apporte presque pas d'informations actuelles et le lecteur pourrait presque le soupçonner (d'autant plus que son écriture est celle d'un conteur) d'avoir rédigé son voyage depuis chez lui, sans avoir jamais quitté son Danemark familial, puisque ses pensées le ramènent toujours vers son pays natal.

3.2.4. Deux écueils : l'uniformisation et le mélange

Politiquement et culturellement, les Français et les Anglais ont voulu construire l'Espagne à la guise de leur gouvernement, et de la sorte *l'ouvrir à l'Europe*, puis l'uniformiser. Le long et mythique refus du progrès (ou de l'occidentalisation) a conduit à une forme d'orientalisation (imaginaire) de l'Andalousie par les pays 'civilisateurs' et missionnaires de la culture.

Le voyageur qui parcourt l'Andalousie du XIXe siècle, cette région qui fait partie, géographiquement, d'une sorte de microcosme méditerranéen, est aussi soumis à une forme de catégorisation : ses tropismes sont accueillis différemment dans le pays qui l'accueille que dans le pays dont il arrive. L'écrivain venu du Nord ou de l'Est de l'Europe a le sentiment d'une sorte d'épanouissement provoqué par le climat (« mes organes d'homme du Nord éprouvent ici une certaine volupté nerveuse »¹, témoigne Botkine), mais il risque paradoxalement d'être accusé par la critique de son pays d'avoir laissé s'occidentaliser sa pensée et sera jugé pour avoir rejeté sa culture authentique. La confrontation aigüe avec le monde méditerranéen et plus généralement occidental est particulièrement marquante dans les *Lettres sur l'Espagne* de Vassilii Botkine.² L'accueil immédiat du texte de Botkine, qui n'aurait pas pu exister sans les récits de voyage romantiques occidentaux, a d'ailleurs été très positif en Russie, d'abord parce que les lettres ont paru en feuilleton dans le « Sovremennik » (le *Contemporain*) avant d'être publiées en volume en 1857. Elles sont

¹ Vassili Botkine, *Lettres sur l'Espagne*, traduction d'Alexandre Zviguilsky, p. 165.

² Voir l'article de B. F. Egorov, « Obzori i recenzii. Pisma ob Ispanii V. P. Botkina na Francuzskom jazike », [« Compte rendus et recensions. *Lettres sur l'Espagne* de V. P. Botkine en français »], in *Izvestia Akademii Nauk SSSR, Seria literature I jazika*, n° 5, septembre-octobre 1972, tome XXXI, p. 470-472.

donc passées par le filtre critique de Belinsky, le fondateur de la revue et le plus éminent critique russe de l'époque. La qualité du texte était mesurée à l'aune de la 'perfection' universelle française. Tchernishevskij souligne ainsi que le texte avait toutes les qualités requises, et qu'il était digne des meilleurs récits de voyage de ce genre (puisqu'il combine l'objectivité, la poéticité et la profondeur de la pensée). Les *Lettres sur l'Espagne* ne seront rééditées qu'une fois dans les œuvres complètes de Botkine en 1890.

La traduction française, relativement récente, marque un regain d'intérêt pour l'œuvre. C'est la critique universitaire qui est à l'origine de cette renaissance. La traduction est très proche du texte original, elle est l'œuvre d'un hispaniste russe né en France, qui a reproduit le trajet viatique de Botkine en Andalousie. L'ouvrage, bien sûr, est particulièrement intéressant pour les hispanistes. La réception du texte dépend donc ici d'abord de son objet, et non de son style littéraire ou de sa localisation nationale. Ceci est révélateur des enjeux de la littérature de voyages aux yeux de la recherche pluridisciplinaire. Le traducteur a essayé de montrer que Botkine est autre chose qu'un épigone (qui se réfère à Alexandre de Laborde, à Washington Irving, à Georges Borrow et à Richard Ford) et un plagiaire (qui s'inspire des descriptions poétiques de Théophile Gautier). Pourtant, l'originalité du texte est très discutable, l'auteur se révèle particulièrement francisé dans ses descriptions, seules les opinions politiques sont de lui. Il faut dire aussi qu'il était presque normal que les critiques littéraires et journalistiques russes se servent de la presse française (principalement de *La Presse* et de *La Revue des Deux Mondes*) pour écrire des articles sur la littérature et l'art européens. Et, malgré toutes ces sources d'inspiration qui auraient pu faire de son texte un voyage de seconde main, Botkine a été en Espagne et il a visité l'Afrique (entre août et octobre 1845).

Pour Botkine, l'unité de l'Espagne n'est qu'un fantôme, mais l'Andalousie est une sorte d'utopie sociale où le peuple vit bien malgré les écarts de richesse. On ne peut négliger le côté documentaire du récit de voyage, le voyageur apportant dans le pays qui l'accueille des savoirs et des idées récentes. Le récit de voyage en Espagne de Botkine devient prétexte à une politique de diffusion des idées libérales et anarchistes en Russie. Les voyages et les séjours en Occident, en particulier en France et en Espagne, ont suscité chez lui des réflexions sur l'ordre politique national. Le mythe des Andalous qui ont eu le courage de renverser le pouvoir fanatique grâce à leur unité aussi bien spirituelle que matérielle, ce mythe qui s'est progressivement solidifié pendant les trois siècles précédents est réinvesti par Botkine dans l'idée de juger le gouvernement féodal de toute l'Europe. Le mythe de l'anarchie comme pouvoir à part est aussi mobilisé. Ces mythes d'ailleurs n'empêchent pas Botkine de juger

lucidement le peuple andalou, qu'il considère comme plutôt indifférent à la marche de la politique.

Le voyageur russe note également que le *simple costume européen* est porté uniquement par les hauts fonctionnaires, le peuple gardant les habits traditionnels qui font de lui le peuple. Les vêtements permettent de distinguer les couches sociales et trahissent les opinions politiques : l'auteur parle de la *couleur locale politique* propre aux lieux de réunion (cafés, boutiques de barbiers et places) de ceux qui exercent des professions considérées comme importantes ou de ceux qui montrent une grande exaltation politique. L'intérêt de ces lieux de rencontre et de réunion vient notamment de ce qu'ils offrent l'occasion d'abord d'une étude générale des mœurs des locaux, et surtout d'une discussion entre les autochtones et l'étranger. Choissant le rôle d'observateur étranger (pour ne pas dire d'espion), le voyageur peut recueillir des informations secrètes grâce à la sincérité des locaux, qui ne s'opposent pas à son intrusion dans le dialogue.

La relative absence de séparation entre les classes plaît à Botkine, qui voit les gens importants se mêler à la foule. Cela ne lui fait pas pour autant fermer les yeux sur ces moments où les réunions d'opposants sont dispersées. Il peint abondamment l'agitation sociale et politique, les *pronunciamentos* sur les grandes places, le combat contre les lois précaires que mènent des révoltés pourtant faibles, malgré leur passion de la justice et de la liberté, face à l'armée. L'Espagne politique est le *règne des fantômes*, elle est l'œuvre de l'ordre religieux, qui est « la *réalisation fantastique* de l'être humain ». ¹ C'est pourquoi l'Espagne semble presque incapable d'avoir une pensée pratique sur le gouvernement, c'est pourquoi aussi son unité est *fantomatique*. De la même manière, la fascination européenne pour l'Espagne (ses partis, ses journalistes et surtout la volonté de son peuple) en Europe s'adresse à un fantôme, à un mythe, puisque le peuple en réalité est plutôt indifférent à la question politique et que le pays est jugé à l'aune des valeurs françaises.

Botkine parvient à distinguer les spécificités locales, tout en les faisant rentrer dans une catégorie plus globale, voire globalisante : « *общеевропейский колорит* » ², écrit-il au sujet de Cadix, où la « couleur locale européenne » est profondément présente. Par contraste avec les autres villes d'Andalousie, on peut dire qu'elle n'a rien de « féodal et de mauresque » ³, c'est un grand port et un lieu de rencontre des nations. Le voyageur russe

¹ Karl Marx, « Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel – Introduction », cité par Paul Ricœur, *L'Idéologie et l'Utopie*, [Lectures on Ideology and Utopia, Columbia University Press, 1986], traduit de l'anglais par Myriam Revault d'Allones et Joël Roman, Paris, Seuil, 1997, p. 44.

² Боткин Василий Петрович, *Письма обь Испании*, [Vassili Botkine, *Pisma ob Ispanii*].

³ Vassili Botkine, *Lettres sur l'Espagne*, traduction d'Alexandre Zviguilsky, p. 205.

insiste sur le fait que le peintre ou l'écrivain qui apprécie l'originalité des mœurs n'y restera pas longtemps.¹ La « civilisation européenne » a profondément imprégné l'esprit des habitants, cette prise de possession mentale a quelque chose de néfaste, et la blancheur de Cadix, cette absence de couleurs rend visible, en négatif, la disparition progressive de l'authenticité locale.

Le voyageur estime que l'absence de la couleur locale vient du fort mélange culturel, de ce qu'on peut appeler la *cosmopolitisation*, puisque diverses nations cohabitent. C'est à la fois une déception pour le Romantique et une nécessité pour que le pays puisse se développer économiquement.

Les particularités nationales en matière de vêtement, d'usages, de la vie en un mot ont souvent tant de charme, tandis que la civilisation, dans son action initiale, suscite dans la société tant de plates singeries, tant d'impersonnalité et de fadeur à un niveau si prosaïque qu'on se demande tant de fois sans le vouloir, en regardant un dandy de catégorie moyenne imiter de façon grotesque les modes parisiennes et en voyant à côté de lui un Andalou vêtu de son élégant costume national : est-ce que vraiment le national est si opposé à l'humain en général pour que la première tâche de la civilisation soit toujours de supprimer les vêtements et les usages nationaux, bref ce que le peuple chérit le plus ?²

Le caractère national, s'il s'accompagne de tolérance et d'un cosmopolitisme naturel, ne fait que se fortifier. Si Cadix est le centre du voyage, c'est qu'à l'époque on pouvait partir de la ville vers n'importe quelle partie du monde, et que, réciproquement, les représentants de toutes les nations se mêlent au peuple local. Toutefois, les Andalous comme les Anglais ne sont jamais satisfaits de ce qu'ils ont³, ils se ressemblent donc aux yeux d'un Russe sensible aux premières idées socialistes.

La principale différence entre la France centralisée et unitaire et l'Espagne consiste, selon Botkine, dans la liberté que le second pays a de se diviser à son gré. Si Paris engloutit la vie de la nation entière, mais assure aussi l'unité nationale de la France, Madrid n'est selon l'auteur qu'une résidence royale – une cour qui, située dans les plaines et éloignée des fleuves, est un espace peu favorable à la circulation commerciale et culturelle. En Espagne, c'est la province qui est influente (alors qu'au contraire en Russie, la province essaye de vivre à la manière de la capitale, ce qui donne le plus souvent un résultat ridicule). Botkine accuse vivement l'Angleterre et la France d'avoir essayé de reconstruire l'Espagne à leur image. Les régimes politiques sont selon lui dominés par les valeurs nationales : tandis qu'en France, le peuple se révolte contre la noblesse et l'aristocratie, en Espagne le noble a au contraire droit

¹ *Ibid.*, p. 207.

² *Ibid.*, p. 162.

³ *Ibid.*, p. 210-211.

au plus grand respect, notamment parce qu'on le considère comme un héritier du *christiano viejo*, qui a su rétablir les frontières de la chrétienté espagnole.

Il ne faut pas négliger non plus le fait que la religion catholique est pour Botkine au fondement de l'expérience cosmopolite européeniste. Le cosmopolitisme doit être pour lui synonyme d'europanisme, mais chaque pays doit l'adapter à ses caractéristiques nationales. Botkine insiste sur le caractère national de l'art et en particulier de la littérature, mais aussi sur le fait que la nation est mère des préjugés. Or, l'absence de préjugés à l'égard de l'étranger est un des symptômes les plus évidents du cosmopolitisme.¹

Les aspects 'ruraux' de l'Andalousie intéressent Botkine parce qu'il y voit un modèle d'égalité sociale : chaque paysan se sent noble, aucun ne se sent écrasé par la pauvreté et chaque homme peut vivre de ses biens naturels. Contrairement aux auteurs français et anglais, il n'insiste pas sur les défauts d'une société supposément 'orientale' et 'archaïque' qui refuse tout commerce avec la France ou l'Angleterre, et qui par conséquent se met à l'écart du progrès. Au contraire, la région est pour lui un modèle du socialisme utopique. Ainsi, Botkine souligne qu'il est nécessaire de juger l'Espagne sans prendre l'autorité de la France pour point de comparaison. En effet, il est frappé par l'absence de pauvreté en Espagne, et il constate une certaine égalité sociale.

Ici, le plus pauvre, le dernier des paysans a toujours du pain, du vin et du soleil à volonté ; ici, le plus misérable a toujours pour l'hiver des pantalons de laine et une chaude cape en laine, alors que le paysans français, par exemple, ne porte, été comme hiver, qu'une blouse en toile mince.²

Botkine se révolte à l'idée que l'Espagne puisse être jugée d'après les idées et les valeurs françaises, il considère qu'on ne peut pas adapter et imposer une pensée politique et philosophique à un autre peuple. Edmondo De Amicis est relativement du même avis lorsqu'il écrit que le peuple ne fera pas de révolution si une certaine égalité est respectée. Dans une ville telle que Séville par exemple, les habitants sont d'après lui tous heureux, car ils ont une morale commune.

¹ Ces idées apparaissent dans *Les Lettres sur l'Espagne* et mûrissent dans un texte critique intitulé « Littérature et théâtre en Angleterre avant Shakespeare », qui figure dans les *Œuvres Complètes de Shakespeare, traduites par les écrivains russes*, tome 3, Saint-Petersbourg, 1899, [Боткин В. « Литература и театр в Англии до Шекспира », Полное собрание сочинений В. Шекспира в переводе русских писателей, 3 т. / Под ред. Д. Михаловского, СПб., 1899. Т. 3. С. 6.].

² Vassili Botkine, *Lettres sur l'Espagne*, traduction d'Alexandre Zviguilsky, p. 77.

3.3. La question méditerranéenne

De Amicis est une icône du *Resorgimento*¹, c'est un humaniste doué d'une grande conscience critique, qui fonde son écriture de l'ailleurs sur un discours proto-socialiste. Il aime comparer entre elles les langues romanes : le français, l'espagnol et l'italien, de même qu'il s'interroge sur les particularités de la réception. Le système politique de l'Espagne est mis en comparaison avec celui de l'Italie. Le prince Amadeo a été appelé en Espagne pour « sauver le pays » en pleine décadence sociale et culturelle. Cet événement a attiré l'attention du peuple italien sur l'Espagne. L'intérêt esthétique et intellectuel du voyage se mêle ici au marketing éditorial.² Plusieurs questions sont abordées par le journaliste-écrivain lors de ce voyage : il tient un discours journalistique comparatif sur les régimes politiques des deux pays et leur fraternité naturelle et gouvernementale. Les talents de rhéteur des politiciens espagnols sont notamment jugés : ces derniers ne sont pas des modèles d'éloquence, mais ils sont tout de même des orateurs féconds, qui s'expriment avec passion. Quant à l'écriture journalistique, à laquelle De Amicis reproche les mêmes excès et les mêmes mensonges, il la considère du même œil.

Pourtant, les questions qu'il aborde sont tout à fait différentes de celles posées dans les autres récits de voyage de notre corpus : il observe le peuple, il s'occupe de l'instruction publique, morale et civique. Le discours qu'il tient dans *Spagna* est souvent naturaliste. Le reportage est à mi-chemin entre le journalisme politique (qui se caractérise par la volonté d'objectivité du discours, et par la critique des partis politiques), la chronique (De Amicis fait la critique de la littérature espagnole contemporaine) et le sentimentalisme, car le récit de voyage est imprégné d'impressions personnelles, ce qui explique qu'il soit adapté au grand public. *Spagna* a traversé plusieurs étapes éditoriales avant d'arriver au magnifique accueil qu'il a reçu : le texte est d'abord épistolaire, ensuite journalistique, avant de devenir, sous sa

¹ Bruno Traversetti, *Introduzione a De Amicis*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1991, p. 1.

² Roberto Ubbidiente, *L'Officina del poeta. Studi su Edmondo De Amicis*, Berlin, Frank & Timme, coll. « Sanssouci – Forschungen zur Romanistik », 2013, p. 117.

forme définitive, un best-seller.¹ Parler de l'Andalousie, c'est donner au reportage l'allure d'un récit d'aventure piquant, écrit dans un style magique (« magico stile »²).

On assiste à la dernière phase du voyage postromantique, les clichés cèdent devant les interrogations personnelles et sociales sur le patriotisme, le peuple, le socialisme, les cultures. La différence entre la « grande littérature » et la littérature du peuple s'estompe : *Spagna* trahit la volonté de plaire à toutes les couches sociales, et les élans poétiques sont considérés comme des digressions génériques qui peuvent décourager le grand public et gêner la compréhension du texte : « Mais assez de poésie, pour ne pas sortir du grand chemin. »³ Parmi les particularités du texte, on peut souligner justement le soin qu'a mis De Amicis à faire alterner les sujets : les fragments se succèdent de manière structurée. Le voyageur rappelle qu'il ne peut et qu'il ne faut pas tout décrire et s'arrête sur un édifice particulier pour parler de son histoire. Puis, au hasard (maîtrisé) de la route, il insère un dialogue avec les locaux ou avec son guide, qui le regardent d'un point de vue extérieur, ce qui permet de varier les perspectives. Et ainsi la figure de l'auteur se dédouble (« “Est-ce qu'il y a encore à voir quelque chose de plus étrange ?” demandai-je à un certain endroit »⁴), et la comparaison interculturelle est plus efficace : les langues et les cultures de l'Italie et de l'Espagne se ressemblent, notamment lorsqu'ensemble elles sont mises en opposition avec la France. La seule dimension qui peut éloigner l'Italie de l'Espagne, c'est la nostalgie d'un expatrié ou d'un exilé. Il est toutefois à noter que le voyageur accuse les Italiens exilés en Espagne d'avoir presque oublié leur langue natale et affirme qu'ils parlent un jargon mêlé de français, d'italien et de castillan, du moins dans la vie quotidienne, car lorsqu'ils adressent la parole à un Italien, ils passent à l'italien « par flatterie ».⁵ La comparaison entre les langues est presque conflictuelle, puisque les Catalans, par exemple, considèrent l'italien comme un dialecte de leur propre langue. Cela n'empêche que, pour le voyageur, partager sa culture avec les étrangers est crucial, et cela lui en apprend long également sur ce qui lui est pourtant familier :

¹ De Amicis « tende soprattutto al best-seller » A. Arbasino, *Presentazione*, p. 6, cité dans Bianca Danna, *Dal Taccuino alla lanterna magica. De Amicis reporter e scrittore di Viaggi*, Università di Torino, Centro Di Studi Di Letteratura Italiana in Piemonte, coll. « Guido Gozzano », Vol. 15 – Saggi, Firenze, Leo S. Olschki, 2000, p. 81 : « Del resto, l'accresciuto impegno nei confronti dei lettori rapprenentati da un Bersezio o da un Solimbergo non gli fa dimenticare le ragioni e gli ingredienti del successo di *Spagna*. » Je traduis : En outre, l'engagement accru auprès des lecteurs que pratique un Bersezio ou un Solimbergo ne lui fait pas oublier les raisons et les ingrédients du succès de *L'Espagne*. Voir également le chapitre consacré à ce sujet « Dalle Lettere al Best-Seller », (p. 48-51).

² *Ibid.*, p. 67.

³ Edmondo De Amicis, *L'Espagne*, p. 268.

⁴ *Ibid.*, p. 383.

⁵ *Ibid.*, p. 10.

« On éprouve un sentiment nouveau, en récitant des vers de nos poètes en pays étranger. »¹ Le sentiment de détachement semble être au centre de cette évolution culturelle, et il influe sur la tonalité du récit.

Dans *Spagna*, on sent un profond amour pour le peuple comme pour l'Italie, et le pays visité est comparé esthétiquement et géopolitiquement au pays natal. En effet, l'Italie et l'Espagne ont, d'une certaine manière, un sentiment d'infériorité par rapport à la France, qui a essayé de les dominer. Les propos de Madame De Staël, qui divisait catégoriquement l'Europe en deux (Nord et Sud), au lieu d'insister sur ce qui pouvait l'unir, n'y sont pas pour peu. L'importance de la tradition et des valeurs fraternelles (notamment celle d'unité de la nation) s'accroît quand le peuple prend la responsabilité de ses propres frontières. De Amicis fait partie de ceux qui ont fondé « la littérature de la Nouvelle Italie », c'est-à-dire de ceux qui ont commencé à écrire dans une Italie unifiée et qui ont justement placé au centre de leurs questionnements le retard culturel face à la France et l'Allemagne, « les humiliations que subit l'Italie sur le plan international et la question méridionale. »² Dans *Spagna*, la langue italienne est à plusieurs reprises comparée à l'espagnole et à la française. Dans le courant du *Risorgimento*, De Amicis reprend les interrogations ambiantes sur la littérature et l'expression orale ainsi que sur l'unification italienne.³ De la même manière, la question du régionalisme est particulièrement pertinente en Andalousie, le régionalisme étant dans une relation d'interdépendance avec le cosmopolitisme.

Le contexte national pèse sur l'auteur qui se trouve notamment confronté à la nouvelle question méridionale (non plus celle des frontières de l'Europe mais celle de l'Italie divisée en Nord et Sud). L'Italie post-unitaire est comparée à l'Espagne, qui, malgré des différences essentielles, ressemble au pays natal de l'auteur, dont les fondations historiques sont inséparables de la question sociale. *Spagna* n'est pas seulement le récit des sensations de son auteur, ce n'est pas non plus un relevé de curiosités, c'est un texte où est posée la question de l'altérité : on y voit un Italien qui se confronte à la France, à l'Espagne et à l'Angleterre. Les interférences culturelles fonctionnent à double sens, puisque la France s'imprègne des idées deamicisiennes pour réformer son discours politique. La presse française le présente comme

¹ *Ibid.*, p. 23.

² Charles Boulay, « La Littérature de la Nouvelle Italie », in Christian Bec (dir.), *Précis de la littérature italienne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982, p. 332. Voir aussi p. 336. Selon Charles Boulay, Edmondo De Amicis poursuit la tradition de Guido Mazzoni : « Les manzoniens célèbrent eux aussi la vie simple dans ses préoccupations quotidiennes, mais le plus souvent en prose, sur un ton moins noble, et avec des arrière-pensées éducatives et édifiantes. »

³ Voir Matilde Dillon Wankle (éd.), *Atlante Letterario del Risorgimento 1848-1871*, Cisalpino, Università degli Studi di Bergamo, 2011, p. 295.

« M. Edmond De Amicis, Garibaldien »¹, et en effet, à quatorze ans il partageait l'enthousiasme général pour l'Italie unie. Pour lui, la langue doit être unique pour exprimer l'idée de la nation – même si l'unification linguistique va à l'encontre du souci de la sauvegarde des spécificités locales.

La position de De Amicis en tant que voyageur et transcritteur de ses propres impressions de voyage se découvre au lecteur au cours d'une discussion entre le narrateur et un aubergiste, qui est italien. De Amicis développe un dialogue quichottesque (idéal contre réalité), où sont comparés les pays, où l'on parle du peuple, de la politique et de la culture, où l'on donne ses impressions sur les villes. La question de l'exil intéresse aussi l'auteur : comment un Italien vit-il en Espagne, est-il heureux, se sent-il véritablement comme chez lui ? L'aubergiste décrit son sentiment de nostalgie en ces termes : « Un grand vide », « la patrie, on ne l'oublie jamais... »². Les jugements à l'égard des locaux sont peu amènes : l'aubergiste italien se plaint de la médiocrité de la vie dans les pays de la Méditerranée (« ici l'on mange peu... les pays chauds... tout le monde vit sobrement... de quelque nationalité qu'on soit... c'est un principe... »³). Mais De Amicis lui reproche en même temps son patriotisme aveugle, et de la sorte en profite pour soulever la question méridionale. Le discours didactique de De Amicis a pour fin de défendre la compréhension et la paix entre les peuples, surtout quand ils sont voisins et se ressemblent. Il ne faut pas juger les locaux, si on ne veut pas être jugé à son tour (« je veux dire qu'un Italien, en jugeant les Espagnols, doit être indulgent, s'il veut être juste »⁴). C'est là vraiment une idée utopique, De Amicis fait le rêve d'un idéal intercommunautaire, intereuropéen. Ce projet est cependant irréalisable.

La communion des arts est aussi un projet utopique, en quelque sorte. La ville étrangère qui plaît au voyageur ne doit pas faire d'ombre à son monde familial. Il faut la présenter au lecteur italien par le biais d'images propres à la culture italienne, il faut travailler à produire un effet à la fois pictural, poétique et musical, il faut réunir les arts afin d'évoquer le paysage.

Alors un si beau spectacle se déploya devant nos yeux que si la peinture, la poésie et la musique pouvaient se confondre en un seul art, je crois que Dante avec ses plus grandes images, Titien avec ses plus brillantes couleurs et Rossini avec ses plus puissantes harmonies n'auraient pas réussi, tous les trois ensemble, à en exprimer la magnificence et l'enchantement.⁵

¹ *Journal des débats*, le 17 août 1900, n° 227, p. 1, article consacré à Edmondo De Amicis à l'occasion de la récente publication de ses *Mémoires*.

² Edmondo De Amicis, *L'Espagne*, p. 360.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibid.*, p. 362.

⁵ *Ibid.*, p. 313.

Il vient à De Amicis une idée complexe sur les visions cosmopolite et nationale du monde : les pays arriérés, qui vivent encore selon des mœurs traditionnelles et qui résistent au progrès défendent un esprit national (mais non agressif), tandis que les villes industrialisées, dont certaines accueillent des expositions universelles, sont propices à la naissance du sentiment cosmopolite. C'est ces deux conceptions qu'il faut savoir croiser. L'Andalousie, pour De Amicis, « est un paradis »¹, notamment parce qu'elle éveille une certaine nostalgie de la jeunesse, de l'« anti-progrès ». L'Italien, qui a déjà l'habitude de vivre en Andalousie, n'est plus bouleversé, car le bouleversement ne peut durer. Quant à l'amour de la patrie, il est vital. L'orgueil national n'est pas moins fort chez l'Italien que chez l'Espagnol. Le stéréotype est utilisé pour unir et renforcer les deux peuples et les deux pays confrontés à une forme de décadence, surtout si on les compare aux pays impérialistes tels que la France et l'Angleterre.

3.3.1. La *convivencia*

L'époque de l'universalisation pèse à l'écrivain qui revient, dans son écriture de pseudo-reportage (qui ne sert qu'à masquer la figure souffrante du Romantique), sur la dialectique nature-culture par le biais de celle qui oppose Orient et Occident. Le monde dans lequel coexistent la nature et la culture se situerait aux confins de l'Europe. Le mythe de la *convivencia* andalouse devient le modèle d'une société européenne où cohabiteraient nations et religions. De Amicis mène plus précisément une réflexion sur la cohabitation politique de l'Espagne avec l'Italie, mais aussi sur la cohabitation méditerranéenne. La coexistence de peuples et de cultures plurielles dans un lieu sans frontières intérieures est une idée utopique, un modèle idéal pour la future Europe.

L'esprit fondateur de la revue *Nazione* engage l'auteur à traiter des questions 'royales' jusqu'à son départ de Madrid. En Andalousie c'est l'art et le peuple qui l'intriguent et qui le poussent à s'interroger sur le devoir, la morale et l'éducation obligatoire du peuple. De même, les idées relatives au cosmopolitisme non pas bourgeois mais social le travaillent : comment maintenir l'esprit national tout en s'ouvrant aux nations étrangères, comment favoriser les échanges entre les cultures et maintenir la conscience collective ? Ces interrogations trouvent

¹ *Ibidem.*

leur réponse (rêvée) dans la *convivencia* religieuse et morale de l'ancienne Andalousie, du mythique Al-Andalus.¹

Le tempérament du peuple s'avère décisif au moment où il doit réagir, où il doit se mettre en situation d'opposition ou de révolution, mais aussi dans la formation de sa culture. Si De Amicis considère que la gentillesse et la mollesse des Sévillans les rend incapables d'une réaction politique forte, il estime que leur tempérament favorise l'éducation culturelle de tous. De Amicis est en quête d'une utopie sociale, d'un peuple dévoué à la nation. De Amicis réfléchit en Andalousie sur le médium 'idéal' qui pourrait véhiculer le discours adressé au public moyen, il est à la recherche de formules *populaires*. Son récit de voyage est à finalité pédagogique. Le voyage est une étape cruciale dans la maturation des idées et dans la formation de l'œil de l'observateur de la société et des réalités nationales. L'écrivain est en quête du médium qui lui permettra de tenir un discours pour le public de culture moyenne, de même qu'il est en quête d'une utopie sociale.² C'est par le biais des sociétés des lettres que le peuple peut avoir accès à la littérature : à Malaga, par exemple, De Amicis s'étonne qu'il y ait « une académie littéraire, composée de plus de huit cents sociétaires, où l'on célèbre les anniversaires de tous les grands écrivains et où l'on fait deux fois la semaine une lecture publique sur un sujet de science ou de littérature. »³ De Amicis est également conscient du pouvoir de la littérature contemporaine, puisque les trois poètes qui ont été récompensés par l'Académie ont traité de sujets actuels tels que le progrès, les conquêtes et les vices de la société moderne, et puisque toute la ville ne parle plus que de cet événement. Dans les grandes villes comme Malaga, la culture fait donc partie de la vie quotidienne.

Bianca Danna précise que De Amicis résiste à la décadence de la littérature italienne, qui perd son originalité, puisqu'elle subit fortement l'influence de la littérature française (on parle de « moda filofrancese »⁴). On peut, pour prendre un point de comparaison, souligner que Théophile Gautier ne parle pas de la littérature espagnole contemporaine, alors que pour De Amicis c'est un élément crucial, et qu'il tient à la rapprocher de la littérature italienne contemporaine (les deux étant mineures par rapport à la littérature française).

Quant aux réflexions sur les manières de voyager, elles donnent presque la matière d'un essai : De Amicis pense qu'il n'y a aucun intérêt à voyager dans un esprit critique.

¹ Ulrich Beck (dans *Qu'est-ce que le cosmopolitisme ?*, [Der Kosmopolitische Blick, 2004, traduit de l'allemand par Aurélie Puthoo, Paris, Flammarion, 2006, p. 64) donne également l'exemple de l'Andalousie de cette « période précoce de coexistence et de tolérance envers l'autre ».

² Claudia Damari, *Sociologia di Edmondo De Amicis. Analisi e critica dell'Italia di fine Ottocento*, Livorno, Belforte, 2010, p. 13.

³ Edmondo De Amicis, *L'Espagne*, p. 323.

⁴ Bianca Danna, *Dal Taccuino alla lanterna magica. De Amicis reporter e scrittore di Viaggi*, p. 53.

D'abord, cela détruit le plaisir du voyageur, et puis ce n'est judicieux et honnête ni socialement ni culturellement. Pour le voyageur, qui se comporte en essayiste, il faut respecter à la fois l'étranger et le familier, alors que l'horizon d'attente critique et public national oblige les écrivains à ne chanter que les gloires nationales, et lui interdisent d'apprécier la beauté de l'ailleurs (« comme si toute chose belle ou bonne qu'on trouve en pays étranger était volée au nôtre, et comme si nous ne pouvions nous vanter de valoir quelque chose qu'à condition que tous les autres ne valussent rien »). Le voyageur doit être sympathique pour goûter aux plaisirs du voyage, de telle sorte que le narrateur revient à cette idée qu'on voit toujours le monde à sa guise. La sensibilité pour l'autre (« chaque chose se présente à moi presque spontanément sous son aspect le plus agréable ; et mon imagination teint avec bienveillance les autres aspects d'une légère couleur de rose »¹) de l'écrivain-voyageur risque d'être jugée naïve. Pourtant, De Amicis joue consciemment sur la cordialité utopique, et le pathétique est un élément important de sa poétique, de même que le sentimentalisme et l'ironie. Cette relation particulière envers l'étranger et l'ailleurs, peu soucieuse des jugements, cette dignité du voyageur-écrivain rend la lecture avant tout agréable. Et précisément, les points forts de son œuvre que les critiques soulignent sont l'humour, la sincérité, la gaîté, l'amour des voyages et l'esprit socialiste (« il écrit ses voyages avec une gaîté jeune, une émotion sincère, une fougue et une aisance étonnantes, un grand art d'entraîner et de charmer »²).

La rencontre des différentes nationalités à l'étranger devient souvent comme un remède à la solitude du voyageur. Il n'importe plus seulement de rencontrer des 'compatriotes', comme chez Andersen, il faut aussi savoir trouver le confort dans l'ailleurs, savoir trouver le familier dans l'exotique. Dans ses futurs récits de voyage, qu'il évoque les capitales européennes (dans les *Ricordi di Parigi* (1879)) ou des lieux plus exotiques, mais méditerranéens, tels que *Constantinopoli* (1877), De Amicis défendra la diversité des nationalités européennes. Si le cosmopolitisme d'Andersen est par moments une sorte de *cosmopolitisme d'hôtel*, De Amicis s'intéresse lui aussi au *topos* hôtelier dans les villes cosmopolites, et il refuse de porter des jugements impérialistes et ethnocentriques. Lieu de rencontre entre l'écrivain et d'autres étrangers, l'hôtel devient le théâtre d'un spectacle des nationalités encore plus curieux que celui des rues andalouses. À partir de son voyage en Espagne, De Amicis développe l'idée d'un État d'Europe, et il évoque celle d'une confédération des républiques. Plus tard, dans l'hôtel qu'il fréquente à Constantinople, il est

¹ Edmondo De Amicis, *L'Espagne*, p. 363.

² Marc Monnier, *Journal des débats*, le 6 novembre 1877, p. 3.

entouré de gens de tous les pays, une vingtaine de nations sont représentées¹ – il ne s’agit pas cette fois des six nations du déjeuner londonien qui résument les puissances de l’Europe. En effet, le « déjeuner cosmopolite »² de De Amicis à Londres, où il se retrouve entouré de jeunes gens anglais, français, allemands, italiens, espagnols et hollandais n’est pas tant ‘cosmopolite’ qu’ ‘européen’. Chaque jeune homme représente un pays, et il témoigne de sa prospérité ou de sa décadence actuelle.

De Amicis se confronte donc au cosmopolitisme originel, qui ne s’oppose pas à la nation, à celui de Madame De Staël, pour qui l’Europe est représentée par six pays encore divisés entre peuples du Midi et peuples du Nord. Mais cette division selon les traditions et tempéraments ne suffit plus, puisqu’il s’y ajoute la question du mode de gouvernement : les quatre Monarchies sont bien portantes, tandis que les deux Républiques sont malades, écrit De Amicis. Le sentiment national est lié au tempérament, et seuls les Espagnols et les Italiens tiennent une position bien ferme. Quant au sentiment de l’amour universel, il est commun à tous les représentants du cosmopolitisme.³ Miniature de l’Europe et du pouvoir politique à la fois, le déjeuner cosmopolite montre en fait comment s’agence le dialogue entre les nations et les cultures, et comment se prennent les décisions politiques aussi.

De Amicis a écrit sur Paris et Londres, qui selon lui sont des cités-synthèses : le Palais de Trocadéro, où sont exposées les *nations* de la Terre entière, est comme « une miniature du monde » où chaque peuple est représenté par un objet, et où tout est côte à côte, « l’un près de l’autre et l’un sur l’autre, formant comme un petit modèle de ville cosmopolite, bâtie à titre d’essai dans un jardin botanique pour être ensuite exécutée en grand. »⁴ Toutefois, l’Exposition devient le lieu d’un exotisme sur-concentré, certes lyrique et romantique, mais surtout commercial et impérialiste. Ce qui est alors intéressant, c’est la position de l’écrivain : il se pose en juge de l’« orientalisme faux teint », et il a pitié de ces hommes qui doivent symboliser leur pays et qui, afin qu’ils représentent de manière plus frappante les particularités nationales, ont été embellis pour que les promeneurs, qu’il accuse sévèrement, les regardent comme des œuvres d’art. La commercialisation de la représentation, la transformation de la différence en produit qui doit attirer la curiosité rappellent à l’écrivain que le beau et la nature idéalisée ne peuvent être que spectacle. Curieusement, l’homme est séduit par le naturel devenu plastique. L’impression de posséder l’image est plus forte que le

¹ Edmondo De Amicis, *Constantinople*, Paris, Hachette, 1883, p. 50.

² Edmondo De Amicis, *Souvenirs de Paris et de Londres*, traduit de l’italien par Mme J. Colomb, Paris, Hachette, 1880, p. 307.

³ *Ibid.*, p. 308-309.

⁴ *Ibid.*, p. 35. Il décrit aussi dans cet ouvrage sa rencontre avec Victor Hugo et Émile Zola. Le prix de ce livre, comme celui de l’*Espagne*, est de 3 francs 50.

sentiment de l'humanité. De Amicis est à Paris en 1878 lors de l'Exposition universelle, c'est « un ami de la France », un écrivain admiré par la critique française, comparé à Zola pour sa manière de représenter le monde « avec des grossissements de verre d'optique »¹ (et en effet, dans ses récits de voyage, il fait des allusions à l'écrivain français pour lui rendre hommage).

La cordialité des relations de l'écrivain italien avec la France est mutuelle, puisqu'il s'inspire dans ses premiers récits de la littérature française et qu'il gagnera finalement en France la réputation de premier écrivain italien contemporain grâce à sa sensibilité « rapide, mobile, démonstrative, toujours en mouvement, toujours prête à s'épancher sur quelque chose ».² De Amicis doit sa reconnaissance en France notamment à ses « piquants récits de voyage », à ses « études très exactes » et à ses « descriptions animées », le tout « offrant au lecteur un charme pénétrant ».³ Ses voyages le font connaître comme un « peintre de mœurs et de paysages. Mais c'est aussi un narrateur captivant, au style coloré et facile. »⁴ Le lecteur se souvient par ailleurs de ses récits pseudo-fantastiques mettant en scène les gitans de Sacromonte, et en particulier du souper chez le roi des gitans.⁵ On appelle De Amicis le « spirituel d'Italie » et les lecteurs l'aiment pour ce qu'il produit : son « récit exact et fidèle » est animé par sa « bonne humeur ». On apprécie aussi « la bienveillance de l'impression traduite par des traits vifs et piquants. »⁶

Pourtant, ses récits de voyage sont aussi précieux en ceci qu'ils proposent une étude des nations de l'époque, de la dialectique déséquilibrée et ambiguë entre le centre et la périphérie, les villes frontalières étant souvent les endroits de l'Europe où le cosmopolitisme est le plus naturel. Il en va de même pour les villes portuaires, Malaga, et plus tard Constantinople, dans les rues desquelles se promènent des citoyens des petites nations qui viennent de s'affranchir du joug impérialiste. Entendre « toutes les langues de l'Europe » et flâner entouré d'étrangers de toutes nationalités dans une ville où les anciens adversaires sont réconciliés est un idéal qui n'est plus utopique. Si le romantique Andersen se demandait sur quelle terre il était et à qui elle appartenait, De Amicis observe les peuples et s'interroge sur les métamorphoses des identités nationales et régionales qui s'hybrident dans ces villes où nombreux sont ceux qui parlent plusieurs langues. À quel peuple appartiennent-ils ? Comment les distinguer de leurs voisins, s'ils ont perdu leur accent originel ? De Amicis considère que

¹ « Un ami de la France » – tel est le titre de l'article d'E. Cottitet paru dans *La Nouvelle Revue*, janvier 1881, p. 325.

² Edouard Rod, « Un littérateur italien. M. Edmondo De Amicis », in *Revue des Deux Mondes*, mars-avril 1884, (p. 922-934), p. 923.

³ *Revue Polybiblio : revue bibliographique universelle*, Paris, Boccard, juillet 1881, série 2, tome 13, p. 483.

⁴ *Journal des débats*, le 9 février 1900, n° 49, p. 1.

⁵ *Journal des débats*, le 24 avril 1903, p. 1.

⁶ *La Presse*, le 21 décembre 1882, n° 349, p. 3.

la pureté de la langue régionale est essentielle pour que l'authenticité ne disparaisse pas. Mais les discordes entre les différents états de l'Europe renaissent également, ce sont ceux qui s'occupent de politique qui en sont responsables, et non le peuple, qui est toujours prêt à s'entendre avec les autres peuples. Les lecteurs sont contents de lire les confidences d'un voyageur qui n'aime pas se mêler à la bourgeoisie, qui s'irrite des exigences des Occidentaux en matière de confort et de soirées et qui est attentif aux réalités du peuple.

3.3.2. Une littérature du peuple (italien) et pour le peuple (français)

Même si De Amicis a suivi le modèle du récit de voyage français, s'inspirant du *Voyage en Espagne* de Gautier, qui a connu un grand succès, et des fragments de *L'Espagne* de Davillier et Doré, qu'il pouvait lire en Italie dans la revue le *Tour du Monde*, son livre est l'œuvre d'un italien, et il répond à des tendances européennes, comme en témoigne sa réception très positive. La dramatisation de la narration par l'insertion des dialogues fluidifie l'écriture et rend plus facile la lecture. Le lecteur croit vraiment voir le voyage reconstitué devant ses yeux, il a l'impression de déambuler avec De Amicis : « Avec lui il semble qu'on soit du voyage et qu'on explore en sa compagnie les régions qu'il a décrit si bien. »¹ L'Andalousie incite également l'auteur à esthétiser son récit de voyage par le biais de l'orientalisme (qui vient seulement de s'affirmer en Italie), et en général, sa découverte est déterminante dans la construction de l'orientalisme pictural italien. L'écrivain attire l'attention des lecteurs masculins en évoquant le charme provoquant des Andalouses, par le biais du registre charnel – cela sans préjudice d'un résidu permanent d'ironie. De Amicis rend populaires ses récits grâce à la liberté de l'expression, *Spagna* est parfois quasiment érotique.

Je ne crois pas qu'il existe dans aucun pays des femmes plus capables que les Andalouses de vous donner l'idée d'un enlèvement, non seulement parce qu'elles excitent la passion qui fait faire des folies, mais encore parce qu'elles semblent faites tout exprès pour être prises, empaquetées et cachées, tant elles sont petites, légères, rondelettes, élastiques, flexibles.²

Et par ailleurs, sa langue à la fois simple et figurée contribue à séduire une certaine couche du lectorat. La sensibilité italienne, quelque peu mélodramatique, et en particulier un certain degré de sensualisme plaisent aux critiques français. Pourtant, si on accueille bien De Amicis en France, c'est non pas tant pour l'évocation hyperbolique de cette « terre de poésie et de poètes » qu'est l'Andalousie que pour son attachement au socialisme.³ Dans le *Journal*

¹ *Revue Polybiblio : revue bibliographique universelle*, Paris, Boccard, juillet 1881, p. 483.

² Edmondo De Amicis, *L'Espagne*, p. 291.

³ *Journal des débats*, le 6 décembre 1904, p. 2 : « M. Edmondo De Amicis » est présenté comme « le célèbre écrivain italien dont on connaît les sympathies pour la cause révolutionnaire » et l'« attachement à la doctrine

des Débats, on peut lire que dès 1876, De Amicis fascine les lecteurs français : sa plume est « alerte et féconde » et ses « voyages en Hollande, en Espagne » sont précieux. La critique française admire que l’auteur soit jeune, que son regard soit libéré des conventions académiques, mais aussi qu’il soit parvenu à se faire une image au-delà des Alpes et du Rhin, et que ses œuvres aient réussi à survivre dans « nos revues les plus difficiles ».¹

Le voyage permet d’identifier, de représenter et de faire circuler les cultures, de répandre et de théoriser les connaissances sur une nation visitée et étudiée. De Amicis est pourtant peu connu pour son hispanisme, même si *Spagna* est son premier récit de voyage (il ira ensuite jusqu’en Argentine et au Brésil), et s’il est, dans l’Italie de cette période, un médiateur important et une des sources principales d’information sur l’Espagne.² Mis à part les images orientalisantes de l’Andalousie, l’écrivain transmet aux lecteurs des informations précieuses concernant l’actualité. L’actualité littéraire des écrivains sévillans est animée entre autres par les œuvres de Fernan Caballero, très répandues en Espagne et en Amérique, traduites dans les langues majeures de l’Europe, publiées en Italie, et qui intéressent « toutes les personnes qui s’occupent de littérature étrangère. »³ De même, la traduction du texte de De Amicis invite ses lecteurs à découvrir la littérature étrangère, et *Spagna* se fait connaître en France grâce à la traduction fidèle de Madame Colomb. La traduction des œuvres de De Amicis (« ses esquisses [sont] connues partout et traduites dans toutes les langues »⁴) est devenue la condition de sa réussite, sans cela il ne connaîtrait pas le succès commercial et éditorial qui est le sien. En effet, aucun de ses contemporains italiens n’a été encore si bien reçu en France.

Les exclamations de l’auteur et la rhétorique de la célébration de la vie quotidienne, sont semblables quand il s’approche de l’Andalousie et la visite, que ce soit à Séville ou à Grenade, et quand il traverse les villes italiennes. Elles traduisent cependant les émotions singulières du voyageur : sa joie de constater la ressemblance entre les deux nations, son estime pour la littérature espagnole dont le dramatisme n’a rien à envier à celui des Italiens, son admiration devant l’architecture mauresque, qui est un exemple éclatant des bienfaits du mélange culturel. La spécificité du récit de voyage *Spagna* consiste dans le rythme de la phrase : l’accumulation des mots, la succession des épithètes et la longueur des périodes

socialiste ». Parlant des rapports de l’Église et de l’État en Italie, De Amicis nie la possibilité d’une bonne entente entre eux.

¹ « Les Sympathies littéraires des Italiens », in *Journal des Débats* (politiques et littéraires) du mardi 25 janvier 1876, p. 3.

² Edward H. Worthen, « Edmondo de Amicis, an Italian Hispanist of the Nineteenth Century », in *Hispania*, vol. 55, n° 1, mars 1972, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, (p. 137-143), p. 137.

³ Edmondo De Amicis, *L’Espagne*, p. 301.

⁴ Marc Monnier, *Journal des débats*, le 6 novembre 1877, p. 3.

imposent un tempo rapide à la lecture. Le *Voyage* se lit *accelerando*, et le rythme du texte correspond presque au rythme du déplacement réel. Dans ce sens, De Amicis maîtrise la rhétorique viatique récente, qui mêle le naturalisme à l'*impressionnisme* : les sons et les odeurs sont là pour entourer le lecteur et l'accompagner dans son voyage à travers le récit. Il est difficile par ailleurs de nier l'influence sur lui du romantisme français :

Il écrit à la française, avec cette pittoresque vivacité qui est le signe distinctif de nos prosateurs contemporains. Il a évidemment beaucoup lu Théophile Gautier, qu'il imite en l'assourdissant un peu, pour ne point étourdir les oreilles toscanes. Comme notre coloriste, il est vivement frappé par l'aspect extérieur des choses, et il cherche à reproduire fidèlement les formes, les couleurs, les costumes, tout ce qui saute d'abord aux yeux des nouveaux venus.¹

Mais ce qui est unique chez De Amicis, et ce en quoi il diffère en particulier de Gautier, c'est qu'il « s'inquiète aussi des hommes ». ² C'est sans doute pour cette raison qu'il sait plaire, et que pour lui, « fabriquer les récits », c'est produire des best-sellers : parmi les auteurs italiens contemporains connus en France « il n'y en a qu'un, M. Edmondo De Amicis, qui connaisse les succès vraiment lucratifs, les “gros tirages”, dont nous avons eu chez nous de retentissants exemples. » ³ *Spagna* inaugure une série de récits qui seront aussi très célèbres et développeront des idées cosmopolites et socialistes. De Amicis, « le brillant écrivain italien » ⁴, est considéré par la critique comme un écrivain issu du peuple, mais il est fort lu et connaît un immense succès commercial – et cela notamment grâce à sa capacité à marier les discours populaire et littéraire.

Le texte de De Amicis a également redonné de la valeur aux récits de voyage romantiques français. Par son style et ses points d'intérêt, le romancier italien est comparé à Gautier et à Dumas : tous trois ont (re)trouvé leur popularité grâce à leurs descriptions intimes et vives de l'Andalousie. On peut considérer qu'il s'agit là d'un sous-genre devenu un modèle pour les écrivains-voyageurs et pour la presse, puisque dès qu'une revue entreprend d'écrire sur le pays, on pense à ces trois auteurs. Touchant de près à la presse, ces récits de voyage perdent aux yeux d'un certain lectorat leur statut littéraire et deviennent presque des guides touristiques, qui forment la bibliothèque moderne des voyageurs, orientant leurs choix et les préparant à ce qui les attend. C'est pourquoi d'ailleurs ils seront donc négligés parfois par la critique littéraire. Toujours est-il que dans les trains, « on ne parle que de l'Espagne ; sur les

¹ *Ibidem.*

² *Ibidem.*

³ *Journal des débats*, numéro du soir, le 19 décembre 1895.

⁴ *Journal des débats*, n° 86, le 28 mars 1899, p. 3.

tables traînent des guides, malheureusement, le nouveau guide Hachette ne sera publié que dans trois mois, les relations de Théophile Gautier, de De Amicis, d'Alexandre Dumas. »¹

Le voyageur des années 1880 prend ces livres devenus classiques et suit les routes qu'ils ont tracées, dont certaines d'ailleurs finissent par prendre le nom de l'écrivain qui les a inaugurées. La presse ressuscite la belle époque des voyages romantiques, sur lesquels elle s'appuiera pour valoriser les nouveaux textes. On dit même que l'Espagne reste encore « assez peu connue, et [que] le Portugal ne l'est pas du tout »² et donc qu'après Gautier, Dumas et De Amicis, qui s'inquiétaient justement de la métamorphose de cette route romantique en trajet touristique, l'Andalousie n'est « visitée que par un petit nombre de touristes ; mais, grâce à la facilité des communications, on peut prévoir que l'Alcazar et l'Alhambra seront avant peu un but de pèlerinage pour toute l'Europe artiste. »³

Les trajets-modèles sont l'œuvre des écrivains, à qui la postérité donne raison. L'ordre des lieux-clefs pittoresques à visiter détermine l'orientation du trajet, et la presse indique ainsi qu'il vaut mieux « commencer par Grenade un voyage en Andalousie ; c'est ainsi que Théophile Gautier avait procédé, et c'est peut-être pourquoi il a si admirablement compris la grandiose beauté de l'Alhambra, pourquoi aussi il s'est montré un peu injuste pour l'Alcazar de Séville. » Les informations sur la Péninsule sont initialement recueillies dans les livres de voyage. On sait maintenant que l'Andalousie n'est pas l'Orient. Pourtant l'orientalisme reste la raison du succès de De Amicis. Il intéresse la presse française parce que ses livres parlent du Maroc, de l'Algérie, de la Turquie. Quant à l'identité européenne, élaborée par les intellectuels, les voyageurs et les écrivains, elle n'est pas exclusive : au contraire, l'Europe a appris à apprécier sa propre diversité. De même, elle a appris à réconcilier les littératures nationales, qu'elle respecte dans leur singularité tout en n'ignorant pas le fonds référentiel commun qui demeure au-delà des disparités : « On peut lire Théophile Gautier, De Amicis et tous ceux qui ont écrit sur l'Andalousie, rien n'amointrira la profonde impression que fait éprouver la vue de Séville, l'émotion que chaque pas fait dans les rues agrandit et renouvelle. »⁴

L'universalité du sous-genre efface les différences nationales pour un moment. *Spagna* se distingue par la durée de sa popularité et par la quantité de ses republications et traductions. C'est un best-seller qui non seulement survit, mais qui réussit de plus à être à la fois populaire et de grande tenue. Cela tient peut-être à ceci, que note *La Presse* :

¹ « Promenades en Espagne, I, De Paris à Lisbonne », in *Journal des débats*, le 24-28 octobre 1887, p. 2-3.

² *Ibidem*.

³ « Promenade en Espagne, IV, Séville », in *Journal des débats*, le 12 novembre 1887, p. 3.

⁴ *Ibidem*.

Si les besoins de lecture sont grands aujourd'hui dans tous les milieux, il est à remarquer que les aspirations du public s'élèvent sans cesse : chaque jour, il manifeste d'une façon plus sensible sa préférence pour les ouvrages dignes d'être rangés dans la catégorie des chefs-d'œuvre.¹

Les rééditions et les tirages répétés des œuvres les plus célèbres de la littérature française et étrangère, sélectionnées par Hachette, qui propose des fascicules très bon marché, envahissent le marché et prennent place à côté des nouveautés. Hocquart, About, Tourgueneff et « l'Espagne, par de Amicis », font partie de l'offre. Et en ce qui concerne la réception transatlantique de *Spagna*, elle est à l'évidence influencée par la popularité des *Tales of the Alhambra* d'Irving. G. P. Putman's Sons publient simultanément à Londres et à New York une édition intitulée *Spain and Spaniards*, limitée à 600 exemplaires d'abord, en raison de l'impression de grande qualité et des gravures et photogravures qui accompagnent le texte.² L'aspect visuel du support (qu'il s'agisse des illustrations ou de la couverture) est important, puisque c'est ce qui fait acheter l'ouvrage à celui qui connaît de loin l'auteur, et qui cherche des descriptions fidèles aux photogravures. Outre la traduction, les éditeurs procèdent aussi parfois à l'adaptation physique de l'ouvrage, habillé « in English dress »³ par Putman : l'apparence du livre a été véritablement remodelée en fonction des attentes et des goûts sophistiqués des Anglais. *The Guadalquivir edition* de l'ouvrage est illustrée par Clement, Gifford et d'autres.⁴

L'intérêt des récits de voyage que nous avons étudiés consiste dans leur ambiguïté nationale, dans la position parfois paradoxale des voyageurs qui se trouvent engagés dans des situations culturelles mais aussi politiques complexes. La « politisation » explicite de la littérature est le résultat de l'engagement des écrivains dans la presse. L'écrivain compare les réalités et traduit les complexités de l'époque en recourant notamment à la fiction. Et le regard de l'Européen n'est plus seulement occidental, il apprend à tenir compte de points de vue pluriels. Il faut donc se déprendre du « nationalisme méthodologique pratiqué par les sciences sociales [qui] devient historiquement erroné, car il évacue les réalités complexes de l'Europe ainsi que l'espace pour l'interaction. »⁵ Les valeurs et les idées du libéralisme puis du socialisme sont véhiculées par les textes qui circulent et sont confrontés à la réalité que le voyageur rencontre sur sa route. Le nouveau monde bourgeois provoque une universalisation

¹ « Les Veillées Populaires », in *La Presse*, le 21 novembre 1899, p. 3.

² « Literary and Art notes », in *Edinburg Evenings News*, le 28 août 1885, p. 4.

³ *The Pall Mall Gazette*, le 2 octobre 1885, p. 6.

⁴ *The London Standard*, le 5 octobre 1885, p. 4.

⁵ Ulrich Beck, « Réinventer l'Europe. Une vision cosmopolite », in *Culture et Conflits*, n° 68 : « Circulation et archipels de l'exception », avril 2008, Paris, L'Harmattan, p. 19-20.

En ligne : <http://conflits.revues.org/5183?file=1>, [dernière consultation le 04/06/2015].

de la littérature : « L'étroitesse et l'exclusivisme nationaux deviennent de jour en jour plus impossibles ; et de la multiplicité des littératures nationales et locales naît une littérature universelle. »¹ Et précisément, le cosmopolitisme tel que le pratiquent Andersen et De Amicis fait des particularités nationales littéraires et culturelles une arme contre ceux qui ne veulent reconnaître ni les identités, ni les langues locales et traditionnelles.

Les situations (géographiques) respectives d'Andersen et de De Amicis vis-à-vis de l'Andalousie sont très dissemblables, et leur imposent d'aborder la région sous des angles très différents. Le premier la considère comme l'un des confins de l'Europe, au même titre que son Danemark natal, le second la voit comme un membre de la communauté méditerranéenne. Mais l'Andalousie est, pour l'un comme pour l'autre, le lieu d'une expérience sociale intense. Andersen développe un idéal cosmopolite fondé sur le respect des particularités régionales et nationales : pour lui, ce sont les nations en marge, les nations non dominantes qui, en défendant leur droit d'exister, pourront réaliser l'idéal d'entente dans la diversité. Il faut noter d'ailleurs que cet idéal cosmopolite le rapproche d'une certaine pensée germanique, ce qui, paradoxalement, lui attire les foudres de la critique danoise.

Quant à De Amicis, il est plus 'socialiste', au sens politique du terme, qu'Andersen. Mais lui aussi souhaite que les peuples vivent dans le respect mutuel, et il insiste d'abord sur les devoirs qu'ont les peuples voisins de vivre en bonne harmonie. C'est pourquoi il voudrait avant tout voir les Italiens et les Espagnols communier dans une sorte de fraternité mutuelle. Son « socialisme » lui attire d'ailleurs la bienveillance du public français. On voit donc que deux conceptions, non pas opposées, mais pas non plus parfaitement accordées, du cosmopolitisme se distinguent, la « germanique » et la « française », l'une plutôt axée sur les particularités culturelles et le respect des identités nationales, l'autre sur les droits des peuples.

De ce point de vue, l'Andalousie apparaît comme un terrain privilégié d'expérimentation cosmopolite. D'abord, parce que (même s'il entre une part de légende ou de rêverie dans cette vision du passé) la région a réalisé, à une certaine époque, cet idéal de cohabitation fructueuse entre les cultures et les confessions. Et ensuite parce que les voyageurs partis en quête des vestiges de cet âge béni forment à leur tour une société cosmopolite, de telle sorte que celui qui voyage en Andalousie voyage aussi en Utopie, et ce de plusieurs façons : parce qu'il croit retourner en arrière, au temps de l'Al-Andalus ; parce qu'il fait l'expérience des marges ; parce qu'il réalise, à l'aide de ses compagnons voyageurs

¹ Karl Marx, *Manifeste du Parti communiste*, traduction française de L. Lafargue, Paris, Librio, 2004, p. 31.

d'un jour ou de quelques jours, une société cosmopolite à la fois bien réelle et très éphémère ; parce qu'il ne se contente pas de vivre le cosmopolitisme, qu'il y réfléchit, et bâtit en rêve ou en théorie une société idéale future ; et enfin parce que l'Andalousie étant une terre de rêverie sociale, elle devient aussi un lieu d'expérimentation poétique où se renégocient les lois de la littérature, que ce soit du point de vue du genre (le mélange des genres est l'image textuelle de la cohabitation cosmopolite), de la posture sociale de l'auteur (qui apprend, qu'il y soit forcé par les contraintes éditoriales ou qu'il y vienne de lui-même par souci de l'instruction universelle, à écrire pour tous), ou de la réception (puisque le propos cosmopolite des récits de voyage en Andalousie leur assure une réception internationale). La dimension intertextuelle du corpus, mais aussi du discours critique, suscite également une forme de cosmopolitisme littéraire.

De la sorte, l'Andalousie apparaît comme le lieu bien réel où s'élaborent toutes sortes d'Utopies : temporelles (retour au passé, communion éphémère) ; géographiques (car l'Andalousie est une zone d'ambiguïtés, et elle n'est ni pleinement occidentale, ni absolument orientale) ; sociales (les écrivains rêvent à la société idéale) ; et enfin littéraires (puisque une certaine forme de cosmopolitisme s'y réalise, mais dans un non-lieu verbal).

Le travail sur la réception des œuvres, sur la manière dont en parlent les critiques et les revues de l'époque, a, curieusement, orienté d'avantage notre regard vers le parcours biographique des différents auteurs de notre corpus, et notamment sur certains événements-clefs. L'accueil de l'écrivain semble être lié à la figure mythique qu'il crée à partir de sa propre vie. Le besoin d'ouverture au monde est inséparable dans le voyage de moments de repli sur soi.

Quant au voyage, il nous semble que le public, avec ses attentes et ses exigences, contribue à le déréférencier : l'enjeu du voyage est une conquête, celle du public. Le public de l'écrivain est l'or du voyageur moderne.

Pourquoi le retour romantique est-il *boabdilien* ? Le dernier regard du roi maure est une scène mythique qui exprime à la fois la difficulté de passer de l'ancien au moderne et la souffrance des Romantiques face à la mort redoutée de la poésie, qui ne peut survivre face à la mécanicité. Le soupir du Maure est aussi celui du poète nostalgique.

Quant à la fin du texte, elle est un art, elle doit logiquement être catégorique, et pourtant les (apprentis-)journalistes savent composer et même jouer avec elle pour maintenir le *suspense*. La fin, chez Irving par exemple, est anticipée par les morts royales (le lecteur a

tout le temps l'impression d'approcher la fin : il se dit que, puisque le gouverneur meurt, l'Al-Andalus risque de mourir avec lui, et le récit aussi). Un pareil agencement de la fin relève d'un art proto-séquentiel. La culture populaire américaine apprend à travers les textes andalous d'Irving à se confronter à une fin apocalyptique et catastrophique, mais non *définitive*. L'art d'écrire et de dépeindre une scène finale impose à l'auteur d'avoir recours tantôt au sublime, tantôt à la nostalgie. Mais il ne faut pas minimiser non plus l'importance du pastiche et plus généralement du processus d'ironisation.

La réception de l'œuvre est presque immédiate grâce au développement des transports et de la presse, qui influent sur la circulation des textes et favorisent l'internationalisation des œuvres littéraires et culturelles. L'universalisation d'une œuvre devient possible grâce à la traduction, qui est à l'époque presque immédiate si la réputation de l'auteur est bonne et s'il manie des genres appréciés. La stabilité d'Irving (malgré le mélange des genres dans les *Tales*) rassure l'éditeur, qui offre volontiers le texte au public. Au contraire, l'œuvre viatique d'Andersen ne retient pas l'attention des Français : en effet, il a la réputation de n'être qu'un conteur, et, qui plus est, l'intérêt du genre viatique semble épuisé.

L'élargissement du champ culturel est tangible dès le début du XIXe siècle : le voyageur romantique fuit l'industrialisation et les capitales, il part pour les confins de l'Europe, en quête d'authenticité. La réputation de l'écrivain dépend de la manière dont il s'approprie ce qui lui est étranger. Un voyageur mi-moqueur mi-engagé comme Dumas est accusé de manier une rhétorique de l'excès et de tomber systématiquement dans les stéréotypes, ce qui n'empêche d'ailleurs pas l'Espagne de s'intéresser malgré tout à lui – même si ce n'est pas pour ses opinions d'individu, mais pour celles de l'auteur de *Monte-Cristo*. En conséquence, son voyage vers Cadix est traduit, mais transformé. Par ailleurs, lorsque la vision du monde que véhicule le texte est « internationale » comme c'est le cas chez Irving, les critiques français se déclarent parfois insatisfaits, et jugent l'œuvre trop peu « orientalisante ». La réception passe également par la politique, et les revues sont rarement neutres dans leurs opinions. Si l'occidentalisation de Botkine est bien vue par ses collègues littéraires, elle est rédhitoire aux yeux de l'Empire russe, qui veut mettre systématiquement en valeur la primauté et l'exemplarité de sa culture.

La rhétorique du genre s'avère politiquement puissante et parfois culturellement blessante. Mais le récit de voyage romantique ne peut malgré tout prétendre au succès au-delà des frontières nationales que s'il défend les valeurs cosmopolites, et notamment celle de tolérance. Le texte de De Amicis a reçu l'approbation des Français parce qu'il propageait les

idées sociales du peuple et du gouvernement français. *Spagna* n'est donc pas un guide touristique mais un manifeste en faveur de la méditerranéité et de l'État d'Europe.

Est importante également la question de la possibilité de la coexistence des regards national et cosmopolite. La réception devient un problème vital et poétique chez Andersen, puisqu'il comprend que le cercle littéraire danois est sévère et qu'il est fermé aux influences étrangères. La défense de la culture mineure contre le pouvoir culturel d'une culture dominante (anglaise ou allemande) est considérée, de l'extérieur, comme une forme de nationalisme et consécutivement de décadence, alors qu'au contraire l'influence trop évidente des cultures majeures expose l'écrivain à une mauvaise réception nationale. Marginalisé et errant, le voyageur qui part à l'autre bout de l'Europe fait pourtant connaître aussi sa patrie, et c'est loin de chez lui que s'éveille en lui le sentiment profond de l'appartenance et de l'attachement à la nation et au peuple danois. C'est également à l'autre bout de l'Europe qu'il se dédouble.

Les voyageurs cherchent l'idéal utopique de l'Europe, l'Europe plurielle et sans frontières, où la cohabitation des différentes cultures est possible, et où les littératures circulent sans pourtant se mêler. On décèle aussi chez Andersen et chez De Amicis un certain complexe de minorité culturelle, qui n'est pas sans fondement, car la culture dominante crée des règles et les impose.

Le voyage fait partie de la formation littéraire et culturelle de l'écrivain et donc de son public, mais le lecteur veut également appréhender l'ailleurs par le divertissement. La mode des récits de voyage authentiques, qui sont d'abord pittoresques, ensuite romantiques et finalement répétitifs, déstabilise les genres purement fictionnels, elle fait paraître fades les contes et les récits sans fondement référentiel. La presse utilisera ce genre apparemment non fictionnel à diverses fins : divertir, instruire, mais aussi imposer un point de vue (national ou politique), contrôler les savoirs et les informations auquel le peuple a accès et se servir de ce canal (pseudo-)référentiel pour influencer l'horizon d'attente culturel et politique.

Le romantisme est un moment crucial où se jouent la particularisation des littératures et la sauvegarde des traditions locales. L'opposition dominant/dominé, possédant/possédé et l'opposition global/local sont corrélatives à la dialectique national/cosmopolite. Les capitales – Paris et Londres – accueillent les Expositions Universelles dans un but de communication, elles sont un puissant instrument commercial. Mais en même temps apparaît d'une certaine manière l'idée du cosmopolitisme comme utopie, comme échange et comme partage. La propension à l'universalisme de la bourgeoisie mènera à une réaction de défense de l'entité nationale, mais il se crée, du moins dans l'esprit d'un Andersen ou d'un De Amicis, une

solidarité cosmopolite entre les nations décidées à préserver leur identité. La création culturelle des sentiments nationaux n'est donc pas ennemie du (ou des) cosmopolitisme(s).

En croisant les résultats de notre travail sur l'après-voyage et de nos recherches précédentes sur la question notamment de l'hybridation entre écriture référentielle et fiction, nous pouvons donc arriver à cette conclusion que le monde en effet n'existe qu'à partir ou qu'en fonction des textes. Il convient ainsi de « rejeter les approches qui désunissent les fictions de la vie quotidienne ».¹ La littérature contribue à construire la réalité.

Nous avons déconstruit les raisons du succès des *Tales of the Alhambra*, qui repose sur l'élaboration minutieuse d'une écriture qui sait être didactique et divertissante à la fois, et qui brise les cadres formels et génériques. Pourtant Irving sera, notamment en France, occulté par Cooper et surtout par Poe. Malgré la qualité de ses textes et de ses recherches, la réputation d'Irving restera, que ce soit en Amérique ou en Europe, fondée sur les critiques britanniques, auprès desquelles, malgré leur jugement souvent admiratif, sa tendance à l'auto-ironie l'a desservi. Irving a pourtant œuvré à abstraire de l'histoire la personne de l'auteur, et c'est pour prendre le contre-pied de la tradition littéraire du « sur-pouvoir » de l'auteur (qui sert de « fictionnalisateur » auprès du roi ou de l'Église) qu'il a fait un usage si abondant de l'humour. Irving en arrive en effet à la conclusion que l'indépendance des États-Unis ne peut être complète que si on relativise leurs origines, qui sont plurielles et peuvent ne pas être tout à fait précises.

L'attention accordée à la tradition orale oriente le regard des écrivains vers les histoires contées par le peuple (qui garde la mémoire des racines de l'Europe). Le peuple est pris en compte non seulement en tant que personnage, caractère et type social, mais aussi comme lecteur et comme producteur. C'est en partant de la figure du peuple-lecteur qu'on modifie le pacte de lecture, de telle sorte que le champ littéraire s'élargit et que l'horizon d'attente évolue. L'émergence de la photographie fait évoluer les valeurs romantiques : dire le *Je* n'est plus évident, il faut décrire le monde extérieur et parler du peuple. C'est aussi pour cela que la figure de la foule entre dans le voyage. Le lecteur se voit participer au voyage, il est constamment pris en compte par l'écrivain – c'est là évidemment aussi une stratégie éditoriale, le lecteur n'est plus seulement acheteur, mais aussi producteur de ce qu'il achètera.

Toujours est-il que la littérature ne traite plus seulement l'histoire en tant que romance historique, mais aussi comme une « romance impérialiste » et une « romance coloniale ». Washington Irving pratiquera d'ailleurs une forme particulière de romance dans l'*Alhambra* –

¹ Sébastien Hubier, « De l'interprétation », in Antonio Dominguez Leiva, Sébastien Hubier et Frédérique Toudoire-Surlapierre, *Le Comparatisme, un univers en 3D ?*, (p. 57-116), p. 79.

la *romance de la romance*. Le voyage et le séjour dans une Andalousie d'abord imaginaire permettent de mettre en scène le travail de l'écriture : dépouillement des matériaux d'abord, lectures et construction du fonds bibliographique ensuite ; familiarisation avec l'espace 'exotique' et distanciation avec ce qui est « devenu » un *lieu* ; et enfin dédoublement mi-enthousiasmant, mi-frustré de l'écrivain-individu qui vit à l'étranger et qui devient historien-poète. Le premier devient le second grâce à sa propre narration, qui envoûte également le lecteur, qui lui aussi fait maintenant partie du mythe. La romance alhambresque irvingienne est une forme populaire de l'histoire qui intéresse le lecteur, ce qui assure une meilleure mémorisation. Son enjeu est en partie didactique, le peuple doit connaître son histoire, qui commence sur un autre continent. Et paradoxalement, malgré sa complexité historique implicite, *The Alhambra* est aussi un « classic for children ».

Les critiques littéraires et journalistiques ont notamment insisté, dans l'analyse des textes de notre corpus, sur la représentation du monde extérieur. Les questions cruciales sont les suivantes : « comment les hommes étrangers sont-ils représentés ? », et « sur quel dispositif mimétique l'écriture repose-t-elle ? » Irving se soucie de la manière dont ses ancêtres ont été dépeints par les colons et de la façon dont ces images ont été transmises en Europe. Il insiste sur le manque de pertinence référentielle de la représentation « engagée ». *Wilderness*, *indianness* et *moorishness* sont des catégories narratives qui sont abondamment soumises à la déformation par le discours impérialiste. Il faut pourtant des couleurs pour rendre vivants ces personnages – il faut pratiquer des gestes verbaux différents, et justement il semble aux critiques que l'écrivain américain maîtrise l'art du pittoresque et de la couleur locale.

Le récit de voyage se prête mieux qu'aucun autre genre « à la description colorée ; à l'évocation émue ; parfois au rêve et au déploiement de l'imagination qui caractérisent les romantiques ». Les emprunts au vocabulaire des arts, de la critique d'art, mais aussi du théâtre permet de soumettre le texte au lecteur sous forme d'une « image qui se grave dans la mémoire ». ¹ L'influence de l'art pour l'art et de l'écriture pittoresque se répand dans toute l'Europe, Baudelaire, James, Wilde et Proust (entre autres exemples éclatants) ont appris à faire vivre l'au-delà (mental ou géographique) à partir de tableaux. Le *Voyage en Espagne* de Gautier est pour Émile Faguet un chef-d'œuvre de la littérature du XIXe siècle ², car le lecteur ne lit pas, mais il voyage et découvre : à partir des mots et des pages, il voit se soulever des

¹ Paul Van Tieghem, *Le Romantisme dans la littérature européenne*, Paris, Albin Michel, 1969, p. 454 et p. 457.

² Émile Faguet, *Dix-neuvième siècle. Études littéraires*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1887, p. 311.

montagnes, il entrevoit des tableaux de peintres orientalistes, comme s'il se créait un redoublement de l'espace. Imaginer un espace à partir d'un détail pictural et/ou spirituel indiqué par l'auteur, c'est prendre part au voyage et comprendre le monde vu et décrit par le poète. Les impressions de voyage et les impressions d'art sont très similaires chez Gautier – l'auteur s'efface et il ne sert qu'à *reproduire*, à *retranscrire en mots* l'objet. La seule différence vient de ceci que la transposition de l'objet naturel suppose que l'écrivain est d'abord entouré d'un univers tridimensionnel.

Le cri de détresse que poussent les voyageurs nostalgiques (Gautier) et rêveurs (Andersen) devant l'universalisation du monde, ainsi que leur dégoût à l'égard du progrès technique, tout cela relève d'une réaction à la fois romantique et décadente. Gautier croit fermement que l'Occident est le lieu même du déclin, car le progrès mène à la chute du poète. Il manque à Gautier de vivre l'aventure, l'imprévu, les faims et les risques de l'époque préindustrielle. Le déracinement par l'Andalousie est chez lui authentique. Zola ne goûtera guère d'ailleurs ce besoin de s'échapper sans cesse qui travaille Gautier. Quant à Andersen, il ne croit au progrès que dans la mesure où il peut fournir de la matière fictive nouvelle à l'écrivain. Le cosmopolitisme, la rencontre des cultures, par ailleurs, sont pour lui dans l'ensemble positifs et productifs. C'est l'occasion d'un recommencement de l'histoire, d'une sorte de retour au paradis perdu. Cette utopie n'est pas sans rapport avec la méconnaissance dont a été victime Andersen de la part des critiques. Le fait d'être « maudit » est donc pour lui une incitation à développer une réflexion sur l'Europe. La voix du « rejeté », de l' « exilé » est particulièrement audible – mais seulement par la postérité.

L'expérience andalouse, à l'évidence, change durablement le rapport des voyageurs à eux-mêmes et à leur culture natale. Rapporter l'ailleurs matériel (sous la forme de costumes, de souvenirs, d'idées de décoration) chez soi, à Paris, c'est vouloir vivre l'exotisme à plein temps. C'est parce qu'il est lui-même hétéroclite dans sa personnalité que Gautier est accusé de rester à la surface des choses et des cultures. Partir trop loin, rester en surface est mal vu par les critiques français, qui sont persuadés que l'écrivain doit être visionnaire plutôt qu'observateur, militant plutôt que tolérant.

Mais l'écrivain-voyageur doit aussi composer avec le système de production dans lequel il s'inscrit. La « littérature industrielle » d'abord, la « littérature facile » et « rapide » ensuite font mine d'instruire le lecteur en réveillant sa curiosité et en fictionnalisant les problèmes réels. La mode de l'andalou masque évidemment les dérèglements sociaux, les désordres moraux et les injustices qui courent les rues parisiennes pendant la Monarchie de Juillet. Les utopies tentent les Occidentaux, et la bourgeoisie se laisse séduire par les modes

afin de se sentir confirmée dans son identité par des images inoffensives de l'ailleurs : la daguerréomanie, les corridas, la danse andalouse et bohémienne, la folie du roman-feuilleton envahissent les capitales européennes. Abonné à la fiction, le citoyen se sauve du quotidien. La presse et la littérature se servent de son ennui à des fins commerciales, transformant des événements réels (expédition en Espagne, colonisation de l'Algérie) en matière fictive. Les idées politiques sont indirectement mises en scène par le récit du voyageur. L'utopie est en soi une attitude doublement paradoxale : elle constitue une échappatoire et protège à la fois du monde et de l'histoire.

L'art du voyage est soumis au système économique de l'industrie littéraire, qui veut avant tout que le produit soit vendu, largement diffusé et lu par des lecteurs pré-modelés. Le journalisme et les éditeurs imposent aux écrivains des thèmes plus en rapport avec l'actualité. Le récit de voyage est un genre fort lu à l'époque. Malgré (et à cause de) la multiplication des guides de voyage à petit prix et de piètre qualité qui ne cessent d'évoquer toujours les mêmes lieux-clefs que le touriste doit avoir vus, les critiques et les lecteurs attendent avant tout des impressions personnelles et originales, ils attendent le récit des périls réels qu'ont encourus les voyageurs, et aussi les aventures d'un héros populaire. C'est bien pour cela que le texte d'Edmondo De Amicis a connu une telle popularité : pour se rapprocher du peuple, l'écrivain doit parler de la même manière que lui et s'intéresser aux mêmes problèmes que lui. Il y a donc un paradoxe politique et social du récit de voyage en Andalousie : en s'adressant à *tout le monde*, en mettant l'ailleurs à la portée de tous, il prend le risque de dénaturer et d'acculturer l'étranger, tout en faisant le pari de diffuser l'authentique.

CONCLUSION GÉNÉRALE

L'objet principal de notre travail a donc été de retrouver et de suivre les trajets géographiques, imaginaires et intertextuels de nos auteurs, mais aussi le chemin qu'ont su se tracer leurs récits de voyage à travers les complexités d'un horizon d'attente européen voire mondial parcouru par des lignes de forces parfois contradictoires. Nous avons donc véritablement marché *sur les pas* de ces œuvres, en observant la genèse, en tentant de cerner l'influence sur les textes de leurs conditions pragmatiques de production, et en les suivant jusqu'à leur entrée dans le jeu de la réception et de la postérité.

Poétique du voyage en Andalousie

Au terme de notre parcours de recherches, le récit de voyage en Andalousie nous apparaît comme un sous-genre construit, et ce aussi bien horizontalement que verticalement. Il y a bien sûr les œuvres qui, comme les textes d'Alexandre de Laborde ou celui de Taylor, répondent à un projet précis. Mais les textes en apparence les moins contraints par un programme prédéfini semblent tout de même structurés et pensés dans leur structure. Il est vrai qu'Irving pratique la *short story*, et que Gautier et Dumas répondent aux impératifs d'écriture discontinue du feuilleton. Il est vrai aussi que le lecteur demande une écriture qui lui rappellerait les notes spontanées prises au cours du voyage, une sorte de pseudo-écriture *in situ*. Mais, même si la matière en est saisie sur le motif, le voyage s'écrit en grande partie dans la chambre close de l'écrivain. C'est d'ailleurs dans ces moments d'intimité que le récit se complexifie, et que la fiction (en particulier la fiction gothique) entre dans le voyage.

Malgré la linéarité parfois sinueuse et digressive qu'imposent le rythme du voyage et la cadence du feuilleton, les écrivains travaillent leurs effets : ils comptent d'une part sur l'effet de surprise et d'autre part sur ce qu'on pourrait appeler l'effet de reconnaissance (quand ils réinvestissent les stéréotypes viatiques et andalous en vertu d'un principe de répétition qui témoigne du fait que ces textes sont produits à l'ère de la reproductibilité) pour retenir l'attention du lecteur. Qui plus est, ils développent une rhétorique descriptive liée aux objets que leur présente l'Andalousie (aux arabesques, notamment), qui révèle un savant travail d'agencement communicationnel : cette rhétorique, en grande partie prétéritive, rend compte de l'objet en le désignant comme incommunicable. Cela suppose aussi un savant travail d'agencement de la relation auteur/lecteur : l'auteur devient le miroir *a priori* de son futur lecteur, puisque lui-même se comporte en spectateur ébahi.

Par ailleurs, l'organisation architextuelle du voyage en Andalousie comme sous-genre est un élément essentiel dans la lecture de chacun des récits de voyage. Le lecteur se voit sans cesse rappeler que le récit qu'il lit s'inscrit dans une tradition. Cela contribue aussi à créer une attente à l'égard des hypothétiques récits à venir. Et il faut souligner également qu'au fil des publications successives, il se crée une épaisseur hypertextuelle de plus en plus grande, qui, sans éloigner le voyageur de la réalité, contribue à solidifier l'archistructure de son récit.

Enfin, les nombreuses digressions métatextuelles contribuent, paradoxalement, à structurer le texte verticalement aussi bien qu'horizontalement : non seulement le texte semble prendre conscience de lui-même, mais il oblige aussi le lecteur à s'interroger sur l'appartenance du récit qu'il est en train de lire à une catégorie métatextuelle d'une part et à une filiation hypertextuelle d'autre part.

On voit par là qu'aux deux systèmes de référence évidents du récit de voyage (qui, récit autobiographique d'un trajet réellement effectué, renvoie à son auteur et au monde) se surajoutent deux autres systèmes, bien moins attendus : le récit, en tant qu'hypotexte avéré et qu'hypertexte probable, renvoie à d'autres auteurs que le sien ; et d'autre part, en tant que métatexte partiel, il renvoie à des réalités littéraires ou artistiques.

Il convient toutefois de nous montrer modérée dans nos conclusions : ce nouveau double système de référence ne se substitue pas au précédent, il le complète. Il y a donc une relation dialectique entre espace réel et espace fictionnel, de même que l'auteur se construit en même temps qu'il construit son texte viatique. Le récit de voyage devient un laboratoire de l'espace, du moi, mais aussi du genre (sans pour autant que toute liberté soit donnée à l'expérimentation).

L'appellation *récit de voyage* nous paraît problématique à présent : en effet, les pratiques et les interrogations descriptives occupent une place prépondérante dans ces textes de voyage, et ce d'autant plus que d'une part les écrivains, confrontés à la photographie doutent de leurs capacités mimétiques aussi bien que la vocation mimétique de la littérature, et que d'autre part l'Andalousie est pour les voyageurs le lieu d'importantes découvertes aussi bien architecturales que picturales – sans oublier que le voyageur cultivé voyage muni de références picturales qui influenceront fortement sa perception des paysages traversés. Si l'imaginaire descriptif est ainsi modelé par les références picturales mobilisées par les écrivains (Valdés Leal, Zurbarán, Salvator Rosa, Goya, Decamps), le mouvement inverse entre imaginaire et image n'est pas moins constatable. Il nous est ainsi apparu que les représentations photographiques qu'un Charles Clifford ou un Jean Laurent donnent de l'Andalousie sont fortement construites, et qu'elles reprennent à leur compte certaines

crystallisations métaphoriques ou certains agencements perceptifs (appréhension frontale de l'étranger, forêt de colonnes, Grenade vue depuis le *mirador* de l'Alhambra).

Il convient donc de ne pas négliger l'apport des genres non narratifs dans le récit de voyage, et tout particulièrement dans le récit de voyage qui évoque l'Andalousie. Outre les arts visuels fixes, qui conduisent le voyageur à interrompre son récit pour se consacrer à des *ekphrasis*, outre les réflexions métatextuelles, qui l'invitent à insérer des digressions essayistiques dans son récit, l'influence des spectacles animés est importante également. D'abord, l'écrivain doit dramatiser et rythmer son récit de voyage. Mais surtout, l'Andalousie apparaît au voyageur romantique comme une terre où le spectacle est intimement lié à la vie. Danseuses, saltimbanques, toreros, autant de figures qui cristallisent, à des degrés divers, cette union de la vie et du drame. Il est à noter enfin que les voyages d'écrivain donnent lieu, parallèlement ou consécutivement aux récits qui en sont faits, à des productions littéraires d'autres types : on pensera notamment (sans compter les méditations diaristiques et les réflexions épistolaires) aux poèmes d'Andersen (dont certains sont intégrés dans *I Spanien*) et de Gautier, ou encore au vaudeville que Gautier déduit de son récit (car il s'agit d'une émanation plutôt que d'une adaptation).

Des voyages en situation

Il ne faut pas toutefois se laisser éblouir par l'unité aussi bien hypertextuelle que thématique (et donc culturelle) du corpus que nous avons choisi d'étudier.

Outre l'influence du développement des techniques (aussi bien lithographiques que photographiques) de l'image sur celui du récit viatique, et sur la façon dont les écrivains se confrontent en Andalousie à l'inconnu oriental, à l'éblouissement de la lumière et à l'enchevêtrement des arabesques, nous avons tenté de comprendre les enjeux du voyage en Andalousie pour les écrivains que nous avons étudiés, et ce en tenant compte de l'appartenance nationale et du parcours biographique de chacun – en d'autres termes de la multiplicité des motifs qui président à la rédaction du récit de voyage. L'un des impératifs de la méthode que nous nous sommes imposée a été de ne négliger ni les œuvres non viatiques des auteurs que nous avons étudiés, ni les œuvres relatives à l'Andalousie émanant d'époques antérieures ou postérieures à l'époque romantique. Cela nous a permis d'aboutir à des conclusions à la fois culturelles et herméneutiques complexes en ceci qu'elles interdisent toute catégorisation exclusive, et qu'elles en disent aussi long sur la situation d'individu du voyageur que sur l'inscription de l'auteur dans un contexte culturel.

Nous avons ainsi tenté d'éclairer le texte d'Irving à la lumière de plusieurs approches complémentaires. Nous ne nous sommes pas contentée de l'interpréter dans son rapport à l'imaginaire des marges, de l'entre deux (Occident/Orient, fiction/réalité). Il nous est apparu en effet qu'Irving était un voyageur essentiellement américain, dans ses préoccupations en particulier, et qu'il appréhendait l'Andalousie comme un miroir de l'Amérique. L'écriture fictionnelle est une étape dans les recherches historiques d'Irving, un moyen de dé-écrire et de réécrire l'histoire. L'histoire particulière de l'Andalousie lui apparaît comme un schéma prémonitoire de l'histoire de la conquête des Amériques. Irving met de la sorte en évidence des mécanismes récurrents, d'une part dans les événements historiques, et d'autre part dans les récits qui en sont faits.

Il va de soi que cet éclairage historico-politique n'est nullement exclusif. Nous nous sommes ainsi attachée à replacer les fictions d'Irving dans le paysage des théories ambiantes et en formation de la *fancy* et du gothique. Dans les *Tales*, Irving pratique en effet un gothique typiquement alhambresque, de telle sorte que ses esquisses méritent pleinement l'appellation d'*arabesque sketches*. En privilégiant certaines formes de merveilleux et de fantastique, Irving ente la littérature populaire sur la littérature *noble* et la littérature orale sur la littérature écrite.

Mais il nous a semblé également qu'on ne pouvait lire les *Tales*, ni comprendre le séjour andalou d'Irving, sans tenir compte de certaines de ses autres œuvres, et de ses textes intimes ou privés. Irving écrit en partie ses *Tales* à partir de sa biographie d'homme, de citoyen, mais aussi d'auteur. D'abord, il exprime une certaine nostalgie aussi bien de son enfance propre que de la jeunesse de l'Amérique. En Andalousie, il retrouve le charme vital de l'aventure, et songe par ailleurs au sort des Indiens d'Amérique : il tente de trouver dans l'histoire de l'Andalousie des réponses à ses interrogations relatives à l'identité, au passé et à l'avenir de l'Amérique. Ensuite, il transforme en fiction certains épisodes marquants voire traumatisants de sa vie (la perte prématurée de sa fiancée en particulier). Enfin, parce qu'il a pratiqué le pseudonymat, on peut supposer qu'il se cache derrière certains de ses personnages. Le pseudonymat auctorial avéré permet donc de formuler l'hypothèse d'un pseudonymat au niveau du narrateur ou du personnage (Sanchica, Mateo...). Il nous semble donc indéniable qu'Irving investit une partie de sa personnalité (parfois de sa personnalité désirée) dans certains de ses personnages. Irving et Gautier se ressemblent à certains égards : par leur amour du passé, par leur humour, par leur collaboration avec le monde journalistique. Mais leurs textes, quoiqu'ils soient fondés sur des sources parfois communes, ne sont guère comparables. Alors qu'Irving développe le thème du destin et de son instabilité, la mélancolie

gautiériste est beaucoup plus égocentrée : ce que Gautier déplore, c'est son sort d'écrivain dépendant de la presse et des éditeurs. Chez Irving, le propos individuel prend une dimension collective. Il est déjà l'auteur reconnu d'ouvrages appréciés, et s'il veut écrire pour le peuple, et pour le peuple *américain*, c'est avant tout pour l'aider à prendre conscience du destin national dans lequel il se trouve engagé. Le propos de Gautier est tout autre. Son séjour en Andalousie est l'occasion d'une reviviscence de sa foi à la fois en son idéal et en son génie poétique. Le recueil *España* marque un tournant dans sa carrière esthétique. Gautier fait en Andalousie l'expérience à la fois de la lumière méditerranéenne (dans sa fascination pour l'Andalousie, il rentre en effet beaucoup de réaction contre la morne et spleenétique réalité (artistique) parisienne) et de la mort, et il veut parvenir à faire ressentir au lecteur, par la voie poétique et plus généralement littéraire, ce qu'il a lui-même éprouvé. Le paradoxe est que Gautier est un véritable *écrivain* d'affaires (au sens le plus littéraire du mot écrivain). Il tient compte de deux impératifs au moment de rendre public le récit de son voyage espagnol et andalou : il tente de concilier son ambition poétique et son ambition commerciale. Mais son ambition auprès du public n'est pas simplement financière : il veut aussi appendre (auprès des dramaturges espagnols du Siècle d'or comme auprès des toreros) à communiquer avec son lecteur.

Par ailleurs, Gautier est peut-être le représentant le plus exemplaire du complexe mimétique qui saisit les voyageurs de l'époque. Nous avons vu qu'une certaine humilité devant la description n'est pas seulement le résultat de la difficulté à décrire les objets étrangers, merveilleux ou monumentaux, mais aussi d'un certain complexe mimétique à l'égard des nouveaux médiums visuels que sont le daguerréotype puis la photographie. Consécutivement, Gautier, voyant dans la photographie un possible concurrent, prend le parti de l'imagination, mais il reste tout de même attiré par le côté visuel des choses. Son imagination est modelée par ses goûts picturaux et architecturaux, de telle sorte que le récit de voyage s'approprie le discours de la critique d'art.

L'ambition publique de Dumas n'a rien à envier à celle de Gautier. Nous avons ainsi tenté de résoudre une énigme herméneutique : qui est cette « Madame » à qui Dumas s'adresse, ou plutôt qui cache-t-elle ? En d'autres termes, quel est le public auquel s'adresse Dumas ?

Nous avons abordé l'herméneutique du récit de voyage dumasien en adoptant volontairement deux perspectives opposées : nous avons d'une part interprété le texte en tant qu'il était écrit pour le feuilleton, et donc à l'intention d'un public aussi large que possible. Mais nous avons tenté aussi de décrire plus précisément ce public (essentiellement masculin,

ce qui signifie que le destinataire féminin peut être lu, entre autres interprétations possibles, comme une image du public-réceptacle) en fonction des thèmes privilégiés par Dumas.

Nous avons par ailleurs tenté d'éclairer l'ambition littéraire et imaginaire de Dumas en fonction d'autres entreprises, achevées (le *Grand Dictionnaire de cuisine*) ou non (l'histoire universelle qu'il rêvait d'écrire) qui se rattachent, de près ou de loin, au travail de la mise en récit de son voyage en Andalousie. Il nous a semblé notamment que Dumas se comporte, dans *De Paris à Cadix*, en synthétiseur des mythes, des hypertextes et des lieux communs.

Nous n'avons pas négligé non plus les aspects discrètement biographiques, qui expliquent certains passages (notamment l'angoisse alimentaire que montre Dumas par moments). Mais surtout, en nous fondant sur certaines analogies continuées développées en particulier dans le *Grand Dictionnaire de Cuisine*, nous avons tenté de montrer que certains épisodes réclamaient une lecture autoréflexive.

Il ne faut pas oublier non plus que Dumas voyageait de concert avec ses amis écrivains et peintres. Cette expérience du voyage à plusieurs permet donc une communion immédiate des arts, et explique certaines démissions descriptives de Dumas : s'il renonce à dire certaines choses, c'est qu'il sent autour de lui la présence d'autres écrivains et artistes qui pourront aussi bien que lui en rendre compte. C'est aussi pour cela qu'il se permet de temps à autre de se soulager de sa tâche en faisant allusion, par exemple, à Gautier. Dumas est en effet celui des écrivains de notre corpus qui se montre le plus nonchalant à l'égard de la description : car c'est l'action qu'il cherche, et les dialogues qu'il met en scène entre ses amis et les locaux donnent au texte un aspect quasi-dramatique. Dumas est d'abord un homme de théâtre, et son sens du drame transparait dans son écriture viatique. Le drame et la réalité se mêlent d'ailleurs dans le voyage lui-même, puisque Dumas et ses compagnons (comme Gautier) aiment à se déguiser. Par ailleurs, il faut souligner que la communication entre les genres est une constante chez Dumas : ainsi, il exploitera, au moment d'évoquer des lieux exotiques et orientaux dans ses futurs romans, ce qu'il a vu et écrit de l'Andalousie.

Enfin, le contraste entre le discours libre sur l'Andalousie que Dumas tient dans *De Paris à Cadix* et le discours contraint et sur commande du *Véloce* en dit long sur la nécessité de tenir compte, dans l'herméneutique des œuvres viatiques de l'époque, du contexte de production des textes. Il semble évident que, moins encore que Gautier, qui n'a à tenir compte que d'impératifs éditoriaux, Dumas n'est pas toujours libre de ses mots, puisqu'aux demandes éditoriales viennent se surajouter des commandes politiques.

Andersen de son côté représente un cas de figure particulier : non seulement il vient des confins opposés de l'Europe, mais chez lui la tension est bilatérale. Si Dumas et surtout

Gautier sont heureux de s'exiler en Andalousie, si Irving visite sereinement l'Ancien Monde avant de retrouver sans regrets le Nouveau, Andersen, lui, est déchiré entre deux désirs contradictoires : celui de l'ailleurs, celui de la patrie.

Il faut d'ailleurs tenir compte de la bipolarité d'Andersen, qui passe très vite de l'enthousiasme à la mélancolie ou aux regrets, si l'on ne veut pas imposer une grille d'interprétation unilatérale à ses textes. Andersen est, du fait même de ses contradictions, le digne représentant d'une littérature nordique qui « noue ensemble élévation et ancrage dans la terre, déplacement vers l'ailleurs et recentrement sur soi, sublimation artistique et acceptation d'une vie prosaïque et ordinaire. »¹ Il est ainsi partisan de la modernité, avant de regretter le temps des voyages à l'ancienne. Ce qui nous semble donc essentiel, dans la méthode herméneutique d'approche du *I Spanien* d'Andersen, c'est de ne pas tenter d'en systématiser la lecture. Andersen adhère aux imaginaires ambiants, qu'ils soient progressistes ou conservateurs, mais sporadiquement. Du point de vue de la situation hypertextuelle d'Andersen, son texte doit certes être considéré dans la perspective de la tradition nationale et transnationale, mais il est dissident et démythificateur.

Il ne faut d'ailleurs pas non plus tenter de rapporter chacun des propos d'Andersen à une situation collective. Son journal, ses lettres et ses poèmes nous apprennent que les préoccupations intimes (angoisse devant la solitude, vaine gloire, vexation sans fondement) jouent un grand rôle dans les émotions viatiques d'Andersen. Nous avons ainsi tenté d'apporter des lumières nouvelles sur Andersen écrivain de lui-même (car on a trop souvent tendance à oublier que sa production est très loin de se réduire à ses *Contes*).

Reste une constante, mais elle aussi en apparence contradictoire : le cosmopolitisme d'Andersen, qui se conjugue très bien avec un intense amour de la nation danoise. Son cosmopolitisme est celui du citoyen d'une petite nation : c'est un cosmopolitisme qui défend une sorte de polyphonie culturelle. C'est à la lumière de ce cosmopolitisme anti-centraliste qu'il faut lire certaines des pages d'Andersen relatives à l'Andalousie : non seulement l'Andalousie est la terre du *local*, mais c'est aussi le lieu où s'est réalisé une forme d'œcuménisme culturel.

Le cosmopolitisme de De Amicis n'est pas celui d'Andersen. C'est un cosmopolitisme plus social. Qui plus est, il vient en Andalousie en voisin, ou presque. Il veut donc contribuer à rendre possible l'union méditerranéenne. On a tort en effet de considérer le voyage espagnol de De Amicis comme un voyage purement orientaliste. D'abord, s'il fait montre parfois d'une

¹ Frédérique Toudoire-Surlapierre, « Introduction générale », in *Revue de Littérature comparée*, avril-juin 2015, n° 354 : « Les Littératures du Nord de l'Europe », (p. 131-136), p. 132.

certaine spontanéité naïve, c'est que c'est son premier récit de voyage. Ensuite, il se déprend à l'évidence des mythes, et fait preuve d'un certain réalisme social. Esthétiquement, il ne s'inscrit pas non plus dans la stricte tradition de ses prédécesseurs : au contraire, il est un précurseur de l'impressionnisme littéraire.

Par ailleurs, comme Andersen, De Amicis est partagé entre le désir d'exil et le regret de quitter ce qui lui est familier : c'est qu'il est engagé dans un processus de quête/rejet du *natal*, qui le conduit à faire l'expérience de la désorientation. Ayant perdu ses repères spatiaux, De Amicis fait en Espagne, et particulièrement en Andalousie, l'expérience de la confusion entre mirage et réalité, expérience qui le mène à forger une poétique contradictoire de type prétéritif : devant le désert du monde vidé par le doute des apparences incertaines et devant le blanc de la page, il ne lui reste (par moments) que d'écrire dans un mouvement d'aller-retour entre affirmation et négation.

Enfin, il faut noter son œuvre de passeur littéraire. Gautier (comme Taylor) avait apporté à la France des connaissances relatives au patrimoine artistique espagnol ancien et récent. Mais le rôle de De Amicis en Italie est plus important encore : car il parle aux Italiens de la littérature espagnole contemporaine, il tente de réaliser la communion des littératures vivantes, il souhaiterait que les littératures italienne et espagnole prennent conscience ensemble de leurs génies respectifs, afin de mieux lutter contre l'impérialisme culturel français.

Nous nous sommes donc attachée à induire des textes nos conclusions culturelles. La prise en compte d'un corpus secondaire nous a permis d'une part, pour les livres précurseurs, de définir l'horizon imaginaire et culturel sur lequel se *détachaient* les œuvres de notre corpus (imaginaire de l'âge d'or de Strabon à Fénelon, écriture partielle, et donc contestée, de l'histoire par Pérez de Hita, développement de l'imaginaire patrimonial chez Swinburne et de l'imaginaire pittoresque chez Alexandre de Laborde, prégnance des images chez Chateaubriand) ; d'autre part, dans le cas de la collaboration entre Doré et Davillier, d'étudier un cas d'interaction entre texte et image où l'image est loin d'avoir le dessous ; enfin, de constater l'influence du cadre renouvelé (et relativement lâche) créé par les textes de notre corpus en tant qu'il deviennent des hypertextes (permanence des problèmes de traductibilité chez Botkine, vision déformée par l'hypertexte chez Maugham).

Il se dessine une forme de continuité fondée sur un principe de répétition, continuité qui, malgré un mouvement évolutif parfois polémique (car les mythes sont mis à mal), se développe sur un siècle environ. C'est en ceci que les auteurs de notre corpus principal sont romantiques : non seulement ils réinvestissent certains lieux communs (tout en les contestant),

mais ils sont eux-mêmes capable de créer leurs propres clichés (on pensera au bizarre gautiériste), qui deviennent très prégnants, et qui enclenchent une sorte de mécanique d'autoplégat, rendu nécessaire par le régime de production excessivement intensif d'un Irving, d'un Gautier, d'un Dumas ou même d'un Andersen.

Quant à l'étude que nous avons proposée dans notre troisième partie, elle nous a permis de mettre en lumière certains mécanismes de circulation des textes et donc des imaginaires génériques. Nous avons travaillé à dégager les grands courants de la réception immédiate des œuvres (en tenant également compte de la réaction de critiques littérairement mineurs, mais sans doute représentatifs de l'avis d'un certain lectorat averti). La traduction des textes viatiques nous est apparue fondamentale dans le développement de leur influence (le contre-exemple des œuvres viatiques d'Andersen étant particulièrement frappant). Nous avons vu aussi que des éléments sans rapport immédiat avec les questions viatiques n'étaient pas sans conséquence sur la réception des récits de voyage : ainsi du débat entre cooperiens et irvingiens en France et en Angleterre, mais aussi du contexte politique favorable aux thèses de type socialiste qui a aidé à la bonne réception du *Spagna* de De Amicis.

Nous avons vu par ailleurs que les multiples dimensions des récits de notre corpus en avaient, dans la plupart des cas, garanti la bonne réception. C'est là d'ailleurs une stratégie consciente dans le cas d'Irving, de Gautier ou de Dumas. L'alternance entre teintes sombres (gothique chez Irving, fantastique pictural et amères réflexions sur la destinée du feuilletoniste chez Gautier, mélancolie chez Andersen) et lumineuses (car tous, malgré leur instabilité, ont à un moment ou l'autre, et plus ou moins durablement – définitivement même dans le cas de Gautier – le sentiment qu'ils ont retrouvé le paradis terrestre) contribue également à réunir un grand nombre de lecteurs.

Voyager aux confins de l'Europe : une activité contradictoire

Outre les conclusions relatives au récit de voyage comme genre et au récit de voyage en Andalousie comme sous-genre auxquelles nous sommes arrivés, nous avons tenté de tirer de notre effort d'analyse rhétorique et poétique et de notre travail sur la réception des enseignements d'une part sur le romantisme littéraire, et d'autre part sur l'imaginaire occidental (qui nous est apparu peu homogène, avec une ligne de faille assez marquée entre l'Europe et les États-Unis) de l'Orient.

Le récit de voyage est construit, il répond à des intentions précises, mais plurielles, quand elles ne sont pas contradictoires. Du point de vue matriciel, le genre viatique est

exemplaire des tensions romantiques : chaque texte répond à des impératifs multiples (poétiques, financiers, politiques, imaginaires, pragmatiques, hypertextuels, architextuels), qui sont loin de toujours s'harmoniser. Mais le sous-genre du voyage en Andalousie rend plus sensibles encore certains déchirements poétiques, ne serait-ce que parce qu'Irving, tout en se plongeant dans ce que la région a de plus authentique, de plus particulier, ne cesse de songer à l'Amérique, et parce qu'il ne parvient pas à se déprendre de l'opposition, très schématique, entre mauresque et gothique ; parce que Gautier rejoint les confins de l'Europe pour fuir Paris – tout en restant dépendant de son éditeur ; parce que l'Andalousie n'est pour Dumas qu'une étape divertissante et dépaysante dans un voyage destiné à renforcer l'autorité coloniale de la France ; parce qu'Andersen, malgré un cosmopolitisme qui le conduit à admirer l'authenticité locale, semble déçu de constater que le mythe andalou forgé par la littérature n'est qu'un mirage ; parce que De Amicis (comme beaucoup d'autres, et malgré son souci des questions sociales) se réjouit d'appréhender une réalité qui lui est inconnue par le biais de ses lectures passées.

Le rapport des textes que nous avons étudiés à l'imaginaire occidental de l'Orient est également complexe. Les auteurs de notre corpus font preuve, dans l'ensemble, d'un orientalisme modéré. Le seul fait qu'ils insistent sur l'hybridité andalouse, et, pour ceux qui ont voyagé en Afrique, qu'ils soulignent le contraste entre l'Orient européen et l'Orient africain, suffit à prouver qu'il s'instaure une distance critique entre le discours viatique et l'imaginaire oriental ambiant. Il faut noter aussi que le point de vue d'Irving sur l'Andalousie est particulier : ce qu'il va chercher à Grenade, c'est autant les traces de l'immédiate pré-histoire de l'Amérique que le souvenir du passé mauresque des confins de l'Europe. C'est donc en Américain angoissé par le problème de l'identité et de l'unité d'une nation plurielle qu'il aborde la dualité andalouse, et en Américain aussi qu'il transforme le *gothique* en *arabesque*.

Gautier, de son côté, prend nettement le parti de l'Andalousie contre Paris. Cela ne le dispense pas, bien au contraire, de tomber dans les stéréotypes. Toutefois, il convient de ne pas tout penser en termes de stratégie imaginaire : la rhétorique de l'indicible qu'il développe naît aussi d'un émerveillement réel devant les splendeurs de l'architecture andalouse. Il ne faut pas non plus négliger la part de légèreté qui entre dans sa façon d'aborder l'étranger. La même remarque vaut pour Dumas : ils se montrent l'un comme l'autre capables d'ironie, et même d'humour, et c'est pourquoi il n'est pas nécessaire de chercher à tirer des conclusions politiques et imaginaires trop catégoriques de leur attitude face aux traces du passé non européen qu'ils trouvent en Andalousie.

Par ailleurs, la position de Dumas à l'égard du souci patrimonial que montrent ses contemporains est intéressante : il préfère un « cadavre » à une « momie », il estime que la ruine est le destin des monuments, et qu'il faut l'accepter. Cela suppose une conception dynamique de l'histoire, qui l'empêche d'attribuer (comme le font les orientalistes) une identité fixe à un lieu. Enfin, n'oublions pas que Dumas cherche partout où il passe des traces de sa gloire : il ne peut donc guère se réjouir du fait que l'Andalousie soit en partie restée à l'abri du contact du reste de l'Europe.

Andersen, de son côté, cherche également à vérifier sa popularité à l'étranger. Mais, contrairement à l'auteur de *Monte-Cristo*, que les Espagnols se réjouissent de recevoir, Andersen n'est connu que de ses compatriotes et de quelques touristes anglais. D'ailleurs, s'il est soucieux de sa renommée, ce n'est pas par vaine gloire seulement. C'est là également un signe d'angoisse devant l'étranger : le désir de retrouver des gens dont on est connu, de retrouver des compatriotes, témoigne d'un sentiment sincère de l'étrangéité de la région. Cela n'empêche pas par ailleurs Andersen d'être déçu de ne pas retrouver les éléments mythiques que l'imaginaire européen lui promettait. Sa déception est donc en contradiction avec sa lucidité.

Quant à De Amicis, il ne parvient pas plus que ses prédécesseurs Irving, Gautier et Dumas à se déprendre des représentations littéraires et plus généralement artistiques de la région auxquelles il a été confronté avant même son voyage. Pour autant, son propos n'est pas simplement celui d'un occidental aveuglé par l'imaginaire ambiant des vestiges mauresques. Le souci qu'il a des réalités sociales et de l'avenir de l'Italie lui évite de n'aborder l'Andalousie que par le biais imaginaire et artistique.

Il semble dès lors évident que les auteurs de notre corpus sont, chacun à sa façon, des chasseurs de mirages, et ce dans plusieurs sens contradictoires et pourtant complémentaires : ils sont en quête de mirages dont ils espèrent qu'ils sont réels ; mais en même temps, ils semblent ne croire que modérément à la réalité de ces miroitements, ce qui ne les empêche pas d'en chercher (ou d'en créer purement et simplement) l'image ; enfin, ces voyageurs rarement naïfs semblent parfois vouloir dissiper l'illusion, et dénoncer le peu de consistance de ces rêves. On peut voir dans ce double mouvement contradictoire une conséquence de l'apparition de la photographie. Le récit de voyage est, par définition, référentiel et subjectif. La photographie est un médium mimétique alors considéré comme insurpassable. Il reste donc au voyageur deux solutions : soit ils font montre d'une incontestable minutie mimétique ; soient ils se vouent à la fantaisie, à l'imagination et à la fiction. Souvent, les deux aspirations

contradictaires se rencontrent dans un même texte : être un chasseur de mirage, c'est tenter d'attraper une proie pour s'en nourrir tout en en éprouvant l'inexistence.

De la sorte, la filiation hypertextuelle – même si elle se transforme parfois en contestation – apparaît essentielle dans le voyage en Andalousie. Chaque voyageur – même s'il se veut démythificateur – perpétue, du seul fait qu'il répète les clichés – même si c'est pour les contester – et qu'il redessine les mirages – même si c'est pour les faire s'évanouir – la posture viatique de ceux qui l'ont précédé – invitant ainsi ceux qui le suivront à reproduire son geste de voyageur partagé entre héritage et renouvellement. Chaque actualisation du paradigme générique, une fois achevée, fait signe vers une œuvre à venir. On pourrait dire ainsi, pour paraphraser Proust, qu'Irving, Gautier, Dumas, Andersen et De Amicis ne sont « que des épreuves un peu différentes d'un même visage, du visage de ce grand [voyageur] qui au fond est un, depuis le commencement du monde ».¹

¹ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « folio/essais », 1954, p. 186.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus
2. Études critiques sur les auteurs du corpus principal
3. Études sur le voyage et l'Europe
4. Études relatives à l'Andalousie
5. Études sur le romantisme et le XIXe siècle
6. Ouvrages théoriques

1. Corpus

Corpus principal :

ANDERSEN, Hans Christian, *I Spanien*, Kjøbenhavn, Rietzels, 1863.

In Spain, traduit du danois vers l'anglais par Mme Bushby, London, Richard Bentley, 1864.

En Espagne, in *Œuvres II*, traduit du danois et présenté par Régis Boyer, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995.

Poèmes, traduit du danois et présenté par Michel Forget, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Classiques du Nord », 2014.

DE AMICIS, Edmondo, *Spagna* [1872], Firenze, G. Barbèra, 1873.

L'Espagne, traduit de l'italien par Mme J. Colomb, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1878.

DUMAS, Alexandre, *Impressions de voyage : de Paris à Cadix* [1847], Paris, Michel Lévy Frères, 1854.

GAUTIER, Théophile, *Voyage en Espagne* [1845], texte établi, présenté et annoté par Jean-Claude Berchet, Paris, Garnier-Flammarion, 1981.

Wanderings in Spain, with Numerous Engravings, London, Ingram, Cooke, and Co, 1853.

« España », in *Poésies complètes*, Paris, Charpentier, 1845.

IRVING, Washington, *The Alhambra, by Geoffrey Crayon, Author of The Sketch Book*, Bracebridge Hall, *Tales of a Traveller etc.*, in 2 vol., London, Henry Colburn and Richard Bentley, 1832.

Tales of the Alhambra by Washington Irving : a Series of Tales and Sketches of the Moors and Spaniards, author's revised edition, with illustrations [1851], New York, G. P. Putman, 1861.

Contes de l'Alhambra. Esquisses et légendes inspirées par les Maures et les Espagnols, traduit de l'anglais (États-Unis) par André Bélamich, Paris, Phébus, 1998.

Corpus secondaire :

BOTKINE, Vassili, *Pisma ob Ispanii*, Saint-Pétersbourg, Édouard Prats, [Боткин Василий Петрович, *Письма обь Испании*, Санктпетербургъ, въ типографии Эдуарда Праца], 1857.

Lettres sur l'Espagne, texte traduit du russe, préfacé, annoté et illustré par Alexandre Zviguilsky, ouvrage publié avec le concours du CNRS, Paris, Centre de recherches hispaniques, coll. « Thèses, mémoires et travaux », 1969.

- CHATEAUBRIAND, François-René de, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, in *Œuvres romanesques et voyages*, tome II, édition de Maurice Regard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969.
- CLIFFORD, Charles, *A Photographic Scramble through Spain*, London, Marion & Co, 1861.
- DAVILLIER, Charles, *L'Espagne, illustrée de 309 gravures dessinées sur bois, par Gustave Doré*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1874.
- LEREBOURS, Noël-Marie Paymal, *Excursions daguerriennes : vues et monuments les plus remarquables du globe*, vol. I, Paris, Rittner et Goupil, 1842.
- MAUGHAM, Somerset William, *Andalusia : Sketches and Impressions*, [*The Land of the Blessed Virgin*, London, Heinemann, 1905], New York, Alfred A. Knopf, 1920. *Don Fernando or, Variations on some Spanish Themes* [1935], London, Heinemann, 1952.
- QUINET, Edgar, *Mes vacances en Espagne*, Paris, Au Comptoir des Imprimeurs-Unis, 1846.
- SWINBURNE, Henri, *Travels Through Spain, in the Years 1775 and 1776 : in which Several Monuments of Roman and Moorish Architecture are Illustrated by Accurate Drawings Taken on the Spot*, London, Printed for P. Elmsly, 1779.
Voyage d'Henri Swinburne en Espagne, en 1775 et 1776, traduit de l'anglais, Paris, Didot l'Aîné, 1787.
- TAYLOR, Isidore Séverin Justin, *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la côte d'Afrique, de Tanger à Tétouan* [Texte], Paris, Librairie de Gide Fils, 1826.
Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la côte d'Afrique, de Tanger à Tétouan, Planches, Première partie, Paris, Librairie de Gide Fils, 1832.

Autres œuvres des auteurs du corpus principal :

- ANDERSEN, Hans Christian, *Contes*, traduit du danois par D. Soldi, E. Grégoire et L. Morand, chronologie et préface par M. Gravier, Paris, Garnier-Flammarion, 1970.
The Story of my Life, New York, Hurd and Houghton Mifflin, 1871.
- DE AMICIS, Edmondo, *Constantinople* [1877], Paris, Hachette, 1883.
Souvenirs de Paris et de Londres [1879], traduit de l'italien par Mme J. Colomb, Paris, Hachette, 1880.
- DUMAS, Alexandre, *Impressions de voyage en Suisse : I. Du Mont Blanc à Berne* [1832], Paris, FM/La Découverte, 1982.
Un alchimiste au XIXe siècle [1843], Paris, Dervy, 1993.
Mes mémoires [1852-1856], avec une préface d'Alain Decaux, choix des textes par Isabelle Chanteur, présentation et notes de Claude Schopp, Paris, Plon, coll. « Les Mémoires », 1986.
El Salteador [1854], Paris, Michel Lévy Frères, 1868.
Grand Dictionnaire de cuisine, Paris, Alphonse Lemerre, 1873.
- GAUTIER, Théophile, *Un voyage en Espagne : vaudeville en trois actes, en collaboration avec Paul Siraudin, représenté pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre des Variétés, le 21 septembre 1843*, Bruxelles, Lelong, 1843.

Voyage pittoresque en Algérie [1845], édition de Madeleine Cottin, Genève, Droz, 1973.

Caprices et zigzags, Paris, Victor Lecou, 1852.

Les Beaux-Arts en Europe : 1855, première série, en 2 vol., Paris, Michel Lévy Frères, 1856.

Histoire de l'Art dramatique en France depuis vingt-cinq ans, tome II (janvier 1840-février 1843), en 6 vol., Bruxelles, Hetzel, 1859.

Loin de Paris, Paris, Michel Lévy Frères, 1865.

Quand on voyage, Paris, Michel Lévy Frères, 1865.

Histoire du romantisme, suivie de Notices romantiques et d'une étude sur la poésie française, 1830-1868, Paris, Charpentier et Cie, Libraires-Éditeurs, 1874.

Portraits contemporains : littérateurs, peintres, sculpteurs, artistes dramatiques, Paris, Charpentier et Cie, Libraires-Éditeurs, 1874.

Le Capitaine Fracasse [1862], Paris, Librairie Générale Française, coll. « Les Classiques de Poche », 1985.

Le Roman de la momie [1858], édition de Marc Eigeldinger, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques », 1997.

Mademoiselle de Maupin, in *Romans, contes et nouvelles*, tome I, édition de Pierre Laubriet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002.

IRVING, Washington, *The Works of Washington Irving : Life and Voyages of Columbus* [1828], édition revue, en 3 vol., vol. 1, New York, G. P. Putman, 1861.

Life and Works of Washington Irving, édition de Richard Henry Stoddard, New York, Pollard & Moss, 1880. Rassemble en particulier :

The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent

A Chronicle of the Conquest of Granada

Legends of the Conquest of Spain

Tales of a Traveller

Miscellanies, Contributed to the Knickerbocker Magazine, Geoffrey Crayon : Recollections of the Alhambra ; Spanish Romance ; The Abencerrage ; A Spanish Tale.

Spanish Voyages of Discovery, New York, John W. Lovell Company, 1883.

Œuvres littéraires, historiques, géographiques relatives à l'Andalousie :

AULNOY, Marie-Catherine d', *Relation du voyage d'Espagne* [1691], tome I, La Haye, Van Bulderen, 1705.

BARRÈS, Maurice, *Du sang, de la volupté et de la mort* [1894], Paris, Union générale d'éditions, série « fins de siècle », 1986.

CERVANTÈS SAAVEDRA, Miguel de, *L'Ingénieur Hidalgo Don Quichotte de la Manche, Première partie* [1605], traduction de César Oudin revue par Jean Cassou, Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 1988.

La Petite Gitane, Paris, Gallimard, 2005.

- CHATEAUBRIAND, François-René de, *Les Aventures du dernier Abencérage* [1821], in *Œuvres romanesques et voyages*, tome II, édition de Maurice Regard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969.
- CUENDIAS, Manuel de, et FERREAL, V. de, *L'Espagne pittoresque, artistique et monumentale. Mœurs, usages et costumes*, illustrations de Célestin Nanteuil, Paris, Librairie Éthnographique, 1848.
- CUSTINE, Astolphe de, *L'Espagne sous Ferdinand VII* [1838], en 2 tomes, Bruxelles, Wouters et Cie., 1844.
- DELACROIX, Eugène, *Lettres (1815 à 1863)*, recueillies et publiées par Philippe Burty, Paris, Quantin, 1878.
Journal. Tome I : 1822-1852, édition d'André Joubin, Paris, Plon, 1932.
Correspondance générale. Tome I : 1804-1837, avec une préface d'André Joubin, Paris, Plon, 1935.
- DESBAROLLES, Alexandre et GIRAUD, Eugène, *Les Deux Artistes en Espagne*, Paris, Georges Barba, 1855.
- DUNDAS MURRAY, Robert, *The Cities and Wilds of Andalusia*, in 2 vol., London, Bentley, 1849.
- FÉNELON, François de Salignac de La Mothe-Fénelon, dit, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse* [1699], nouvelle édition, d'après l'édition de Charles Le Brun, De Didot à Paris, Philadelphia, J. B. Lippincott & Co, 1864.
- FÉRUSAC, André E. de, *Coup d'œil sur l'Andalousie : précédé d'un Journal historique du Siège de Saragosse*, Paris, Chez Ponthieu, Delaunay etc., 1823.
- FLORIAN, Jean Pierre Claris de, *Gonzalve de Cordoue, ou Grenade Reconquise*, tome I, Paris, Didot l'Aîné, 1791.
- HEMINGWAY, Ernest, *Death in the Afternoon* [1932], New York, Scribner, 1999.
- IBN BATOUTAH, *Voyages*, texte arabe, accompagné d'une traduction par C. Defrémery et le Dr B. R. Sanguinetti, tome IV, Société Asiatique, Paris, À l'Imprimerie Impériale, 1858.
- LABORDE, Alexandre de, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, en 4 vol., Paris, Didot l'Aîné, 1806-1820.
L'Itinéraire descriptif de l'Espagne, et tableau élémentaire des différentes branches de l'administration et de l'industrie de ce royaume, en deux tomes et un atlas, Paris, H. Nicolle et Lenormant, 1808.
- LATOUR, Antoine de, *Études sur l'Espagne : Séville et l'Andalousie*, Paris, Michel Lévy Frères, 1855.
- MÉRIMÉE, Prosper, *Nouvelles complètes II : Carmen et treize autres nouvelles*, édition de Pierre Josserand, Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 1965.
Carmen, édition d'Adrien Goetz, Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 2000.
- MUSSET, Alfred de, *Poésies complètes*, édition établie et annotée par Maurice Allem, Paris, Gallimard, nrf, « Bibliothèque de la Pléiade », [1957], 1980.
- PECCHIO, Giuseppe, *Trois mois en Portugal, en 1822 : lettres de Joseph Pecchio à Lady J. O.*, traduit de l'italien par Léonard Gallois, à Paris, Chez les Marchands de Nouveautés, 1822.

- PÉREZ DE HITA, Ginès, *Histoire chevaleresque des Maures de Grenade, traduite de l'espagnol, précédée de quelques réflexions sur les Musulmans d'Espagne, avec des notes historiques et littéraires, par A. M. Sané*, Paris, chez Cérioux et H. Nicolle, 1809.
- POITOU, Eugène, *Voyage en Espagne*, Tours, Alfred Mame et fils, 1869.
- POTOCKI, Jean, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, texte établi, présenté et préfacé par Roger Caillois, Paris, Gallimard, 1958.
- ROSCOE, Thomas, *The Tourist in Spain : Andalusia, Illustrated from Drawings by David Roberts* [1835], London, Robert Jennings and Co., 1836.
- SCOTT, Walter, *The Vision of Don Roderick : a Poem*, Boston, J. Greenleaf, 1811.
- SOUTHEY, Robert, *Roderick : The Last of the Goths* [1814], in 2 vol., vol. 1, London, Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, 1816.
- STENDHAL, « Chapitre XVII : De l'Espagne », in *De l'amour* [1853], in *Œuvres complètes*, Paris, Michel Lévy Frères, 1854.
- STRABON, « Chapitre I : L'Ibérie, la Côte Atlantique », in *Géographie*, tome I, livre III, traduction française par Amédée Tardieu, Paris, Hachette, 1867.
- TENISON, Louisa, *Castile and Andaluçía*, London, Richard Bentley, 1853.
- TWISS, Richard, *Travels through Portugal and Spain in 1772 and 1773, with Copper-Plates and an Appendix*, London, Printed for the author, and sold by G. Robinson, etc., 1775.
- VAYRAC, Abbé de, *État présent de l'Espagne, où l'on voit une géographie historique du pays, l'établissement de la Monarchie, ses Révolutions, sa Décadence, son Rétablissement & ses Accroissements*. [...], à Amsterdam, Chez Steenhouwer & Uytwerf, 1719.
- VOITURE, Vincent, *Œuvres de Voiture : lettres et poésies*, nouvelle édition par M. A. Ubicini, tome I, Paris, Charpentier, 1855.
- WOOLF, Virginia, Reviewed for the *Times Literary Supplement* « Journeys in Spain », in *Contemporary Writers*, with a preface by Jean Guiguet, London, The Hogarth Press, 1965, p. 39-41.

Autres œuvres littéraires :

- BORGES, Jorge Luis, « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », in *Fictions*, [*Ficciones*, Buenos Aires, 1956 et 1960], traduit de l'espagnol par V. Verdevoye, Ibarra et Roger Caillois, nouvelle édition augmentée, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1983.
- CALVINO, Italo, *Le Chevalier inexistant*, [*Il Cavaliere inesistente*, 1959, Turin], traduit de l'italien par Maurice Javion, précédé par Roland Barthes, « La Mécanique du charme », (Entretien à France-Culture, 1978), Paris, Seuil, coll. « points », 1984.
- COLERIDGE, Samuel Taylor, *Biographia Literaria or Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions*, edited by James Engell and W. Jackson Bate, Bollingen Serie LXXV, Princeton University Press, 1983.
- COOPER, James Fenimore, *England : with Sketches of Society in the Metropolis*, Paris, Baudry's European Library, 1837.

- DU CAMP, Maxime, *Nil, Égypte et Nubie* [1858], (dédié à Théophile Gautier), Paris, A. Bourdilliat, 1860.
- GILPIN, William, *Three Essays : On Picturesque Beauty ; On Picturesque Travel ; and On Sketching Landscape : to which is Added a Poem, On Landscape Painting* [1792], London, R. Blamire, 1794.
- GONCOURT, Edmond et Jules de, *Journal des Goncourt : mémoires de la vie littéraire, volume II : 1862-1865*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1891.
Journal : Mémoires de la vie littéraire, tome I : 1851-1865, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, *Contes fantastiques traduits par X. Marmier, précédés d'une notice par le traducteur. Nouvelle édition, augmentée d'une étude sur les Contes fantastiques d'Hoffmann, par Théophile Gautier*, Paris, Charpentier, 1878.
Le Vase d'Or, traduit de l'allemand par Maxime Alexandre, in *Romantiques allemands*, vol. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, p. 779-865.
- HUGO, Victor, « Les Orientales », in *Œuvres Complètes. Poésie III*, Paris, Eugène Renduel, 1834.
Préface de « Cromwell », *Drame*, in *Œuvres complètes de Victor Hugo de l'Académie Française*, nouvelle édition, tome I, Paris, Édition Hetzel et Houssiaux, 1860.
William Shakespeare, Paris, Librairie Internationale, Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1864.
Notre-Dame de Paris, édition de Silvestre de Sacy, Paris, Gallimard et Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 1966.
Quatrevingt-treize [sic], in *Roman III*, Paris, Robert Laffont, 1985.
- MATHER, Cotton, « Heralds of War », in *Magnalia Christi Americana ; or, The Ecclesiastical History of New-England ; from its First Planting, in the Year 1620, unto the Year of our Lord 1698*, in 2 vol., vol. 2, Hartford, Silas Andrus & Son, 1853.
- NODIER, Charles, *Smarra, Trilby et autres contes*, édition de Jean-Luc Steinmetz, Paris, Garnier, Flammarion, 1980.
- PLATON, « Livre VII », in *La République*, traduction et notes par R. Baccou, Paris, Garnier/Flammarion, 1966.
- POE, Edgar Allan, « The Domain of Arnheim or the landscape garden », in *Complete tales and poems*, Ljubljana, Mladinska Knjiga, 1966.
- PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « folio/essais », 1954.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, *Poésies complètes. Joseph Delorme. Les Consolations. Pensées d'août*, Paris, Charpentier, 1840.
- WILDE, Oscar, *The Picture of Dorian Gray*, New York, Lancer Books, 1968.

Ouvrages et albums lithographiques :

- BUCKNALL ESCOURT, T.H.S., *Alhambra 1827*, London, Dickenson, 1832.

- GAIL, Wilhelm, *Erinnerungen aus Spanien, nach der Natur und auf Stein gezeichnete Skizzen aus dem Leben in den Provinzen Catalonien, Valencia, Andalusien, Granada und Castilien* [...], München, [pas de mention de l'éditeur], 1833.
- JONES, Owen, *La Grammaire de l'ornement : illustrée d'exemples pris de divers styles d'ornement* [*The Grammar of Ornament*, London, 1856], avec une préface de Jean-Paul Midant, Paris, L'Aventurine, 2001.
- LEWIS, John F., *Sketches of Spain & Spanish Characters : made during his Tour in that Country, in the Years 1833-4, Drawn on Stone from Original Sketches entirely by himself*, London, F.G. Moon and John F. Lewis, 1834.
- ROBERTS, David, *Picturesque Sketches in Spain : Taken During the Years 1832 & 1833*, London, Hodgson & Graves, 1833.
- TAYLOR, Isidore Séverin Justin, *L'Alhambra*, dessins et lithographies de Charles Asselineau, Paris, Lemaître, 1853.
- VIVIAN, George, *Spanish Scenery*, London, P & D, Colnaghi & Co, 1838.

Reuves de l'époque et archives consultées :

Grande-Bretagne, Écosse et Irlande :

The Spectator, The Graphic, The Harper's New Monthly Magazine, The Pall Mall Gazette, The Morning Post, The Morning Chronicle, The Daily News, The Examiner, The London Standard, The Dublin Evening Post, The Dublin Evening Packet and Correspondent, The Edinburg Evenings News, The Derby Mercury, The Dundee Courier, The Northern Whig.

États-Unis : *Bentley's Miscellany, The Knickerbocker or New York Monthly Magazine.*

France : *La Revue de Paris, La Presse, Revue des Deux Mondes, La France littéraire, Le Figaro, L'Artiste : journal de la littérature et des beaux-arts, Écho de la Littérature et des beaux-arts en France et à l'étranger, Revue Critique des Ouvrages Nouveaux, Polybiblio : revue bibliographique universelle, Journal des débats, Journal des Artistes, La Lumière, Le Charivari, Le Magasin pittoresque, La Nouvelle Revue.*

Espagne : *La Ilustración de Madrid, La Ilustración Nacional, periódico universal, El Heraldo, La Ilustración Española y Americana, Semanario pintoresco español.*

Notamment consultables en ligne :

www.britishnewspaperarchive.co.uk

www.bdh.bne.es

www.gallica.bnf.fr

Les photographies reproduites sont tirées des catalogues suivants :

www.bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/?est=creator.exact&esr=Laurent,%20Jean
(Fonds photographiques Jean Laurent de l'ENSBA)

www.ipce.mcu.es/documentacion/fototeca/fondos/vernacci.html

(Archives photographiques de Ruiz Vernacci de l'Institut du Patrimoine Culturel de l'Espagne)

www.alhambra-patronato.es/ria/

(Fonds photographiques, iconographiques et documentaires de l'Alhambra et du Généralife)

2. Études critiques sur les auteurs du corpus principal

Études sur Théophile Gautier :

Ouvrages :

- BAUDELAIRE, Charles, *Théophile Gautier. Deux études*, édition de Philippe Terrier, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, coll. « Langages. Études baudelairiennes XI », Nouvelle Série – III, 1985.
- BERTHIER, Patrick (choix des textes, présentation, notes, chronologie, bibliographie et index), *Gautier journaliste : articles et chroniques*, Paris, GF Flammarion, 2011.
- BRUNET, François, *Théophile Gautier écrivain et voyageur*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2014.
- BULGIN, Kathleen, *The Making of an Artist : Gautier's Voyage en Espagne*, Birmingham, Summa Publications, 1988.
- CLAUDEL, Paul et GIDE, André, *Correspondance : 1899-1926*, avec une préface et des notes par Robert Mallet, Paris, Gallimard, nrf, 1949.
- COURT-PÉREZ, Françoise, *Gautier, un romantique ironique. Sur l'esprit de Gautier*, Paris, Honoré Champion, 1998.
- GUÉGAN, Stéphane, *Théophile Gautier*, Paris, Gallimard, coll. « Biographies nrf », 2011.
- JAMES, Henry, *Théophile Gautier*, avec une préface de Paolo Tortonese, traduction d'Emmanuel Saussier et Myriam Faten Sfar, Paris, Éditions Manucius, 2011.
- JASINSKI, René, *L'España de Théophile Gautier. Édition critique*, Paris, Librairie Vuibert, 1929.
- KOESTLER, Kathleen, *Théophile Gautier's España*, Birmingham, Summa Publications, 2002.
- LACOSTE-VEYSSEYRE, Claudine (éd.) et LAUBRIET Pierre (dir.), *Correspondance Générale de Théophile Gautier*, tome I, II et III, Genève, Droz, 1985, 1986, 1988.
- LAVAUD, Martine, *Théophile Gautier. Militant du Romantisme*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2001.
- MONTANDON, Alain, *Théophile Gautier entre enthousiasme et mélancolie*, Paris, Imago, 2012.

Articles :

- BARA, Olivier, « Le Théâtre de Théophile Gautier, ou l'impossible réalité », in *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, 2010, n° 32 : « "Peau de tigre" : mélanges, actualité, critique », p. 9-25.
- BARTON, Francis Brown, « Laurence Sterne and Théophile Gautier », in *Modern Philology*, août 1918, vol. 16, n° 4, p. 205-212.
- BERBEN, Jacqueline, « The Romantic Traveler as Questing Hero : Théophile Gautier's *Voyage en Espagne* », in *Texas Studies in Literature and Language*, automne 1983, vol. 25, n° 3 : « Nineteenth-Century French and English Literature », University of Texas Press, p. 367-389.

- BROWN, Calvin S., « The Color Symphony before and after Gautier », in *Comparative Literature*, automne 1953, vol. 5, n° 4, Duke University Press on behalf of the University of Oregon, p. 289-309.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand, « Revue littéraire – Théophile Gautier », in *Revue des Deux Mondes*, 3^e période, tome 84, 1887, p. 693-704.
- BURNETT, David Graham, « The Architecture of Meaning : Gautier and Romantic Architectural Visions », in *French Forum*, mai 1982, vol. 7, n° 2, University of Nebraska Press, p. 109-116.
- COURT-PÉREZ, Françoise, « Voyages en Espagne de Gautier : prose et poésie », in Michèle Guéret-Laferté et Daniel Mortier (dir.), *D'un genre à l'autre*, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2008, p. 135-146.
- COURT-PÉREZ, Françoise, « Caprices et zigzags de Gautier ou l'ivresse du mouvement », in Fabienne Bercegol et Didier Philippot (dirs.), *La Pensée du paradoxe : approches du romantisme*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2006, p. 217-236.
- CROUZET, Michel, « Gautier et le problème de "créer" », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, juillet-août 1972, 72^e année, n° 4 : « Théophile Gautier », Paris, Presses Universitaires de France, p. 659-687.
- DU CAMP, Maxime, « Souvenirs littéraires », in *Revue des Deux Mondes*, tome XLIX, 1 janvier 1882.
- EIGELDINGER, Marc, « L'Image solaire dans la poésie de Théophile Gautier », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, juillet-août 1972, 72^e année, n° 4 : « Théophile Gautier », Paris, Presses Universitaires de France, p. 626-640.
- EMERY, Elizabeth, « "À l'ombre d'une vieille cathédrale romane" : The Medievalism of Gautier and Zola », in *The French Review*, décembre 1999, vol. 73, n° 2, American Association of Teachers of French, p. 290-300.
- FAGUET, Émile, « De l'influence de Théophile Gautier », in *Revue des Deux Mondes*, juillet 1911, p. 327-341.
- GENETTI, Stefano, « Par art interposé. Le discours sur la danse de Gautier à Valéry : un espace littéraire allégorique et réflexif », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, avril 2012, n° 2 : « L'Allégorie de la Renaissance au Symbolisme », Paris, Presses Universitaires de France, p. 431-441.
- GUILLAUMIE-REICHER, Gilberte, « Théophile Gautier et la langue espagnole », in *Bulletin Hispanique*, 1934, tome 36, n° 2, p. 205-211.
- GUYOT, Alain, « Gautier et le miroir ironique. Les Avatars de la description, du *Voyage en Espagne à Militona* », in Sophie Linon-Chipon et al. (éds.), *Miroirs de textes. Récits de voyage et intertextualité*, Nice, Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice, Nouvelle série, n° 49, 1998, p. 87-106.
- HARTMAN, Elwood, « Théophile Gautier on Progress in the Arts », in *Studies in Romanticism*, été 1973, vol. 12, n° 2 : « Aspects of European Romanticism », Boston University, p. 530-550.
- RICHER, Jean, « Portrait de l'artiste en nécromant », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 72^e année, n° 4 : « Théophile Gautier », juillet-août 1992, Paris, Presses Universitaires de France, p. 609-615.

- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, « Théophile Gautier », in *Nouveaux Lundis*, tome II, 6^{ème} édition revue, Paris, Calmann-Lévy, 1883.
- SCHAFFER, Aaron, « Théophile Gautier and “L’Art pour L’Art” », in *The Sewanee Review*, octobre 1928, vol. 36, n° 4, The Johns Hopkins University Press, p. 405-417.
- SMITH, Horatio E., « The Brief-Narrative Art of Théophile Gautier », in *Modern Philology*, mars 1917, vol. 14, n° 11, The University of Chicago Press, p. 647-664.
- SPINK, Gerald W., « Théophile Gautier’s Architectural Tastes », in *The Modern Language Review*, juillet 1960, vol. 55, n° 3, Modern Humanities Research Association, p. 345-350.
- STIEGLER, Bernd, « La Surface du monde : note sur Théophile Gautier », in *Romantisme*, 1999, vol. 29, n° 105 : « L’Imaginaire photographique », p. 91-95.
- TORTONESE, Paolo, « Gautier : la Sainte écriture », in Sylvie Thorel-Cailleteau (dir.), *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la décadence*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2000, p. 83-142.
- THIBAUDET, Albert, « Le Style du voyage », (1^{er} septembre 1927, article publié dans la *NRF*), in *Réflexions sur la littérature*, avec une préface d’Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2007, p. 1193-1203.
- UBERSFELD, Anne, « Théophile Gautier ou le regard de Pygmalion », in *Romantisme*, 1989, n° 66 : « Folie de l’art », p. 51-59.

Études sur Washington Irving :

- COLLECTIF, *Otrante. Arts et littérature fantastique*, n° 35 : « Washington Irving au temps des nations », Paris, Éditions Kimé, printemps 2014. En particulier :
- GRÉGORIO, Daniel, « *Les Contes de l’Alhambra*, entre rêveries et réécriture de l’Histoire », p. 163-183.
 - HUDSON, Robert J., « L’Alhambraïsme comme anthropologie : l’expérience du déplacement dans l’Espagne d’Irving », p. 183-201.
- ANTELYES, Peter, *Tales of Adventurous Enterprise : Washington Irving and the Poetics of Western Expansion*, New York, Columbia University Press, 1990.
- ANTHONY, David, « “Gone Distracted” : “Sleepy Hollow”, Gothic Masculinity, and the Panic of 1819 », in *Early American Literature*, 2005, vol. 40, n° 1, University of North Carolina Press, p. 111-144.
- BATT, Noelle, « Washington Irving à la naissance des lettres américaines : un conflit de représentations », in *L’Amérique et l’Europe : réalités et représentations*, vol. 2, actes du colloque du Groupe de Recherche et Études Nord-Américaines – 7-9 mars 1986, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1986, p. 89-101.
- BOWEN, Edwin W., « Washington Irving’s Place in American Literature », in *The Sewanee Review*, avril 1906, vol. 14, n° 2, The John Hopkins University Press, p. 171-183.
- BOYNTON, Henry W., *Washington Irving*, Boston and New York, Houghton, Mifflin and Company, Cambridge, The Riverside Press, 1901.
- CODY, Sherwin, *The Four Great American Writers (Irving, Poe, Lowell, Taylor)*, New York, Werner School Book Company, 1899.

- HAZLETT, John D., « Literary Nationalism and Ambivalence in Washington Irving's *The Life and Voyages of Christopher Columbus* », in *American Literature : A Journal of Literary History, Criticism, and Bibliography* 55.4, 1983, p. 560-575.
- HEDGES, William L., « Washington Irving : an American Study, 1802-1832 », in *The Johns Hopkins Press*, Baltimore, 1965.
- MARSH, George L. et ROYSTER, James F., *Masterpiece Studies in Literature : George Eliot, Washington Irving, William Cullen Bryant*, Chicago, Scott, Foresman and Company, 1904.
- MCLAMORE, Richard V., « Postcolonial Columbus : Washington Irving and *The Conquest of Granada* », in *Nineteenth-Century Literature*, juin 1993, vol. 48, n° 1, University of California Press, p. 26-43.
- MCLENDON, Will L., « A Problem in Plagiarism : Washington Irving and Cousen de Courchamps », in *Comparative Literature*, été 1968, vol. 20, n° 2, Duke University Press on behalf of the University of Oregon, p. 157-169.
- MERZOUG, Michèle, « Merveilleux et fantastique dans les contes de Washington Irving », thèse de doctorat, Université de Bordeaux III, 1979-1980.
- MURRAY, Laura J., « The Aesthetic of Dispossession : Washington Irving and Ideologies of (De)Colonization in the Early Republic », in *American Literary History*, été 1996, vol. 8, n° 2, Oxford University Press, p. 205-231.
- PETILLON, Pierre-Yves, *La Grand-route. Espace et écriture en Amérique*, Paris, Seuil, coll. « essais », 1979.
- PROFFER, Carl R., « Washington Irving in Russia : Pushkin, Gogol, Marlinsky », in *Comparative Literature*, automne 1968, vol. 20, n° 4, Duke University Press on behalf of the University of Oregon, p. 329-342.
- REICHART, Walter A., « Washington Irving's Influence in German Literature », in *The Modern Language Review*, octobre 1957, vol. 52, n° 4, Modern Humanities Research Association, p. 537-553.
- ROSS, Danforth, *The American Short Story*, Minneapolis, University of Minnesota Press, coll. « Pamphlets on American writers. n° 14 », 1963.
- RUBIN-DORSKY, Jeffrey, « The Value of Storytelling : "Rip Van Winkle" and "The Legend of Sleepy Hollow" in the Context of "The Sketch Book" », in *Modern Philology*, mai 1985, vol. 82, n° 4, The University of Chicago Press, p. 393-406.
- RUBIN-DORSKY, Jeffrey, « Washington Irving : Sketches of Anxiety », in *American Literature*, décembre 1986, vol. 58, n° 4, Duke University Press, p. 499-522.
- RUBIN-DORSKY, Jeffrey, « Washington Irving and the Genesis of the Fictional Sketch », in *Early American Literature*, hiver 1986/1987, vol. 21, n° 3, University of North Carolina Press, p. 226-247.
- TERRAMORSI, Bernard, « Le Rêve Américain. Note sur le fantastique et la renaissance aux États-Unis », in *Europe*, mars 1988, 66^e année, n° 707 : « Le Fantastique américain », p. 12-26.
- TERRAMORSI, Bernard, « Les Mystères de l'Est : la découverte de l'Europe chez Washington Irving », in Colette Astier et Claude de Grève (éds.), *L'Europe. Reflets littéraires*, actes du colloque de Nanterre, 24-27 septembre 1990, Paris, Klincksieck, 1993, p. 421-430.

- TERRAMORSI, Bernard, *Le Mauvais rêve américain. Les origines du fantastique et le fantastique des origines aux États-Unis : Rip Van Winkle et La légende du val dormant de Washington Irving (1819) ; Peter Rugg le disparu de William Austin (1824)*, Université de La Réunion, Paris, L'Harmattan, coll. « Américana », 1994.
- TERRAMORSI, Bernard, « *Le Coin plaisant et la place de Washington Irving* », in *Henry James ou le sens des profondeurs. Essai sur les nouvelles fantastiques*, Université de La Réunion, Paris, L'Harmattan, coll. « Américana », 1996, p. 164-173.
- SANBORN, F. B., *The Romance of Mary W. Shelley, John Howard Payne and Washington Irving*, Boston, The Bibliophile Society, 1907.
- WALTER, Hugo G., *Sanctuaries in Washington Irving, The Sketch Book*, New York, Peter Lang, 2014.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques (dir.), « Présentation », *La Rencontre des imaginaires entre Europe et Amérique*, Paris, L'Harmattan, 1993.

Correspondance de Washington Irving, plusieurs éditions (établies par son neveu) :

- IRVING, Pierre Monroe, *The Life and Letters of Washington Irving*, in 3 vol., vol. 1, vol. 2, London, Richard Bentley, 1862.
- The Life and Letters of Washington Irving*, in 4 vol., vol. 4, London, Bentley, 1864.
- Life and Letters of Washington Irving*, vol. 1, New York, G. P. Putman, 1864.
- Life and Letters of Washington Irving*, vol. 3, New York, G. P. Putman, 1863.

Études sur Edmondo De Amicis :

- BOULAY, Charles, « La Littérature de la Nouvelle Italie », in Christian Bec (dir.), *Précis de la littérature italienne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982.
- DAMARI, Claudia, *Sociologia di Edmondo De Amicis. Analisi e critica dell'Italia di fine Ottocento*, Livorno, Belforte, 2010.
- DANNA, Bianca, *Dal Taccuino alla lanterna magica. De Amicis reporter e scrittore di Viaggi*, Università di Torino, Centro Di Studi Di Letteratura Italiana in Piemonte, coll. « Guido Gozzano », vol. 15 – Saggi, Firenze, Leo S. Olschki, 2000.
- DILLON WANKLE, Matilde (éd.), *Atlante Letterario del Risorgimento 1848-1871*, Cisalpino, Università degli Studi di Bergamo, 2011.
- PORRAS CASTRO, Soledad, « Hombre, sociedad y cultura popular. Viajeros italianos a España en el siglo XIX », in *Garoza* (Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular), 2004, n° 4, p. 219-238.
- PORRAS CASTRO, Soledad, « El léxico hispano en la narrativa italiana del XIX, *La Spagna, Edmondo de Amicis* », Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007, (édition digitale à partir des *Actas de II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*), tome I, Madrid, Pabellón de España, 1992, p. 1287-1295.
- TRAVERSETTI, Bruno, *Introduzione a De Amicis*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1991.
- UBBIDIENTE, Roberto, *L'Officina del poeta. Studi su Edmondo De Amicis*, Berlin, Frank & Timme, coll. « Sanssouci – Forschungen zur Romanistik », 2013.

WORTHEN, Edward H., « Edmondo de Amicis, an Italian Hispanist of the Nineteenth Century », in *Hispania*, mars 1972, vol. 55, n° 1, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, p. 137-143.

Études sur Alexandre Dumas :

COLLECTIF, *Cahiers Alexandre Dumas*, n° 38 : « Alexandre Dumas. Sous les feux de la critique », 2011.

LANGLADE, Jacques de, « J'ai fait en six mois trois mille lieues », in Charles Dantzig (dir.), *Le Grand livre de Dumas*, Paris, Les Belles lettres, 1997, p. 137-149.

MIRECOURT, Eugène de, *Fabrique de romans. Maison Alexandre Dumas et compagnie*, Paris, Les marchands de nouveautés, 1845.

SARRAILH, Jean, « Le Voyage en Espagne d'Alexandre Dumas père », in *Bulletin Hispanique*, tome 30, n° 4, 1928, p. 289-327.

SCHOPP, Claude, « La Cuisine autobiographique », in Mireille Piarotas (dir.), *Le Populaire à table. Le Boire et le Manger aux XIXe et XXe siècles*, Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, coll. « Littérature populaire », 2005.

SCHOPP, Claude, « Les Bons Voyages illustrés », in Àngels Santa et Francisco Lafarga (éds.), *Alexandre Dumas y Victor Hugo. Viaje de los textos y textos del viaje*, Lleida, Pagès Editors, coll. « El Fil d'Ariadna », 2006, p. 373-389.

Dans le même collectif, également :

– AYMES, Jean-René, « Alexandre Dumas et son *Voyage de Paris à Cadix*, ou comment (s') amuser », p. 391-410.

– BAYNAT MONREAL, Elena, « *De Paris à Cadix* : una aventura muy teatral », p. 411-428.

SCHOPP, Claude, « Fabrique d'impressions. Quatre jours à Alger », in Charles Grivel (dir.), *Revue des Sciences Humaines*, n° 290 : « Les Vies parallèles d'Alexandre Dumas », avril-juin 2008.

SCHOPP, Claude, « Alexandre Dumas », in François Pouillon (éd.), *Dictionnaire des orientalistes de la langue française*, Paris, IISMM-KARTHALA, 2008.

SCHOPP, Claude, *Dictionnaire d'Alexandre Dumas*, avec une préface d'Alain Decaux, Paris, CNRS, 2010.

Études sur Hans Christian Andersen :

COLLECTIF, *Études Germaniques*, n° 4/octobre-décembre 2003 : « Hans Christian Andersen », Paris, Klincksieck, en particulier :

– MYLIUS, Johan de, « "L'écrivain ne cède pas la place au peintre." La première esthétique de H. C. Andersen », p. 533-554 ;

– SØRENSEN, Peer E., « S. Kierkegaard, critique de H. C. Andersen. *Les Papiers d'un homme encore en vie* », p. 555-571 ;

– KOFOED, Niels, « H. C. Andersen et Goethe. Présence de l'alchimie dans le roman *L'Improvisateur* », p. 597-619.

AUCHET, Marc (dir.), *(Re)lire Andersen. Modernité de l'œuvre*, Paris, Klincksieck, coll. « Circare 1 », 2007.

- BÖÖK, Fredrik, *Hans Christian Andersen*, traduit du suédois par T. Hammar et M. Metzger, Paris, Éditions « Je Sers », 1942.
- LURIE, Alison, « Hans Christian Andersen ou le vilain petit canard », in *Il était une fois... et pour toujours. À propos de la littérature enfantine*, [*Boys and Girls forever*, London, 2003], traduit de l'anglais (États-Unis) par Emmanuelle Fletcher, Paris, Rivages, 2004.
- OXFELDT, Elisabeth, « Discovering his Inner Turk. Hans Christian Andersen's Commodification of the Exotic », in *Journeys from Scandinavia. Travelogues of Africa, Asia, and South America, 1840-2000*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, p. 6-30.
- ROSSEL, Sven Hakon (éd.), *Hans Christian Andersen : Danish Writer and Citizen of the World*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1996.

Autres ouvrages et articles :

- BALLANTINE, James, *The Life of David Roberts, Compiled from his Journals and Other Sources*, Edinburg, Adam and Charles Black, North Bridge, 1866.
- CORDELL, Richard, *Somerset Maugham : a Biographical and Critical Study*, London, Heinemann Ltd, 1962.
- KOSTKA, Edmund, « A Trailblazer of Russian Westernism », in *Comparative Literature*, été 1966, vol. 18, n° 3, Duke University Press on behalf of the University of Oregon, p. 211-224.
- MAINGOT, Éliane, *Le Baron Taylor*, Paris, Éditions de Boccard, 1963.

3. Études sur le voyage et l'Europe

Le Cosmopolitisme et l'Europe :

- BECK, Ulrich, *Qu'est-ce que le cosmopolitisme ?*, [*Der Kosmopolitische Blick*, 2004], traduit de l'allemand par Aurélie Puthoo, Paris, Aubier, 2006.
- BOURGUINAT, Nicolas et VENAYRE, Sylvain (dirs.), *Voyager en Europe de Humboldt à Stendhal. Contraintes nationales et tentations cosmopolites, 1790-1840*, Paris, Nouveau Monde éditions, coll. « époques », 2007.
- CURTIUS, Ernst Robert, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, traduit de l'allemand par Jean Bédoux, Paris, Presses Universitaires de France, 1956.
- DETHURENS, Pascal, *Écriture et culture : écrivains et philosophes face à l'Europe, 1918-1950*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 1997.
- DETHURENS, Pascal, *De l'Europe en littérature. Création littéraire et culture européenne au temps de la crise de l'esprit (1918-1939)*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2002.

- DETHURENS, Pascal, « Europe, lieu-fantasme. Le Mythe d'Europe dans l'histoire de l'art », in Stella Gervas et François Rosset, *Lieux d'Europe*, Paris, Fondation de la Maison des sciences de l'homme, 2008, p. 1-21.
- DETIENNE, Marcel et VERNANT, Jean-Pierre, *Les Ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974.
- DI MEO, Nicolas, *Le Cosmopolitisme dans la littérature française : de Paul Bourget à Marguerite Yourcenar*, Genève, Droz, 2009.
- GAUCHET, Marcel, *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, nrf, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1985.
- GIDE, André, « L'Avenir de l'Europe », (réponse à la *Revue de Genève*, 1923), in *Incidences*, Paris, Gallimard, nrf, 1924.
- GOODY, Jack, *Le Vol de l'Histoire. Comment l'Europe a imposé le récit de son passé au reste du monde*, [*The Theft Story*, Cambridge, 2006], traduit de l'anglais par Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Gallimard, nrf, coll. « essais », 2010.
- HARTOG, François, *Mémoire d'Ulysse. Récits sur la frontière en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, nrf, 1996.
- HARTOG, François, *Le Miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre* [1980], Paris, Gallimard, coll. « folio/histoire », 2001.
- HARVEY, David, *Cosmopolitanism and the Geographies of Freedom*, New York, Columbia University Press, 2009.
- MORETTI, Franco, *Atlas du roman européen : 1800-1900*, [*Atlante del romanzo europeo*, Turin, 1997], traduit de l'italien par Jérôme Nicolas, Paris, Seuil, coll. « La Couleur des idées », 2000.
- MORIN, Edgar, *La Méthode. Tome I : La Nature de la Nature*, Paris, Seuil, 1977.
- MORIN, Edgar, *Penser l'Europe* [1987], édition revue et complétée, Paris, Gallimard, 1990.
- MOURA, Jean-Marc, « Mondialisation de la littérature et cosmopolitisation », in *Acta fabula*, vol. 14, n° 1 : « Anywhere out of the nation », janvier 2013.
- SOJA, Edward W., « Taking Space Personally », in Barney Warf et Santa Arias (éds.), *The Spatial Turn : Interdisciplinary Perspectives*, New York, Routledge, 2009.
- THIESSE, Anne-Marie, *La Création des identités nationales. Europe XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 1999.
- THIESSE, Anne-Marie, « Des fictions créatrices : les identités nationales », in *Romantisme*, 2000, n° 110 : « De la représentation, histoire et littérature », p. 51-62.
- THOMASSEN, Bjørn, *Liminality and the Modern : Living Through the In-Between*, Farnham, Ashgate, 2014.
- VINCENT, Bernard, *1492 « L'Année Admirable »*, Paris, Flammarion, 1991.

Voyage et fiction :

- BENCHEIKH, Jamel Eddine, *Les Mille et Une Nuits ou la parole prisonnière*, Paris, Gallimard, nrf, coll. « Bibliothèque des Idées », 1988.
- BLUMENBERG, Hans, *Le Concept de réalité*, Paris, Seuil, 2012.
- BROWN, Peter, *Literature & Place, 1800-2000*, Bern, Peter Lang, 2008.
- COLLOT, Michel, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Corti, coll. « les essais », 2014.

- GOODMAN, Nelson, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett, 1978.
- LAVEILLE, Jean-Louis, *Le Thème du voyage dans Les Mille et Une Nuits. Du Maghreb à la Chine*, Paris, L'Harmattan, coll. « Littératures », 1998.
- MONTALBETTI, Christine, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « écriture », 1997.
- MONTALBETTI, Christine, *La Fiction*, Paris, Flammarion, coll. « corpus », 2001.
- PAGEAUX, Daniel-Henri, « De la géocritique à la géosymbolique. Regards sur un champ interdisciplinaire : littérature générale et comparée et géographie », in B. Westphal (dir.), *La Géocritique : mode d'emploi*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000, p. 125-160.
- PAGEAUX, Daniel-Henri, « Ouverture », in Juliette Vion-Dury et al. (dirs.), *Littérature et espaces*, actes du 30^{ème} Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, SFLGC, Limoges, 20-22 septembre 2001, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Espaces humains », 2003, p. 11-23.
- PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, [*Fictional Words*, Harvard University Press, 1986], Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1988.
- RIEDER, John, *Colonialism and the Emergence of Science Fiction*, Middletown, Wesleyan University Press, 2008.
- SCAFI, Alessandro, « Les Colonnes d'Hercule dans la cartographie médiévale : limites de la Méditerranée et portes du Paradis », in B. Westphal (dir.), *Le Rivage des mythes. Une géocritique méditerranéenne. Le Lieu et son mythe*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Espaces humains », 2001, p. 339-365.
- WESTPHAL, Bertrand, « Pour une approche géocritique des textes », in B. Westphal (dir.), *La Géocritique : mode d'emploi*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000, p. 9-40.
- WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique : réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2007.
- WESTPHAL, Bertrand, *Le Monde plausible. Espace, lieu, carte*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2011.

Littérature de voyage :

- ADAMS, Percy G., *Travel Literature and the Evolution of the Novel*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1983.
- ANTOINE, Philippe, *Quand le voyage devient promenade : écritures du voyage au temps du romantisme*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2011.
- BERCHET, Jean-Claude, « Un voyage vers soi », in *Poétique*, n° 53, 1983.
- BERCHET, Jean-Claude, « Introduction », *Le Voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIXe siècle*, Paris, Robert Laffont, 1985.
- BERCHET, Jean-Claude, « La Préface des récits de voyage au XIXème siècle », in György Tverdota (éd.), *Écrire le voyage*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, p. 3-15.

- BERTY, Valérie, *Littérature et voyage. Un essai de typologie narrative des récits de voyage français au XIXe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- BOYER, Marc, *Histoire générale du tourisme du XVIe au XXIe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- BRUNEL, Pierre, « Préface », in François Moureau (dir.), *Métamorphoses du récit de voyage*, actes du colloque de la Sorbonne et du Sénat (2 mars 1985), Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature des voyages I », 1986.
- GOMEZ-GÉRAUD, Marie-Christine et ANTOINE, Philippe (dirs.), *Roman et récit de voyage*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Imago Mundi », 2001.
- HOOPER, Glenn et YOUNGS, Tim, *Perspectives on Travel Writing*, Aldershot, Ashgate, 2004.
- LE HUENEN, Roland, « Qu'est-ce qu'un récit de voyage ? », in *Littérales*, n° 7 : « Les Modèles du récit de voyage », Université Paris X-Nanterre, Cahiers du Département de Français, 1990, p. 11-27.
- MAGRI-MOURGUES, Véronique, « L'Écrivain-voyageur au XIXe siècle : du récit au parcours initiatique », in P. Euzière (éd.), *Tourisme, voyages et littérature*, Grasse, Cahiers Festival Transméditerranée (FTM), 2007.
- MOUREAU, François (dir.), *Le Second voyage ou le déjà-vu*, Paris, Klincksieck, 1996.
- PASQUALI, Adrien, *Le Tour des horizons : critique et récits de voyage*, avec un avant-propos de Claude Reichler, Paris, Klincksieck, 1994.
- PORTER, Dennis, *Haunted Journeys. Desire and Transgression in European Travel Writing*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1991.
- REQUEMORA-GROS, Sylvie, « La Circulation des genres dans l'écriture viatique : la "littérature" des voyages ou le nomadisme générique, le cas de Marc Lescarbot », in *Œuvres & Critiques*, XXXVI, 1, 2011, p. 67-74.
- SALOMON, Nathalie, *Voyages et fantasmes de voyages à l'époque romantique*, Toulouse, Presses Universitaires Mirail-Toulouse, coll. « Cribles », 2014.
- SCOTT, David H. T., *Semiologies of travel : from Gautier to Baudrillard*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- SEIXO, Maria Alzira (dir.), *Travel Writing and Cultural Memory. Écriture du voyage et mémoire culturelle*, Amsterdam – Atlanta, Brill, Rodopi, 2000.
- STAFFORD, Barbara Maria, *Voyage into Substance : Art, Science, Nature and the Illustrated Travel Account, 1760-1840*, Cambridge, MIT Press, 1984.
- THOMPSON, Carl W., *Travel Writing*, New York, Routledge, 2011.
- THOMPSON, Carl W., *French Romantic Travel Writing : Chateaubriand to Nerval*, Oxford, Oxford University Press, 2012.
- VENAYRE, Sylvain, *Rêves d'aventures : 1800-1940*, Paris, La Martinière, 2006.
- VENAYRE, Sylvain (dir.), *Écrire le voyage : de Montaigne à Le Clézio*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2014.
- VIEGNES, Michel, « L'Étrangeté dans le récit de voyage et le conte fantastique : l'exemple de Mérimée », in Alain Guyot et Chantal Massol (éds.), *Voyager en France au temps du romantisme : poétique, esthétique, idéologie*, Grenoble, ELLUG, 2003, p. 375-388.

- WEBER, Anne-Gaëlle, *À beau mentir qui vient de loin. Savants, voyageurs et romanciers au XIXe siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2004.
- WOLFZETTEL, Friedrich, *Le Discours du voyageur*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.

4. Études relatives à l'Andalousie

- AILLET, Cyrille, « Al-Andalus, la construction d'une mémoire (VIIIe-XVe siècle) », in François Géral (éd.), *Regards sur Al-Andalus : VIIIe-XVe siècle*, Madrid, Casa de Velázquez, 2006.
- ÁLVAREZ, Sandra, *Tauromachie et flamenco : polémiques et clichés – Espagne, fin XIXe-début XXe siècles*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín et ROMERO FERRER, Alberto, *Costumbrismo Andaluz*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998.
- AYMES, Jean René (éd.), *L'Espagne romantique : témoignages de voyageurs français*, Paris, Métailié, 1983.
- AYMES, Jean René (dir.), *Voir, comparer, comprendre : regards sur l'Espagne des XVIIIe et XIXe siècles*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003.
- BENNASSAR, Bartolomé et Lucile, *Le Voyage en Espagne : anthologie des voyageurs français et francophones du XVIe au XIXe siècle*, Paris, R. Laffont, 1998.
- BENNASSAR, Bartolomé, *Histoire des Espagnols. Tome II : XVIIIe-XXe siècles*, Paris, Librairie Académique Perrin, 2011.
- BERNAL, Antonio Miguel et HERAN, François, « L'Invention de l'Andalousie au XIXe siècle dans la littérature de voyage », in *Tourisme et développement régional en Andalousie*, Madrid, Casa de Velázquez, 1979, p. 21-40.
- BERQUE, Jacques, *Andalousies*, leçon de clôture au Collège de France, Paris, Sindbad, 1981.
- BEUZELIN, Jean-Marie, *L'Espagne des trois cultures : chrétienne, juive et musulmane*, Biarritz, Atlantica, 2009.
- BRUNEL, Pierre, « Carmen est-elle un mythe ? », in Élisabeth Ravoux Rallo (dir.), *Carmen*, Paris, Autrement, 1997.
- BRUNEL, Pierre (dir.), *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, 1999.
- CHIONG RIVERO, Horacio, « "A imitación del hilo del laberinto de Perseo" : El nexa narrativo de las ficciones laberínticas en Sierra Morena », in *MLN*, mars 2006, vol. 121, n° 2, Hispanic Issue, The Johns Hopkins University Press, p. 278-298.
- CHRISTOPHOV, Pierre, « Le Voyage de Chateaubriand en Espagne : à propos d'une discussion littéraire », in *Connaissance de l'étranger. Mélanges offerts à la mémoire de Jean-Marie Carré*, Paris, Librairie Marcel Didier, 1964, coll. « études de littérature étrangère et comparée », p. 194-223.
- COLMEIRO, José F., « Exorcising Exoticism : "Carmen" and the Construction of Oriental Spain », in *Comparative Literature*, été 2002, vol. 54, n° 2, Duke University Press on behalf of the University of Oregon, p. 127-144.
- CROS, Edmond, *Protée et le gueux. Recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans Guzmán de Alfarache*, Paris, Didier, 1967.

- DANESI, Marcel, « The Case for Andalucismo Re-Examined », in *Hispanic Review*, été 1977, vol. 45, n° 2, University of Pennsylvania Press, p. 181-193.
- DIAZ LOPEZ, Juan Antonio, « Imagen de Andalucía en los viajeros ingleses del s. XIX », in *Dos siglos de imagen de Andalucía*, Sevilla, Centros de Estudios Andaluces, 2006, p. 77-96.
- DOMINGUEZ LEIVA, Antonio, « Décadence du thème morisque et idéologie dans *Le Dernier Abencérage* », in Mercè Boixareu et Robin Lefère (dirs.), *L'Histoire de l'Espagne dans la littérature française*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 513-523.
- ECHEVERRÍA PEREDA, Elena, *Andalucía y las viajeras francesas en el siglo XIX*, Málaga, Universidad de Málaga, 1995.
- ELINSON, Alexander E., *Looking Back at Al-Andalus : The Poetics of Loss and Nostalgia in Medieval Arabic and Hebrew Literature*, New York, BRILL, 2009.
- FAJARDO, Salvador Jiménez, « The Sierra Morena as Labyrinth in *Don Quixote I* », in *MLN*, mars 1984, vol. 99, n° 2, Hispanic Issue, The Johns Hopkins University Press, p. 214-234.
- FERNÁNDEZ-MONTESINOS, Alberto Egea (éd.), *Viajeras románticas en Andalucía. Una antología*, Sevilla, Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces, 2008.
- FOULCHE-DELBOSC, Raymond, *Bibliographie des voyages en Espagne et en Portugal*, Paris, H. Welter, 1896.
- GARCÍA-MONTÓN GARCÍA-BAQUERO, Isabel et GARCÍA-ROMERAL PÉREZ, Carlos, « Viajeros americanos en Andalucía durante los siglos XIX y XX », in *Revista Complutense de Historia de América*, 2000, n° 26, p. 261-279.
- GÉAL, François, *Relire Les Lettres d'Espagne de Mérimée*, Paris, Garnier, coll. « études romantiques et dix-neuviémistes », 2010.
- GIFRA-ADROHER, Pere, *Between History and Romance : Travel Writing on Spain in the Early Nineteenth-Century United States*, London, Associated University Presses, 2000.
- GONZALEZ-GERTH, Miguel, « The Image of Spain in American Literature, 1815-1865 », in *Journal of Inter-American Studies*, vol. 4, n° 2, avril 1962, Center for Latin American Studies at the University of Miami, p. 257-272.
- GUICHARD, Pierre, *Al-Andalus*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 2011.
- HERR, Elena Fernández, *Les Origines de l'Espagne romantique. Les Récits de voyage : 1755-1823*, Paris, Didier, coll. « études de littérature étrangère et comparée », 1974.
- HOFFMAN, Léon-François, *Romantique Espagne : l'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*, New Jersey, Université de Princeton/Paris, Presses Universitaires de France 1961.
- HOWARTH, David J., *The Invention of Spain : Cultural Relations Between Britain and Spain, 1770-1870*, Manchester, Manchester University Press, 2007.
- HURÉ, Jacques, *L'Espagne musulmane et la littérature moderne*, thèse de doctorat, en 3 vol., Nice, Université de Nice, 1982.
- HURÉ, Jacques, « L'Espagne et l'Europe : la leçon de l'Andalousie musulmane », in Dyserinck Hugo et al. (éds.), *Europa en España. España en Europa*, actas del

- simposio internacional de literatura comparada (Pamplona, Universidad de Aquisggran, octubre 1988), Barcelona, PPU, 1990.
- HURÉ, Jacques, « Le Voyage à Grenade et Constantinople : à la périphérie de l'Europe, la rencontre avec l'Islam », in Colette Astier et Claude De Grève (dirs.), *L'Europe : reflets littéraires*, actes du congrès national de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, Nanterre, 24-27 septembre 1990, publié avec le concours de l'Université Paris X-Nanterre, Paris, Klincksieck, 1993.
- IRWIN, Robert, « L'Orient en Europe. La Question hispanique », in *De Delacroix à Kandinsky. L'Orientalisme en Europe*, Paris, Hazan, 2010, p. 100-113.
- JUÁREZ-ALMENDROS, Encarnación, « Travestismo, transferencias, trueques e inversiones en las aventuras de Sierra Morena », in *Cervantes : Bulletin of the Cervantes Society of America*, 24.1, 2004, The Cervantes Society of America, p. 39-64.
- LAFON, Jean-Marc, « L'Impact littéraire de la guerre d'indépendance espagnole en France aux XIXe et XXe siècles », in *Bulletin Hispanique*, 2001, tome 103, n° 2, p. 543-562.
- LAFON, Jean-Marc, *L'Andalousie et Napoléon*, Paris, Nouveau Monde, 2011.
- LIPSCHUTZ, Ilse Hempel, *Spanish Painting and the French Romantics*, Cambridge, Harvard University Press, 1972.
- LOPATNIKOV, Dmitri, « España vista por los rusos. Un repaso a las fuentes literarias rusas, desde el siglo XVIII hasta la primera mitad del XX », in *Actas de la II Conferencia de Hispanistas de Rusia. Moscú del 19 al 23 de abril de 1999*, Embajada de España en Moscú, 2000.
- LOSADA, José Manuel, « Sur le caractère hispanique de Don Juan », in *Revue de Littérature comparée*, 2/2003, n° 306, Paris, Klincksieck, p. 197-208.
- MARÍN, Manuela, *Al-Ándalus y los andalusíes*, Madrid, Icaria, coll. « Enciclopedia del Mediterráneo », 2000.
- MARTINENCHE, Ernest, *L'Espagne et le romantisme français*, Paris, Hachette, 1922.
- MENOCAL, María Rosa, *L'Andalousie arabe : une culture de la tolérance, VIIIe-XVe siècles*, [*The Ornament of the World : how Muslis, Jews, and Christians Created a Culture of Tolerance in Medieval Spain*, 2002], Paris, Autrement, coll. « Mémoires/Histoire », 2003.
- PAGEAUX, Daniel-Henri, *Le Bûcher d'Hercule : histoire, critique et théorie littéraires*, Paris, Honoré Champion, 1996.
- PAGEAUX, Daniel-Henri, « Les Relations entre la France et l'Espagne. Survols et perspectives », in *L'Histoire de l'Espagne dans la littérature française*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 39-48.
- PALMER, Melvin D., « Madame d'Aulnoy in England », in *Comparative Literature*, été 1975, vol. 27, n° 3, p. 237-253.
- POUTET, Hervé, *Images touristiques de l'Espagne : de la propagande politique à la promotion touristique*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- ROCHE-MAZON, Jeanne (éd.), « Le Voyage d'Espagne de Mme d'Aulnoy », in *Autour des contes de fées*, Paris, Didier, coll. « études de littérature étrangère et comparée », 1968.

- RODRIGUEZ MENDEZ, Luis, *La Imagen de Andalucía en el Arte del Siglo XIX*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2008.
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, Luis et al., *Viaje a un Oriente europeo. Patrimonio y turismo en Andalucía (1800-1929)*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2010.
- SAGE, Victor, « To the Sierra Morena : Notes Toward a Geography of the Uncanny », in *Anglophonia. French Journal of English Studies*, 15/2004 : « Les Vestiges du Gothique. Le Rôle du reste », Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2004, p. 9-21.
- SAGLIA, Diego, « Spanish stages : British Romantic Tragedy and the Theatrical Politics of Spain, 1808-1823 », in *European Romantic Review*, janvier 2008, vol. 19, n° 1, Routledge, p. 19-32.
- SENTAURENS, Jean, « Des effets pervers d'un mythe littéraire romantique : à Séville, toutes les cigarières s'appellent Carmen », in *Bulletin Hispanique*, 1994, tome 96, n° 2, p. 453-484.
- SOUBEYROUX, Jacques (dir.), *Histoire et fabulation : Espagne et Amérique latine (XIXe et XXe siècles)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2000.
- WEBER, Élodie, « Aspects linguistiques de l'exotisme. Les insertions de mots espagnols dans les récits de voyageurs français au XIXe siècle », in Philippe Meunier (dir.), *De l'Espagne orientale aux représentations ibériques et ibéro-américaines de l'exotisme*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010, p. 141-152.

5. Études sur le romantisme et le XIXe siècle

Théorie et esthétique :

- ABRAMS, Meyer Howard, *The Mirror and the Lamp : Romantic Theory and the Critical Tradition* [1953], London/Oxford/New York, Oxford University Press, 1980.
- BÉGUIN, Albert, *L'Âme romantique et le rêve : essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Paris, José Corti, 1967.
- BÉNICHOU, Paul, *L'École du désenchantement. Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, Paris, Gallimard, nrf, coll. « Bibliothèque des Idées », 1992.
- BOIE, Bernhild, *L'Homme et ses simulacres : essai sur le romantisme allemand*, Paris, José Corti, 1979.
- BOURGEOIS, René, *L'Ironie romantique. Spectacle et jeu, de Madame de Staël à Gérard de Nerval*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1974.
- BRIX, Michel, *Le Romantisme français : esthétique platonicienne et modernité littéraire*, Louvain-Namur, Peeters/Société des études classiques, coll. « études classiques », 1999.
- BROOKS, Peter, *L'Imagination mélodramatique. Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès* [*The Melodramatic Imagination : Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*], New Haven/London, Yale

- University, 1976], Paris, Classiques Garnier, coll. « études romantiques et dix-neuviémistes 11 », 2010.
- BRUNEL, Pierre (dir.), *Romantismes européens et Romantisme français*, Montpellier, Espaces, 2000.
- BRUNEL, Pierre, *Baudelaire antique et moderne*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2007.
- DAYRE, Éric, « L'Esprit rhétorique chez De Quincey », in *Études anglaises*, n° 4/2003, p. 426-435.
- DAYRE, Éric, *L'Absolu comparé. Essai sur une séquence moderne*, Paris, Hermann, 2009.
- DAYRE, Éric, *Une histoire dissemblable. Le tournant poétique du Romantisme anglais 1797-1834*, Paris, Hermann éditeurs, coll. « Savoir lettres », 2010.
- DURAND-LEGUERN, Isabelle, *Le Moyen Âge des romantiques*, avec une préface de Gwenhaël Ponnau, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2001.
- FAGUET, Émile, *Dix-neuvième siècle. Études littéraires*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1887.
- GARBER, Frederick, « Sterne : Arabesque and Fictionality », in F. Garber, *Romantic Irony. A Comparative History of Literatures in European Languages* [1988], Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 2008, p. 33-40.
- GUSDORF, Georges, *Le Romantisme. Tome I : Le Savoir romantique, Le Romantisme. Tome II : L'Homme et la nature*, Paris, Grande Bibliothèque Payot, 1993.
- KAPOR, Vladimir, *Local Colour : A Travelling Concept*, Bern, Peter Lang, coll. « Romanticism and after in France », 2009.
- LAROUSSE, Pierre, *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, en 17 vol., Paris, 1866-1877.
- LE BLANC, Charles, MARGANTIN, Laurent et SCHEFER, Olivier, *La Forme poétique du monde. Anthologie du romantisme allemand*, Paris, José Corti, coll. « Domaine romantique », 2003.
- LÉVY-BERTHERAT, Ann-Déborah, *L'Artifice romantique de Byron à Baudelaire*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque du XIXe siècle », 1994.
- MARCANDIER-COLARD, Christine, *Crimes de sang et scènes capitales. Essai sur l'esthétique romantique de la violence*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1998.
- MIGUET-OLLAGNIER, Marie (dir.), *Le Théâtre des romanciers*, annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, Paris, Les Belles lettres, 1996.
- MILLET, Claude, *Le Légendaire au XIXe siècle : poésie, mythe, vérité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- MONTANDON, Alain, « L'Arabesque et le Witz », in *La Réception de Laurence Sterne en Allemagne*, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1985.
- MUZELLE, Alain, « Arabesque et roman dans l'œuvre de Friedrich Schlegel », in *Sociétés & Représentations*, 2/2000, n° 10, p. 23-54.
- NAUGRETTE, Florence, *Le Plaisir du spectateur de théâtre*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2002.

- PEYRACHE, Dominique, « Le Sublime et le crime (autour des *Brigands* de Schiller) », in *Revue de Littérature comparée*, 65^e année, n° 3 (259), juillet-septembre 1991, p. 277-288.
- PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique, *Grotesques et arabesques dans le récit romantique. De Jean Paul à Victor Hugo*, Paris, Honoré Champion, 2012.
- PIVETEAU, Olivier, « Un intrus de l'histoire littéraire : Don Juan de Marañá », in Pierre Brunel (dir.), *Don Juans insolites*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2008, p. 65-78.
- POULET, Georges, *Trois essais de mythologie romantique*, Paris, Librairie José Corti, 1966.
- UBERSFELD, Anne, *Le Drame romantique*, Paris, Belin, 1993.
- VADÉ, Yves, *L'Enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1990.
- VAN TIEGHEM, Paul, *Le Romantisme dans la littérature européenne*, Paris, Albin Michel, 1969.
- ZARAGOZA, Georges, *Faire jouer l'espace dans le théâtre romantique européen. Essai de dramaturgie comparée*, Paris, Honoré Champion, 1999.
- ZARAGOZA, Georges et al., *Héroïsme et marginalité. Friedrich Schiller, Les Brigands, Victor Hugo, Hernani, Duc de Rivas, Don Álvaro ou la force du destin*, Paris, Atlante, 2002.
- ZARAGOZA, Georges et al., *Mélancolie et misanthropie*, Neuilly-lès-Dijon, Les Éditions du Murmure, coll. « Lecture plurielle », 2007.

Exotisme et orientalisme :

- BASCH, Sophie, *Les Sublimes Portes : d'Alexandrie à Venise, parcours dans l'Orient romanesque*, Paris, Honoré Champion, coll. « L'Atelier des voyages », 2004.
- BERMAN, Jacob Rama, *American Arabesque. Arabs, Islam, and the 19th-Century Imaginary*, New York/London, New York University Press, 2012.
- DAUNAIS, Isabelle, *L'Art de la mesure ou l'invention de l'espace dans les récits d'Orient (XIXe siècle)*, Saint-Denis, Presses de l'Université de Vincennes/Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « L'Imaginaire du texte », 1996.
- DUPRAT, Anne et PICHEROT, Émilie (dirs.), *Récits d'Orient dans les littératures d'Europe (XVIe-XVIIe siècles)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008.
- GÉRARD, René, *L'Orient et la pensée romantique allemande*, Paris, Didier, coll. « Germanica 4 », 1963.
- GROSSIR, Claudine, *L'Islam des Romantiques. Tome I (1811-1840) : du refus à la tentation*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1984.
- JOURDA, Pierre, *L'Exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand*, en 2 vol., vol. 1, Paris, Boivin et Cie, 1938.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Tristes Tropiques*, Plon, coll. « Terre humaine », 1955.
- LYSØE, Éric, « D'Orient ? D'Occident ? L'Arabesque selon Poe », in Sophie Basch et al. (dirs.), *Orients littéraires. Mélanges offerts à Jacques Huré*, Paris, Honoré Champion, 2004.

- MOURA, Jean-Marc, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Littératures européennes », 1998.
- MOURA, Jean-Marc, *La Littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XXe siècle*, Paris, Honoré Champion, 1998.
- MOUSSA, Sarga, « Edward Saïd à l'épreuve des voyageurs français en Orient au XIXe siècle », in *KulturPoetik*, Bd. 6, H. 1 (2006), Vandenhoeck & Ruprecht (GmbH & Co. KG), p. 96-102.
- PAGEAUX, Daniel-Henri, « Du refus de l'exotisme à la mystification de l'Espagne. Aspects de l'imaginaire espagnol (XIXe-XXe siècle) », in Guy Ducrey et Jean-Marc Moura (dirs.), *Crise fin-de-siècle et tentation de l'exotisme*, actes du colloque, 16-17 mars 2001, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, Presses de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2002.
- PELTRE, Christine, *Dictionnaire culturel de l'Orientalisme*, Paris, Hazan, 2003.
- PELTRE, Christine, « L'Espagne », in *Orientalisme*, Paris, Terrail/Édigroup, 2010, p. 40-47.
- SEGALEN, Victor, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, Paris, Fata Morgana, 1978.

Gothique et fantastique :

- BOZZETTO, Roger, *Le Fantastique dans tous ses états*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. « Regard sur le fantastique », 2001.
- BRION, Marcel, *Art fantastique*, Paris, Albin Michel, 1961.
- CLAIR, Jean, *Hubris. La Fabrique du monstre dans l'art moderne. Homoncules, géants et acéphales*, Paris, Gallimard, nrf, coll. « Connaissance de l'inconscient », 2011.
- CROW, Charles L., *American Gothic*, Cardiff, University of Wales Press, 2009.
- DUPEYRON-LAFAY, Françoise, *Le Fantastique anglo-saxon*, Paris, Ellipses, 1998.
- DUROT-BOUCÉ, Elizabeth, *Le Lierre et la chauve-souris. Réveils gothiques. Émergence du roman noir anglais, 1764-1824*, avec une préface de Maurice Lévy, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- FABRE, Jean, *Le Miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 1992.
- HOGLE, Jerold E. (éd.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- KILLEN, Alice M., *Le Roman terrifiant ou Roman noir de Walpole à Ann Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840*, Paris, Honoré Champion, 1967.
- LÉVY, Maurice, *Le Roman « gothique » anglais, 1764-1824*, Paris, Albin Michel, 1995.
- PONNAU, Gwenhaél, « La Perte du sens et le blanc du texte : l'envers du décor », in *La Licorne*, n° 10 : « Décors de l'irréel », Poitier, PUT, 1986.
- PRINCE, Nathalie, *Les Célibataires du fantastique. Essai sur le personnage célibataire dans la littérature fantastique de la fin du XIXe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- PRUNGNAUD, Joëlle, *Gothique et décadence. Recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIXe siècle en Grande-Bretagne et en France*, Paris, Honoré Champion, 1997.

- PRUNGNAUD, Joëlle, *Figures littéraires de la cathédrale : 1880-1918*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2008.
- PUNTER, David (éd.), « Early American Gothic », in *The Literature of Terror : The Gothic tradition*, in 2 vol., vol. 1, (2^{ème} édition), London/New York, Longman, 1996.
- ROUDAUT, Jean, « Les Demeures dans le roman noir », in *Critique*, 1959, n° 147-148, p. 713-736.
- THOMPSON, G. Richard, « Washington Irving and the American Ghost Story », in Howard Kerr et al., *The Haunted Dusk. American Supernatural Fiction, 1820-1920*, Athens, The University of Georgia Press, 1983, p. 13-36.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
- VAX, Louis, *La Séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965.

6. Ouvrages théoriques et essais

Comparatisme et réception :

- BAYLE, Ariane et FIX, Florence (dirs.), *Rire et émancipation féminine*, Paris, L'Harmattan, coll. « identités, genres, sexualités », 2013.
- CHEVREL, Yves, « Réceptions de l'œuvre étrangère », in *La Littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1989, p. 25-44.
- CHEVREL, Yves, « Réception, imagologie, mythocritique : problématiques croisées », in *L'Esprit Créateur*, été 2009, vol. 49, n° 1, The Johns Hopkins University Press, p. 9-22.
- DOMINGUEZ LEIVA, Antonio, HUBIER, Sébastien et TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique, avec une préface de Didier Souiller, *Le Comparatisme, un univers en 3D ?*, Paris, L'Improviste, 2012.
- FIX, Florence (dir.), *Le Théâtre historique et ses objets : le magasin des accessoires*, Paris, Orizons, coll. « Comparaisons », 2012.
- FIX, Florence et FOGÈRE, Marie-Ange (dirs.), *L'Argent et le Rire de Balzac à Mirbeau*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2012.
- GRÈVE, Claude de, « Gogol en Russie et en France. Essai de réception comparée », in *Revue des études slaves*, 1984, n° 4, p. 613-618.
- GRÈVE, Claude de, « La Réception comparée : un domaine en voie de développement », in Jean Bessière et Daniel-Henri Pageaux (dirs.), *Perspectives littéraires*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 211-229.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception* [Constance, 1972], avec une préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, nrf, coll. « tel », 1978.
- MORAUDE, Marcel, *Le Romantisme français en Angleterre de 1814 à 1848*, Paris, Honoré Champion, 1933.
- PAGEAUX, Daniel-Henri, *La Littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 1994.

- SOULLER, Didier (dir.), avec la collaboration de Wladimir Troubetsky, *Littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique, *Notre besoin de comparaison*, avec une préface de Pierre Brunel, Paris, Orizons, coll. « Universités », 2013.
- TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique, *Colorado*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2015.
- TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique, « Introduction générale », in *Revue de Littérature comparée*, avril-juin 2015, n° 354 : « Les Littératures du Nord de l'Europe », p. 131-136.
- WOLFGANG, Iser, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, [*Der Akt des Lesens*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1976], Bruxelles, Mardaga, coll. « Philosophie et Langage », 1985.

Questions littéraires et socio-culturelles :

- ADORNO, Theodor W., « Sur l'usage des mots étrangers », in *Mots de l'étranger et autres essais. Notes sur la littérature II*, [*Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main, 1974], traduction et notes par Lambert Barthélémy et Gilles Moutot, avec une postface éditoriale de Rolf Tiedemann, Paris, Éditions de la maison des sciences de l'homme, coll. « Philia », 2004.
- AUERBACH, Erich, *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, [*Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, Francke A. G., 1946], traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, nrf, coll. « Bibliothèque des Idées », 1968.
- BACHELARD, Gaston, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943.
- BACKÈS, Jean-Louis, *L'Impasse rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « perspectives littéraires », 2002.
- BARRY, Peter, *Beginning Theory. An Introduction to Literary and Cultural Theory* [1995] (2ème édition), Manchester/New York, Manchester University Press, 2002.
- BARTHES, Roland, « L'Écriture et le silence », in *Le Degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux Essais critiques*, Paris, Seuil, 1953 et 1972.
- BARTHES, Roland, « Le Guide bleu », in *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 121-125.
- BARTHES, Roland, « Pierre Loti : "Aziyadé" », « Proust et les noms », « Le Plaisir du texte », in *Œuvres. Tome IV*, nouvelle édition d'Éric Marty, Paris, Seuil, 2002.
- BARTHES, Roland, « Sémiologie et Urbanisme », in *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985.
- BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1981.
- BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 1979.
- BENJAMIN, Walter, *Baudelaire*, édition établie par Giorgio Agamben et al., traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau, Paris, La Fabrique éditions, 2013.
- BERSANI, Leo, « Le Réalisme et la peur du désir », in Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dirs.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « essais », 1982, p. 47-80.
- BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « folio/essais », 1959.

- BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire* [1955], Paris, Gallimard, coll. « folio/essais », 1991.
- BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littérature* [1992], nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Seuil, coll. « essai », 1998.
- BOUSSOULAS, Nicolas-Isidore, *La Peur et l'univers dans l'œuvre d'Edgar Poe. Une métaphysique de la peur*, Paris, Presses Universitaires de France, 1952.
- CALVINO, Italo, *La Machine littérature*, traduit de l'italien par Michel Orcel et François Wahl, Paris, Seuil, coll. « Librairie du XXe siècle », 1993.
- CHELEBOURG, Christian, *L'Imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan, 2000.
- COMPAGNON, Antoine, *Baudelaire : l'Irréductible*, Paris, Flammarion, 2014.
- DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 1. L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1972/1973.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1980.
- DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1993.
- DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1967.
- DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
- DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale* [1960], Paris, Dunod, 1992.
- ECO, Umberto, *De Superman au Surhomme, [Il Superuomo di Massa]*, Milan, 1978], traduit de l'italien par Myriam Bouzaher, Paris, Grasset, 1993.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs* [1979], traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset & Fasquelle, 1985.
- ECO, Umberto, *De la littérature, [Sulla Letteratura]*, Milan, Bompiani, 2002], traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 2002.
- FIEDLER, Leslie A., *Le Retour du Peau-Rouge*, traduit de l'anglais [États-Unis] par Georges Renard, [*The Return of the Vanishing American*, New York, Stein and Day, 1968], Paris, Seuil, 1971.
- FIEDLER, Leslie A., « The Way the Worlds Ends », in *Le Romantisme Anglo-Américain. Mélanges offerts à Louis Bonnerot*, Paris, Didier, 1971, p. 413-421.
- FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses* [1966], Paris, Gallimard, coll. « tel », 2005.
- FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits II, 1976 – 1988*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001.
- FREUD, Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté, [Das Unheimliche]*, 1919], traduit de l'allemand et annoté par Fernand Cambon, avec une préface de J.-B. Pontalis, Gallimard, coll. « folio bilingue », 2001.
- FREUD, Sigmund, *Métapsychologie*, traduit de l'allemand par Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, nrf, 1940.
- HAGÈGE, Claude, *L'Homme de paroles. Contribution linguistique aux sciences humaines*, Paris, Fayard, 1985.
- HAMON, Philippe, *La Description littéraire*, Paris, Macula, 1991.
- HAMON, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

- HUBIER, Sébastien, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2003.
- MACHEREY, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire* [1966], Paris, François Maspero, 1978.
- MACHEREY, Pierre, *À quoi pense la littérature ? Exercices de philosophie littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques », 1990.
- MARX, Karl, *Manifeste du Parti communiste*, [*Manifest der Kommunistischen Partei*, London, 1848], traduit de l'allemand par Laura Lafargue, Paris, Librio, 2004.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard, coll. « folio/essais », 1960.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, coll. « tel », 1964.
- RANCIÈRE, Jacques, « L'Hyperbole spéculative de l'irreprésentable », in *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 146-153.
- RICHARD, Jean-Pierre, *Microlectures*, Paris, Seuil, 1979.
- RICŒUR, Paul, *L'Idéologie et l'Utopie*, [*Lectures on Ideology and Utopia*, Columbia University Press, 1986], traduit de l'anglais par Myriam Revault d'Allones et Joël Roman, Paris, Seuil, 1997.
- RICŒUR, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.
- SAÏD, Edward W., *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, [*Orientalism. Western Conception of the Orient*, New York, Vintage Books, 1978], traduit de l'anglais par Catherine Malamoud, avec une préface de Tzvetan Todorov, nouvelle édition augmentée, Paris, Seuil, 1997.
- SAÏD, Edward W., *Culture and Imperialism*, London, Vintage Books, 1994.
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, nrf, coll. « Idées », 1948.
- SOLLERS, Philippe, *L'Écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1968.
- TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose (choix), suivi de Nouvelles Recherches sur le récit* [1971], Paris, Seuil, 1978.
- UHLMANN, Anthony et al., « Introduction », in *Literature and sensation*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2008.
- VÉDRINE, Hélène, *Les Grandes conceptions de l'imaginaire : de Platon à Sartre et Lacan*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « essais », 1990.

Questions génériques, narratologiques et traductologiques :

- AUBRIT, Jean-Pierre, *Le Conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, coll. « cursus », 2002.
- BARONI, Raphaël, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007.
- BEAUJOUR, Michel, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980.
- BENJAMIN, Walter, « Le Narrateur. Réflexion sur l'œuvre de Nicolas Leskov », [paru dans *Orient und Okzident*, 1936], in *Œuvres II : Poésie et Révolution*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Denoël, 1971.
- BERNADET, Arnaud et al. (dirs.), *Traduire-écrire : cultures, poétiques, anthropologie*, Lyon, École Normale Supérieure, coll. « Signes », 2014.

- BESSON, Anne, *D'Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS, 2004.
- COMBE, Dominique, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992.
- COMPAGNON, Antoine, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- DEBRAY, Genette, Raymonde, *Métamorphoses du récit. Autour de Flaubert*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1988.
- DENIS, Delphine, « “À la manière de” : le pastiche avant le pastiche », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, mars 2012, n° 1 : « Le Pastiche dans tous ses états (XIXe-XXe siècles) », Paris, Presses Universitaires de France, p. 7-18.
- DUFAYS, Jean-Louis, *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, ThéoCrit, 2010.
- ECO, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, [*Opera Aperta*, Milan, Bompiani, 1962], traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux, Paris, Seuil, 1965.
- GENETTE, Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1966.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « essais », 1982.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987.
- HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, avec une préface de Gérard Genette, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1986.
- JOLLES, André, *Formes simples*, [*Einfache Formen*, 1930], traduit de l'allemand par Antoine Marie Buguet, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- JOUBE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « écriture », 1992.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975.
- LEPALUDIER, Laurent, « Fonctionnement de la métatextualité : procédés métatextuels et processus cognitifs », in *Métatextualité et Métafiction. Théorie et analyses*, ouvrage collectif du CRILA (Centre de Recherches Inter-Langues d'Angers), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 25-38.
- MAUREL-INDART, Hélène, *Du plagiat*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1999.
- PROPP, Vladimir Ja., *Les Racines historiques du conte merveilleux* [Leningrad, 1946], traduit du russe par Lise Gruel-Apert, avec une préface de Daniel Fabre et de Jean-Claude Schmitt, Paris, Gallimard, nrf, 1983.
- RABAU, Sophie, « Le Conteur, son auditeur et le texte. À propos de *Ceci n'est pas un conte* de Diderot », in Jean Bessière (éd.), *Littérature et théorie. Intentionnalité, décontextualisation, communication*, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion-Varia », 1998, p. 141-153.
- SAMOYAU, Tiphaine, *Excès du Roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1999.
- SAMOYAU, Tiphaine, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2005.
- SANGSUE, Daniel, *Le Récit excentrique*, Paris, José Corti, 1987.
- SAPIRO, Gisèle (dir.), *Traduire la littérature et les sciences humaines. Conditions et obstacles*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, coll. « Questions de culture », 2011, p. 25-53.

- SCHWERDTNER, Karin et DE VIVEIROS, Geneviève, *Interférences littéraires/Littéraire Interferentias* 2015, n° 15 : « Au risque du métatexte. Formes et enjeux de l'autocommentaire littéraire », p. 7-15,
En ligne : <http://www.interferenceslitteraires.be/node/423>
- TADIÉ, Jean-Yves, *Le Roman d'aventures*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « écriture », 1982.
- TODOROV, Tzvetan, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978.

Feuilleton, presse et littérature populaire :

- ANGENOT, Marc, *Le Roman populaire. Recherches en paralittérature*, Montréal, Les Presses Universitaires du Québec, coll. « Genres et discours », 1975.
- AUBRY, Danielle, « Suprématie de l'intrigue et sérialité », in *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle : pour une rhétorique du genre et de la sérialité*, Berne, Peter Lang, 2006, p. 26-30.
- BACOT, Jean-Pierre, *La Presse illustrée au XIXe siècle : une histoire oubliée*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2005.
- COMPÈRE, Daniel, *Les Romans populaires*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011.
- COUÉGNAS, Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1992.
- DUMASY, Lise et al. (dirs.), *Stendhal, Balzac, Dumas, un récit romantique ?*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 2006.
- FURMAN, Nelly, *La Revue des Deux Mondes et le romantisme (1831-1848)*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1975.
- MOLLIER, Jean-Yves, « Le Feuilleton dans la presse et la librairie françaises au XIXe siècle », in *La Lecture et ses publics à l'époque contemporaine. Essais d'histoire culturelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.
- LOUÉ, Thomas, « Les Passeurs culturels au risque des revues (France, XIXe et XXe siècles) », in Diana Cooper-Richet et al. (dirs.), *Passeurs culturels dans le monde des médias et de l'édition en Europe (XIXe et XXe siècles)*, Villeurbanne, Presses de l'Enssib, coll. « Référence », 2005.
- THÉRENTY, Marie-Ève, *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2003.
- THÉRENTY, Marie-Ève, « De la rubrique au genre : le feuilleton dans le quotidien (1800-1835) » et MIGOZZI, Jacques, « La Révolution française du roman-feuilleton (1836-1848) », in Marie-Françoise Cachin et al. (dirs.), *Au bonheur du feuilleton. Naissance et mutations d'un genre (France, États-Unis, Grande-Bretagne, XVIIIe-XXe siècles)*, Paris, Creaphis, 2007.
- THÉRENTY, Marie-Ève, « La Réclame de librairie dans le journal quotidien du XIXe siècle : autopsie d'un objet non identifié », in *Romantisme*, 2012, n° 155 : « La Réclame », p. 91-109.

Matérialité, édition, livre illustré et lecture :

- CHARVAT, William, *Literary Publishing in America, 1790-1850*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1959.
- DOMINGUEZ LEIVA, Antonio, « La Lecture littéraire, enjeu du comparatisme culturaliste », in *La Lecture littéraire. Revue de Recherches sur le Régime littéraire de la Lecture*, septembre 2009, n° 10 : « Théorie littéraire et culturalisme », Reims, CRIMEL.
- DUBOIS, Philippe, « Le Voyage et le livre : un voyageur oblique », in Christian Jacob et Frank Lestringant (éds.), *Arts et légendes d'espaces. Figures du voyage et rhétoriques du monde*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1981.
- EDWARDS, Paul, « L'illustration photographique de luxe des années 1890 : de l'illustration naturaliste à l'illustration symbolique », in Hélène Védrine (dir.), *Le Livre illustré européen au tournant des XIXe et XXe siècles : passages, rémanences, innovations*, actes du colloque international de Mulhouse, 13-14 juin 2003, Paris, Kimé, 2005.
- ESCARPIT, Robert, « La Rentabilité de la littérature », in *Imprimerie. Commerce et littérature*, actes du cinquième congrès national de la SFDLC, Lyon mai 1962, Paris, Les Belles Lettres, 1965, p. 207-227.
- ESCARPIT, Robert, « Y a-t-il des degrés dans la littérature ? », in *Littérature savante et Littérature populaire. Bandes, conteurs, écrivains*, actes du sixième congrès national de la SFDLC, Rennes 23-25 mai 1963, Paris, Didier, 1965, p. 1-10.
- FINKE, Ulrich, *French 19th Century Painting and Literature : with Special Reference to the Relevance of Literary Subject-matter to French Painting*, Manchester, Manchester University Press, 1972.
- FRITZ, Nies, « La Femme-femme et la lecture, un tour d'horizon iconographique », in *Romantisme*, 1985, n° 47 : « Le Livre et ses lectures », p. 97-106.
- JOUVE, Vincent, *La Lecture*, Paris, Hachette Supérieur, 1993.
- LAME, Anne et LE MEN, Ségolène, « Le Décor, ou l'art de tourner en rond », in *Romantisme*, 1992, n° 78 : « Le Conte et l'image », p. 60-74.
- LE MEN, Ségolène, « Introduction. Iconographie et illustration », in Maria Teresa Caracciolo et Ségolène Le Men (éds.), *L'illustration. Essais d'iconographie*, actes du séminaire CNRS (GDR 712), Paris, Klincksieck, 1999.
- MCGILL, Meredith L., *American Literature and the Culture of Reprinting, 1834-1853*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2007.
- PICARD, Michel, *La Lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986.
- ROUVILLOIS, Frédéric, *Une histoire des best-sellers*, Paris, Flammarion, 2011.
- STEAD, Évanghélia, « Présentation », in *La Lecture littéraire. Revue de Recherches sur la Lecture des Textes Littéraires*, avril 2002, n° 5-6 : « Lire avec des images au XIXe siècle en Europe », Reims, Centre de la Recherche sur la Lecture Littéraire, Faculté de lettres de l'Université de Reims Champagne Ardennes, Paris, L'Improviste.
- STEAD, Évanghélia, « De la revue au livre : notes sur un paysage éditorial diversifié à la fin du XIXe siècle », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, décembre 2007,

n° 4 : « Éditeurs et écrivains aux XIXe et XXe siècles », Paris, Presses Universitaires de France, p. 803-823.

STEAD, Évanghélia, *La Chair du livre. Matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Histoire de l'imprimé. Références », 2012.

VON AMELUNXEN, Hubertus, « Quand la photographie se fit lectrice : le livre illustré par la photographie au XIXème siècle », in *Romantisme*, 1985, n°47 : « Le livre et ses lectures », p. 85-96.

Littérature et art :

ALAZARD, Jean, *L'Orient et la peinture française au XIXe siècle, d'Eugène Delacroix à Auguste Renoir*, Paris, Plon, 1930.

BALTRUŠAITIS, Jurgis, *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus. Les perspectives dépravées – II*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1996.

BORDINI, Silvia, « Sans frontières. La Peinture des Panoramas entre vision et participation », in Donata Pesenti Campagnoni et Paolo Tortonese (dirs.), *Les Arts de l'hallucination*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 73-86.

CAUQUELIN, Anne, *L'Invention du paysage*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.

COLLIER, Peter, *Artistic Relations : Literature and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*, Essex, Yale University Press, 1994.

COLLOT, Michel, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005.

COSGROVE, Denis E., *Social Formation and Symbolic Landscape*, Madison, The University Press of Wisconsin, 1998.

CRARY, Jonathan, *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIXe siècle*, [Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century, Cambridge, MIT Press, 1990], Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994.

DESPORTES, Marc, *Paysages en mouvement : transports et perception de l'espace, XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Gallimard, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps : Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 2000.

DUPRAT, Anne, *Images et Histoire : outils et méthodes d'analyse des documents iconographiques*, Paris, Belin, 2007.

GRAEBER, Wilhelm, « Nature and Landscape between Exoticism and National Areas of Imagination », in Gerard Gillespie et al. (éds.), *Romantic Prose Fiction. A Comparative History of Literatures in European Languages*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 2008, p. 90-106.

GUENTNER, Wendelin A., « Rhétorique et énergie : l'esquisse », in *Romantisme*, 1984, n° 46 : « L'Énergie », p. 27-36.

HAMON, Philippe, *Expositions : littérature et architecture au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 1989.

HAMON, Philippe, *Imageries : littérature et image au XIXe siècle* [2001], Paris, José Corti, coll. « les essais », 2007.

- HEGEL, Georg W. F., *Esthétique. Les Arts plastiques : architecture et sculpture*, Paris, Aubier-Montaigne, 1964.
- HEGEL, Georg W. F., *Introduction à l'esthétique. Le Beau*, vol. 1, traduit de l'allemand par S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1979.
- LEVILLAIN, Henriette (dir.), *Poétique de la maison : la chambre romanesque, le festin théâtral, le jardin littéraire*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005.
- LÉVY, Bertrand, GILLET, Alexandre et WHITE, Kenneth, *Marche et paysage : les chemins de la géopoétique*, Genève, Métropolis, 2007.
- LOUVEL, Liliane, *Texte/image : images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002.
- MALRAUX, André, *Le Musée imaginaire* [1965], Paris, Gallimard, coll. « folio/essais », 2004.
- MALRAUX, André, *Écrits sur l'art*, in *Œuvres complètes*, tome I, édition de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004.
- MASSONNAUD, Dominique, *Courbet scandale : Mythes de la rupture et Modernité*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- MILNER, Max, « Effets de miroir », in *On est prié de fermer les yeux. Le Regard interdit*, Paris, Gallimard, nrf, coll. « Connaissance de l'Inconscient », 1991.
- MITCHELL, W. J. Thomas, *Picture Theory : Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1995.
- MITCHELL, W. J. Thomas (éd.), *Landscape and Power* [1994], Chicago, University of Chicago Press, 2002.
- MITCHELL, W. J. Thomas, *Iconologie : Image, texte, idéologie*, traduit de l'anglais par Maxime Boidy et Stéphane Roth, Paris, Les Prairies Ordinaires, coll. « Penser/Croiser », 2009.
- MORTIER, Roland, *La Poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Librairie Droz, 1974.
- MÜLLER, Jürgen E., « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », in *Médiamorposes*, 2006, vol. 16, p. 99-110.
- MUNSTERS, Wil, *La Poétique du pittoresque en France de 1700 à 1830*, Genève, Droz, 1991.
- SCANFF, Yvon Le, *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime*, Seyssel, Champ Vallon, 2007.
- SÉAILLES, Gabriel, *Alfred Dehodencq. Histoire d'un coloriste*, Paris, Paul Ollendorff, 1885.
- SEARIGHT, Sarah, « Owen Jones : Travel and Vision of the Orient », in *Alif : Journal of Comparative Poetics*, 2006, n° 26 : « Wanderlust : Travel Literature of Egypt and Middle East », Department of English and Comparative Literature, American University in Cairo Press, p. 128-146.

Photographie :

- ALONSO MARTÍNEZ, Francisco, *Daguerrotipistas, calotipistas y su imagen de la España del siglo XIX*, Gerona, Curbet Comunicacio Grafica, 2002.
- BARTHES, Roland, « Le Message photographique », in *Communications*, 1961, vol. 1/1, p. 127-138.
- BARTHES, Roland, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980.

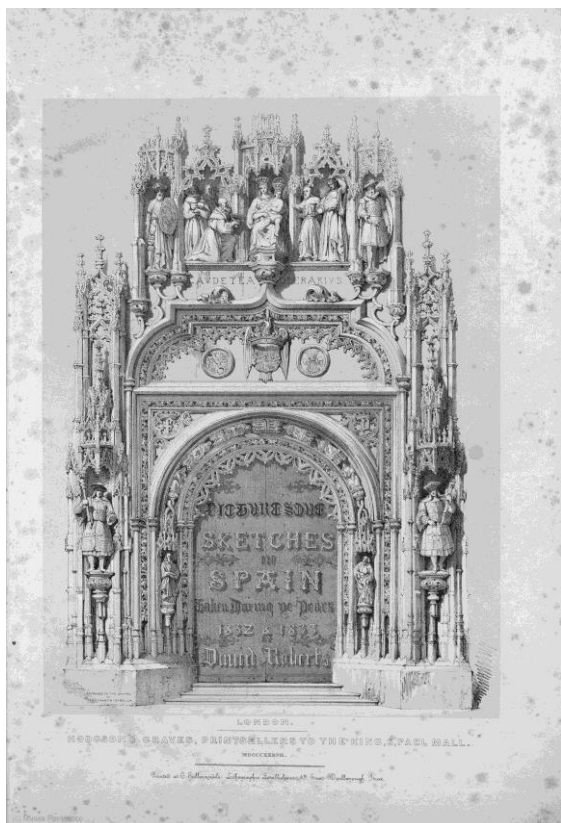
- BENJAMIN, Walter, « L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » [1936] et « Petite histoire de la photographie », [*Kleine Geschichte der Photographie*, in *Literarische Welt*, 1931], in *L'Homme, le langage et la culture. Essais*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Denoël-Gonthier, coll. « Bibliothèque Médiations », 1971.
- BOURDIEU, Pierre (dir.), *Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1964.
- CARAION, Marta, « Littérature et photographie orientaliste, ou la mémoire égyptienne de Maxime Du Camp », in *Romantisme*, 2003, n°120 : « L'Égypte », p. 57-65.
- CARAION, Marta, *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIXe siècle*, Genève, Droz, 2003.
- COLLIGAN, Colette et LINLEY, Margaret (éds.), *Media, Technology, and Literature in the Nineteenth Century : Image, Sound, Touch*, Surrey, Ashgate, 2011.
- COLLOMB, Michel, *Le Défi de l'incomparable. Pour une étude des interactions entre littérature et photographie*,
En ligne : [//www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/collomb.html](http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/collomb.html).
- DUBOIS, Philippe, *L'Acte photographique*, Paris, Nathan/Bruxelles, Labor, 1983.
- DURAND, Régis, *Le Regard pensif. Lieux et objets de la photographie* [1988], Paris, La Différence, 1990.
- FRIZOT, Michel, « Le Diable dans sa boîte ou la machine à exploiter le sens (la photographie est-elle un art au milieu du XIXème siècle ?) », in *Romantisme*, 1983, n°41 : « La Machine fin-de-siècle », p. 57-73.
- GALASSI, Peter, *Before Photography : Painting and the Invention of Photography*, New York, Museum of Modern Art, 1981.
- GARÓFANO-SÁNCHEZ, Rafael, *La Andalucía del Siglo XIX en las Fotografías de J. Laurent y Cia*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1998.
- GRONJOWSKI, Daniel, « Un nouveau genre ? Des récits-photos aux photos-récits », p. 13-28, et MÉAUX, Danièle, « La Photographie comme utopie d'une réception », p. 115-136, in *Revue des Sciences Humaines*, 2/2013, n° 310 : « Photographie et littérature. Frictions de réel ».
- HANNAVY, John (éd.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, New York, Routledge, 2008.
- KRAUSS, Rosalind, « Photography's Discursive Spaces : Landscape/View », in *Art Journal*, hiver 1982, n° 4 : « The Crisis in the Discipline », College Art Association.
- KRAUSS, Rosalind, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, traduit de l'anglais par Marc Bloch et Jean Kempf, Paris, Macula, 1990.
- KRAUSS, Rosalind, « La Photographie au service du surréalisme » [Cross River Press, 1985], in *Explosante-fixe, photographie & surréalisme*, traduit de l'anglais par Dominique Le Bourg, Paris, Hazan, 2002.
- LOUVEL, Liliane, « Photography as Critical Idiom and Intermedial Criticism », in *Poetics Today*, été 2008, 29/1 : « Photography in Fiction », Porter Institute for Poetics and Semiotics, p. 31-48.

- MÉAUX, Danièle, « Représentations de l'Orient : projets photographiques et médiations culturelles », in *Romantisme*, 1999, n° 105 : « L'Imaginaire photographique », p. 107-118.
- MÉAUX, Danièle, « Le Romanesque réfracté par la photographie », in *Études romanesques*, 2006, n° 10 : « Photographie et romanescque », Caen, Université de Picardie.
- NOVAK, Daniel A., *Realism, Photography, and Nineteenth-Century Fiction*, New York, Cambridge University Press, 2008.
- ORTEL, Philippe, « Les Doubles imaginaires de la photographie », in *Romantisme*, 1999, n° 105 : « L'Imaginaire photographique », p. 5-15.
- ORTEL, Philippe, *La Littérature à l'ère de la photographie : enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002.
- OSBORNE, Peter, *Traveling Light : Photography, Travel and Visual Culture*, Manchester, Manchester University Press, 2010.
- ROGER, Thierry, « Les Légendes de la photographie », in *Critique*, novembre 2013, n° 678, p. 870-881.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'Image précaire : du dispositif photographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, « Narration visuelle et interprétation », in Mireille Ribière et Jan Baetens (dirs.), *Time, Narrative & the Fixed Image/Temps, narration & image fixe*, Amsterdam/Atlanta, GA, 2001.
- SONTAG, Susan, *Sur la photographie*, [*On Photography*, 1973], traduit de l'anglais par Philippe Blanchard, Paris, Christian Bourgeois, coll. « choix essais », 2000.
- SOULAGES, François, *Esthétique de la photographie : la perte et le reste* [1998], Paris, Nathan, 2001.
- VALÉRY, Paul, « Discours du centenaire de la photographie », in *Études photographiques*, novembre 2001, n° 10.

ANNEXE



David Wilkie, *Washington Irving in the Archives of Seville*, 1829, huile sur toile, H. 122, 6 x L. 122, 6 cm, Leicester, Leicester Museum.



David Roberts, « *Frontispice* », *Picturesque Sketches in Spain Taken During the Years 1832 & 1833*, London, Hodgson & Graves, 1837.

David Roberts, « *La Torre de Comares y el Peinador en la Alhambra* », *Picturesque Sketches in Spain Taken During the Years 1832 & 1833*. Cette gravure servira d'illustration à *The Alhambra* de Washington Irving, New York, G. P. Putman, 1861.



Gustave Doré, « Dames de Grenade écoutant des nains musiciens », illustration pour *L'Espagne* de Charles Davillier, p. 139.

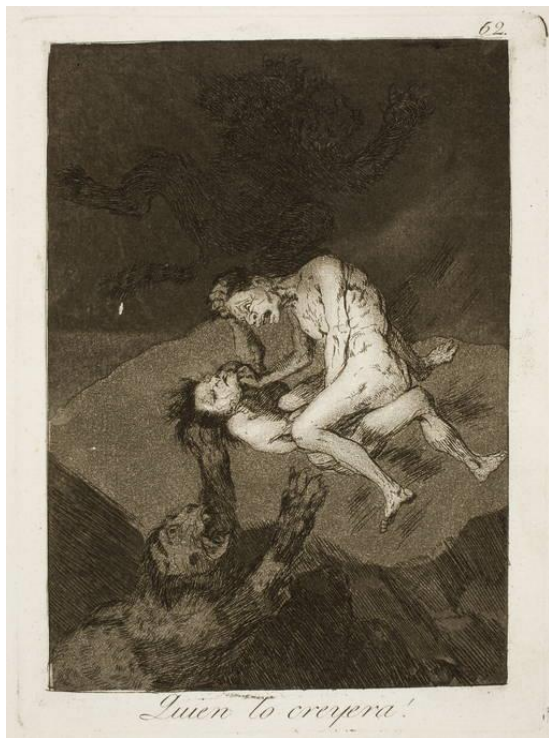
Gustave Doré, « *Guitarrero* et danseuse ambulante (Séville) », illustration pour *L'Espagne* de Charles Davillier, p. 422.



Gustave Doré, « Le dernier des rois maures quitte Grenade », in Joseph-François Michaud, *Histoire des croisades*, Paris, Furne, Jouvot et Cie, vol. 2, 1877.



Francisco Pradilla y Ortiz, *La rendición de Granada*, H. 3,3 x L. 5,5 m, Madrid, Palacio del Senado, 1882.



Francisco de Goya, *Quien lo creyera!*, *Caprichos* 62, 1799, H. 306 x L. 201 mm, Madrid, Museo del Prado, Colección Plácido Arango, estampe.

J. de Valdés Leal, *Finis gloriae mundi*, 1672, huile sur toile, H. 220 x L. 216 cm, Sevilla, Hospital de La Caridad, œuvre appartenant au domaine public.

INDEX SÉLECTIF DES AUTEURS

A

Andersen, 22, 24, 27, 42,
43, 44, 45, 51, 104,
108, 146, 147, 148,
149, 150, 151, 152,
153, 154, 155, 163,
170, 184, 200, 201,
216, 228, 229, 230,
234, 235, 239, 248,
249, 250, 251, 254,
260, 265, 276, 277,
280, 281, 286, 300,
301, 302, 303, 306,
307, 308, 309, 314,
315, 316, 317, 318,
319, 320, 329, 347,
348, 349, 358, 368,
369, 376, 448, 458,
484, 489, 490, 491,
492, 493, 494, 495,
496, 497, 498, 499,
501, 502, 503, 504,
506, 507, 508, 509,
521, 523, 528, 529,
531, 532, 534, 548
Aulnoy, 92

B

Baudelaire, 383, 434, 455,
456, 458, 459, 477, 534
Borrow, 439, 465, 511
Botkine, 25, 45, 46, 104,
132, 359, 510, 511,
512, 513, 514, 531
Burton, 401
Byron, 43, 62, 184, 201,
346, 362, 363, 441,
451, 473

C

Cervantès, 41, 47, 170,
219, 226, 229, 324,
325, 326, 327, 328,
329, 330, 331, 335,
336, 415, 436
Chateaubriand, 19, 21, 24,
32, 35, 50, 59, 62, 63,
64, 65, 66, 70, 96, 101,
104, 202, 218, 236,
237, 270, 278, 286,
374, 389, 421, 457
Claudel, 469, 470
Cooper, 407, 408, 418,
429, 496, 533

D

Davillier, 24, 41, 45, 61,
69, 70, 108, 134, 160,
227, 228, 255, 256,
276, 277, 279, 282,
288, 291, 329, 330, 380
De Amicis, 24, 27, 44, 45,
108, 110, 156, 157,
158, 159, 160, 161,
162, 228, 229, 274,
275, 279, 286, 288,
290, 291, 306, 349,
350, 351, 352, 353,
354, 355, 356, 357,
369, 376, 438, 487,
489, 514, 515, 516,
517, 518, 519, 520,
521, 522, 523, 524,
525, 526, 527, 528,
529, 531, 532, 536
Du Camp, 452
Dumas, 14, 17, 21, 24, 36,
40, 41, 72, 108, 110,

123, 127, 128, 129,
130, 131, 132, 133,
134, 136, 137, 138,
139, 140, 141, 142,
143, 144, 147, 151,
153, 158, 162, 163,
170, 184, 207, 216,
233, 234, 240, 253,
254, 256, 258, 259,
260, 265, 273, 324,
325, 326, 327, 332,
337, 344, 345, 346,
347, 348, 354, 361,
367, 368, 376, 380,
390, 391, 392, 393,
394, 396, 397, 440,
493, 496, 526, 531, 548

G

Gautier, 17, 20, 22, 24,
25, 27, 36, 37, 39, 40,
45, 47, 89, 104, 108,
109, 112, 113, 114,
116, 117, 118, 119,
120, 121, 122, 127,
128, 138, 139, 140,
141, 151, 152, 153,
157, 162, 163, 168,
169, 170, 184, 197,
201, 202, 203, 207,
208, 209, 210, 216,
218, 219, 220, 221,
222, 223, 224, 225,
226, 227, 230, 231,
232, 233, 234, 235,
236, 237, 238, 239,
240, 241, 242, 243,
244, 245, 246, 249,
251, 252, 253, 254,
255, 256, 257, 258,

259, 260, 261, 262,
263, 264, 265, 266,
267, 268, 269, 270,
271, 274, 275, 277,
278, 279, 280, 283,
284, 285, 286, 287,
289, 290, 291, 292,
293, 297, 298, 299,
300, 310, 323, 325,
326, 339, 340, 343,
344, 347, 358, 364,
365, 366, 367, 368,
369, 370, 371, 372,
373, 376, 380, 385,
387, 388, 389, 394,
395, 397, 434, 439,
440, 441, 442, 446,
448, 449, 451, 452,
453, 454, 455, 458,
459, 460, 461, 462,
463, 464, 465, 466,
467, 468, 469, 470,
471, 472, 473, 474,
475, 476, 477, 478,
479, 480, 482, 487,
488, 493, 511, 520,
523, 525, 526, 527,
534, 548, 557
Gide, 16, 33, 261, 459,
469, 470
Goethe, 222, 227, 304,
309, 452
Goncourt, 462, 469

H

Hemingway, 442
Hoffmann, 48, 98, 130,
168, 197, 223, 236,
239, 270, 277, 312
Hugo, 18, 35, 36, 37, 63,
64, 69, 102, 219, 225,
230, 238, 278, 281,
284, 300, 307, 324,

333, 338, 340, 473,
475, 480, 522

I

Irving, 15, 16, 17, 19, 22,
24, 27, 28, 29, 30, 43,
45, 46, 49, 73, 74, 75,
76, 77, 78, 79, 80, 81,
82, 83, 84, 85, 86, 87,
88, 89, 90, 91, 92, 93,
94, 95, 96, 97, 98, 99,
100, 101, 102, 103,
104, 105, 106, 108,
112, 122, 124, 127,
144, 151, 153, 162,
166, 167, 168, 169,
170, 171, 172, 173,
174, 175, 176, 177,
178, 179, 180, 181,
182, 183, 184, 185,
186, 187, 188, 189,
191, 192, 193, 194,
195, 196, 197, 198,
199, 201, 202, 203,
204, 205, 206, 207,
208, 212, 216, 239,
249, 277, 279, 280,
281, 282, 283, 291,
293, 294, 295, 296,
297, 307, 309, 311,
312, 313, 314, 318,
325, 333, 334, 335,
336, 340, 341, 345,
347, 362, 363, 376,
384, 385, 394, 397,
398, 399, 401, 402,
403, 404, 405, 406,
407, 408, 409, 410,
411, 412, 413, 414,
415, 416, 417, 418,
419, 420, 421, 422,
423, 424, 425, 426,
427, 428, 429, 430,
437, 440, 441, 448,

451, 464, 485, 486,
487, 496, 511, 527,
530, 531, 533, 534, 548

J

James, 459, 460
Joyce, 373, 374

L

Laborde, 24, 32, 35, 46,
63, 64, 89, 96, 111, 437

M

Mather, 401
Maugham, 25, 46, 189,
190, 191, 289, 359,
465, 466
Mérimée, 14, 37, 46, 234,
235, 260, 282, 342,
343, 344, 347, 451,
466, 473, 567
Musset, 37, 50, 109, 112,
237, 473, 552

N

Nodier, 20, 33, 102, 109,
112, 198, 203, 226,
227, 237, 289, 397

P

Pouchkine, 46, 430
Proust, 471, 534

Q

Quinet, 50, 218, 284, 286,
305, 361, 362

R

Roscoe, 241, 439

S

Sainte-Beuve, 24, 35, 38,
109, 112, 237, 241,

310, 452, 455, 460,
461, 462, 463, 548
Sartre, 131, 254, 356, 484
Scott, 15, 16, 28, 29, 43,
69, 70, 98, 102, 103,
167, 168, 169, 191,
201, 312, 314, 384,
405, 406, 414
Sterne, 29, 130, 137, 138,
158, 170, 171, 176,
207, 245, 267, 305,
407, 410, 417

Strabon, 71, 72, 361, 363,
374
Swinburne, 31, 89, 104,
327

T

Taylor, 24, 32, 33, 36, 39,
99, 111, 129, 132, 142,
144, 328, 342, 345,
346, 347, 364, 365,
385, 397, 416, 423,
435, 436, 437

Tenison, 42, 116, 328
Thibaudet, 462, 463, 470

W

Wilde, 460, 462
Woolf, 464, 465, 466, 467

Z

Zola, 459, 522, 535