



Lublin Studies in Modern Languages and Literature



VOL. 46
No 4 (2022)

FACULTY OF LANGUAGES, LITERATURES AND CULTURES
MARIA CURIE-SKŁODOWSKA UNIVERSITY

Lublin Studies in Modern Languages and Literature

Le voyage et ses récits.
Anabase et catabase depuis le romantisme

Travel narratives.
Anabase and catabase from Romanticism

Guest editors:
Carlota Vicens-Pujol & Jolanta Rachwalska von Rejchwald

UMCS
46(4) 2022
<http://journals.umcs.pl/lsmll>

e-ISSN: 2450-4580

Publisher:

Maria Curie-Skłodowska University Press
MCSU Library building, 3rd floor
ul. Idziego Radziszewskiego 11, 20-031 Lublin, Poland
phone: (081) 537 53 04
e-mail: sekretariat@wydawnictwo.umcs.lublin.pl
<https://wydawnictwo.umcs.eu/>

Editorial Board

Editor-in-Chief

Jolanta Knieja, Maria Curie-Skłodowska University, Lublin, Poland

Deputy Editors-in-Chief

Jarosław Krajka, Maria Curie-Skłodowska University, Lublin, Poland
Anna Maziarczyk, Maria Curie-Skłodowska University, Lublin, Poland

Statistical Editor

Tomasz Krajka, Lublin University of Technology, Poland

International Advisory Board

Anikó Ádám, Pázmány Péter Catholic University, Hungary
Monika Adamczyk-Garbowska, Maria Curie-Skłodowska University, Poland
Ruba Fahmi Bataineh, Yarmouk University, Jordan
Alejandro Curado, University of Extremadura, Spain
Saadiyah Darus, National University of Malaysia, Malaysia
Christian Efing, RWTH Aachen University, Germany
Christophe Ippolito, Georgia Institute of Technology, United States of America
Vita Kalnberzina, University of Riga, Latvia
Henryk Kardela, Maria Curie-Skłodowska University, Poland
Ferit Kilickaya, Mehmet Akif Ersoy University, Turkey
Laure Lévêque, University of Toulon, France
Heinz-Helmut Lüger, University of Koblenz-Landau, Germany
Peter Schnyder, University of Upper Alsace, France
Alain Vuillemin, Artois University, France

▪ Indexing



Peer Review Process

1. Each article is reviewed by two independent reviewers not affiliated to the place of work of the author of the article or the publisher.
2. For all publications, at least one reviewer's affiliation should be in a different country than the country of the author of the article.
3. Author/s of articles and reviewers do not know each other's identity (double-blind review process).
4. Review is in the written form and contains a clear judgment on whether the article is to be published or rejected.
5. Criteria for qualifying or rejecting publications and the reviewing form are published on the journal's website.
6. Identity of reviewers of particular articles or issues are not revealed, the list of collaborating reviewers is published once a year on the journal's website.
7. To make sure that journal publications meet highest editorial standards and to maintain quality of published research, the journal implements procedures preventing ghostwriting and guest authorship. For articles with multiple authorship, each author's contribution needs to be clearly defined, indicating the contributor of the idea, assumptions, methodology, data, etc., used while preparing the publication. The author submitting the manuscript is solely responsible for that. Any cases of academic dishonesty will be documented and transferred to the institution of the submitting author.

Online Submissions - <https://journals.umcs.pl/ismll>

Registration and login are required to submit items online and to check the status of current submissions.

**Le voyage et ses récits.
Anabase et catabase depuis le romantisme
Travel narratives. Anabase and catabase from Romanticism**

Table of Contents

Introduction	1
<i>Carlota Vicens-Pujol, Jolanta Rachwalska von Rejchwald</i>	
En longeant la Tramontane : George Sand, la montagne, la mer et le moi . . .	5
<i>Isabelle Bes Houghton</i>	
La mer Méditerranée dans le <i>Voyage en Espagne</i> de Gautier tout autant hostile que sublime	17
<i>M^a Elena Baynat Monreal</i>	
<i>L'Italie pittoresque</i> entre voyages, narration, histoire et création : traces d'identité locale recherchées et découvertes par l'Autre	27
<i>Marcella Leopizzi</i>	
Le voyage amoureux : Alexandre Dumas face à Caroline Ungher	37
<i>Àngels Santa</i>	
Léguer le voyage: <i>Kyoto song</i> de Colette Fellous	47
<i>Carme Figuerola Cabrol</i>	
Le Clézio et le voyage : entre la terre et l'appel de la mer	57
<i>Cristina Solé Castells</i>	
Des parcours et des détours lecléziens : <i>Le chercheur d'or</i> et <i>Voyages à Rodrigues</i>	65
<i>María Loreto Cantón Rodríguez</i>	

Entre Alexandrie et la France : les lieux de *La Triomphante*
de Teresa Cremisi 77
María Manuela Merino García

Un homme des archipels. *L'Été grec* de Jacques Lacarrière. 89
Philippe Antoine

Varia

Quelques précisions sur « L'image de l'autre dans *Aaron*, roman
montréalais d'Yves Thériault » par Natalie Mojžíšová, article paru dans
la revue *Lublin Studies in Modern Languages and Literature*, n° 1 (2022),
vol. 46, pp. 39–48, <https://journals.umcs.pl/lsmll/article/view/12638/0>. 101
Victor Teboul

Carlota Vicens-Pujol, University of the Balearic Islands, Spain

Jolanta Rachwalska von Rejchwald, Maria Curie-Skłodowska University, Poland

DOI:10.17951/lsmll.2022.46.4.1-4

Introduction

La première définition du mot *anabase* (ἀνάβασις) dans le *Trésor de la langue française* renvoie à l'ouvrage bien connu (l'*Anabase*, 370 av. J.-C.) de Xénophon, qui raconte les aventures des mercenaires grecs engagés par Cyrus le Jeune contre son frère aîné, Artaxerxès II. Étymologiquement, ce terme est défini comme : « action de monter, ascension », ou comme « expédition de la mer vers l'intérieur montagneux d'un pays (TLFi : *Trésor de la langue française informatisé*, 1994). Le récit de Xénophon relate également le retour des mercenaires vers la mer (descente ou *catabase* – κατάβασις) et le voyage postérieur longeant la côte (*parabase* – παραβασις) jusqu'à l'arrivée des nombreux expéditionnaires à la Thrace. C'est pourquoi l'*Anabase* de Xénophon est également connu sous le titre de *L'Expédition des Dix-Mille* (Varias, 1999).

Bien des siècles plus tard, avec son *Anabase* (1924), Saint John-Perse donna au mot une signification spirituelle, car cette expédition vers l'intérieur était un périple héroïque de l'âme, une errance ontologique. Comme le signala Mireille Sacotte, le « je [...] parcourt le monde à la recherche de lui-même et du sens de son existence » (Sacotte, 1991). D'autre part, l'usage plus moderne du mot *catabase* veut qu'il désigne la descente aux enfers ou au monde souterrain des héros – épiques ou non. Le terme *parabase*, quant à lui, fait référence à la « [p]artie d'une comédie grecque hors de l'action, dans laquelle le coryphée s'adressait directement au public pour lui exposer les intentions ou les opinions de l'auteur » (TLFi, 1994).

De manière globale, les articles réunis dans le présent volume traitent de la question de l'anabase et de la catabase depuis le romantisme, dans la triple perspective proposée par Xénophon : a) voyage de la côte vers l'intérieur d'un pays ; b) voyage de l'intérieur vers la côte ; c) voyage en longeant la côte, sans pour autant délaissier complètement certains usages symboliques ou métaphoriques

Carlota Vicens-Pujol, Edificio Ramon Llull, Université des îles Baléares, Ctra de Valldemossa, km. 7'5, 07122, Palma de Mallorca, cvicens@uib.es, <https://orcid.org/0000-0001-7491-6685>

Jolanta Rachwalska von Rejchwald, Katedra Romanistyki, Instytut Językoznawstwa i Literaturoznawstwa, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Pl. Marii Curie-Skłodowskiej 4a, 20-031 Lublin, Phone: 0048815372661, jolanta.rachwalskavonrejchwald@mail.umcs.pl, <https://orcid.org/0000-0003-3159-1942>

des termes évoqués. Les études rassemblées dans ce volume nous font parcourir aussi bien les terrains littéraires aux topographies riches et variées que les paysages mentaux, affectifs ou émotifs déployés dans les récits de George Sand, de Théophile Gautier, d'Alexandre Dumas, de Le Clézio, de Colette Fellous, de Jacques Lacarrière et de Teresa Cremisi.

M^a Elena Baynat Monreal, dans son article « La mer Méditerranéenne dans le *Voyage en Espagne* de Gautier : moyen hostile et sublime », se propose d'analyser les croisements émotifs et descriptifs engendrés par le périple de l'écrivain effectué à double sens : quand il se dirige vers le sud et lors de son retour en France, naviguant à travers la mer Méditerranée. Le texte d'Isabelle Bes Hoghton, « En longeant la Tramontane : George Sand, la montagne, la mer et le moi », s'inscrit dans la même lignée d'articles qui explorent la complexité des liens entre la description de la nature et la dimension affective du discours. L'article de Carme Figuerola, « Léguer le voyage : *Kyoto song*, de Colette Fellous », nous emmène à Kyoto, ancienne capitale japonaise, pour appréhender les deux facettes de cette ville : le Kyoto réel et le Kyoto imaginaire. Dans le même ordre d'idées se situe la réflexion de Marcella Leopizzi qui, dans son article « L'Italie pittoresque entre voyages, narration, histoire et création : traces d'identité locale recherchées et découvertes par l'Autre », étudie le va-et-vient entre l'espace géographique parcouru physiquement et l'espace mental, occupé par les souvenirs, les émotions, les opinions du narrateur (-voyageur) homodiégétique. Dans l'article intitulé « Le voyage amoureux : Alexandre Dumas face à Caroline Ungher », Àngeles Santa explore un double paysage amoureux dans un récit d'Alexandre Dumas, *Une aventure d'amour*. L'auteure se penche sur les intrications entre la fascination pour la beauté du paysage et le sentiment amoureux pour une femme. María Manuela Merino García développe le motif d'une quête identitaire en lien avec des lieux dans « Entre Alexandrie et la France : les lieux de la *Triomphante* de Manuela Cremisi ». La réflexion de Cristina Solé Castells, développée dans son étude « Le Clézio et le voyage : entre la terre et l'appel de la mer », se fonde sur le constat de l'existence du principe de nomadisme qui régit le fonctionnement du personnel romanesque dans l'univers fictionnel de Le Clézio. Sous le titre, « Des parcours et des détours lecléziens : *Le chercheur d'or* et *Voyages à Rodrigues* », l'article de María Loreto Cantón Rodríguez réétudie la géométrie signifiante des déambulations lecléziennes. De sa part, Philippe Antoine, se penche dans « Un homme des archipels. *L'été grec* de Jacques Lacarrière », sur un texte écrit à partir des différents séjours de l'auteur en Grèce. Son analyse a permis d'en dégager non seulement la beauté de côtes mais surtout les vertus du cabotage, c'est-à-dire d'« un [certain] art de voyager ».

Nous espérons que les idées discutées dans le cadre du présent volume permettront à tous les intéressés d'approfondir la réflexion sur le thème du voyage et les différentes manières de sa mise en discours.

Références

Sacotte, M. (1991). *Saint-John Perse*. Paris: Belfond.

TLFi - Trésor de la langue française informatisé (1994). Retrieved December 13, 2022, from <http://www.atilf.fr/tlfi>.

Varias, C. (1999). *Anabasis*. Madrid: Catedra.

Palma de Mallorca, Lublin, décembre 2022

The first definition of the word *anabase* (ἀνάβασις) in the *Trésor de la langue française* [French Language Treasury] refers to the well-known work (*l'Anabase*, 370 BC) by Xenophon, which recounts the adventures of Greek mercenaries hired by Cyrus the Younger against his older brother Artaxerxes II. Etymologically, this term is defined as: “action of going up, ascent”, or as “expedition from the sea to the mountainous interior of a country (*TLFi: Trésor de la langue française informatisé*, 1994). Xenophon’s account also relates the return of the mercenaries to the sea (descent or *catabase* – κατάβασις) and the subsequent journey along the coast (*parabase* – παραβασις) until the arrival of the numerous expeditionaries at Thrace. This is why Xenophon’s *Anabasis* is also known as *L’Expédition des Dix-Mille* [The Expedition of the Ten Thousand] (Varias, 1999).

Many centuries later, with his *Anabasis* (1924), Saint John Perseus gave the word a spiritual meaning, for this inward expedition was a heroic journey of the soul, an ontological wander. As Mireille Sacotte pointed out, the “I [...] travels the world in search of itself and the meaning of its existence” (2014, para. 4). On the other hand, the more modern use of the word *catabase* is to designate the descent into the underworld of heroes – epic or not. The term *parabasis*, on the other hand, refers to the “[p]arty part of a Greek comedy outside the action, in which the corypheus addressed the audience directly to explain the author’s intentions or opinions” (TLFi, 1994).

The papers in this volume deal with the question of *anabasis* and *catabasis* since Romanticism, in the threefold perspective proposed by Xenophon: a) a journey from the coast to the interior of a country; b) a journey from the interior to the coast; c) a journey along the coast, without completely abandoning certain symbolic or metaphorical uses of the terms evoked. The studies gathered in this volume take us through literary terrains with rich and varied topographies as well as mental, affective or emotional landscapes deployed in the stories of George Sand, Théophile Gautier, Alexandre Dumas, Le Clézio, Colette Fellous, Jacques Lacarrière and Teresa Cremisi.

M^a Elena Baynat Monreal, in her paper “La mer Méditerranéenne dans le *Voyage en Espagne* de Gautier: moyen hostile et sublime” [The Mediterranean Sea in Gautier’s *Voyage en Espagne*: a hostile and sublime medium], proposes to

analyse the emotional and descriptive crossings generated by the writer's journey carried out in both directions: when he heads south and when he returns to France sailing across the Mediterranean Sea. Isabelle Bes Hoghton's text, "En longeant la Tramontane: George Sand, la montagne, la mer et le moi" [Along the Tramontane: George Sand, the Mountain, the Sea, and the Self], follows in the même line of articles that explore the complexity of the links between the description of nature and the affective dimension of speech. Carme Figuerola's article, "Léguer le voyage: Kyoto song, de Colette Fellous" [Leaving the Journey: Kyoto song, by Colette Fellous], takes us to Kyoto, the ancient Japanese capital, to understand the two sides of this city: the real Kyoto and the imaginary Kyoto. In the same order of ideas is located the reflection of Marcella Leopizzi who, in her article "L'Italie pittoresque entre voyages, narration, histoire et création : traces d'identité locale recherchées et découvertes par l'Autre" [*Picturesque Italy* between travel, narration, history and creation: traces of local identity sought and discovered by the Other], studies the back and forth between the geographical space physically travelled and the mental space, occupied by the memories, emotions, and opinions of the homodiegetic narrator (-traveller). In the paper "Le voyage amoureux: Alexandre Dumas face à Caroline Ungher" [The Journey of Love: Alexandre Dumas and Caroline Ungher], Angeles Santa explores a double landscape of love in Alexandre Dumas' story, *Une aventure d'amour* [An Adventure in Love]. The author examines the intertwining of the fascination for the beauty of the landscape and the feeling of love for a woman. María Manuela Merino García develops the motif of an identity quête in relation to places in "Entre Alexandrie et la France: les lieux de la *Triomphante* de Manuela Cremisi" [Between Alexandria and France: the places of Manuela Cremisi's *Triumphant*]. The reflection of Cristina Solé Castells, developed in her study "Le Clézio et le voyage: entre la terre et l'appel de la mer" [Le Clézio and the journey: between the land and the call of the sea], is based on the observation of the existence of the principle of nomadism that governs the functioning of the novelistic personnel in the fictional universe of Le Clézio. Under the title, "Des parcours et des détours lecléziens: *Le chercheur d'or* et *Voyages à Rodrigues*" [Leclézian routes and detours: *Le chercheur d'or* and *Voyages à Rodrigues*], María Loreto Cantón Rodríguez's paper re-studies the signifying geometry of Leclézian wanderings.

References

- Sacotte, M. (1991). *Saint-John Perse*. Paris: Belfond.
- TLFi - *Trésor de la langue française informatisé* (1994). Retrieved December 13, 2022, from <http://www.atilf.fr/tlfi>.
- Varias, C. (1999). *Anabasis*. Madrid: Catedra.

Isabelle Bes Houghton, University of the Balearic Islands, Spain

DOI:10.17951/lsmll.2022.46.4.5-15

En longeant la Tramontane : George Sand, la montagne, la mer et le moi

Along the Tramuntana Mountains:
George Sand, the Mountain, the Sea and the Self

RÉSUMÉ

Comment dire la beauté du paysage lorsqu'on voyage ? Les mouvements esthétiques du XVIII^e y ont répondu par le pittoresque et le sublime. Mais qu'en est-il chez les romantiques et plus particulièrement chez George Sand ? La description du paysage de la montagne majorquine chez George Sand fera l'objet d'un palimpseste littéraire où la volonté première de pittoresque objectif va déborder sur l'imaginaire sublime et terrible (Edmund Burke) qui à son tour engendra une expérience du numineux (Rudolf Otto), et révélera le moi le plus intime. La voyageuse y perdra sa cape de relateur de vérité pour laisser libre cours à sa rêverie.

Mots-clés : George Sand, récits de voyage, Baléares, montagne, pittoresque, sublime, numineux, XVIII^e siècle

ABSTRACT

How to say the beauty of the landscape when traveling? The aesthetic movements of the 18th century responded with the picturesque and the sublime. But what about the romantics and in particular George Sand? The landscape of the Majorcan mountains forms in George Sand's writings a literary palimpsest, where the first intention of describing with an objective and picturesque point of view leads to the sublime and "delightful horror" (Edmund Burke) which provokes a numinous experience (Rudolf Otto) and reveals the most intimate self. The traveler loses her mask of truth-teller to give free rein to the writer and her reverie.

Keywords: George Sand, travel literature, Balearic Islands, mountain, picturesque, sublime, numinous, 19th century

L'engouement pour la montagne en littérature est fort tardif. Il date de la fin du XVIII^e siècle, des premières ascensions du Mont Blanc, notamment celles

Isabelle Bes Houghton, Departamento de Filología Española, Moderna y Clásica, Universidad de las Islas Baleares, Ctra de Valldemossa, km. 7'5, 07122 Palma de Mallorca, isabelle.bes@uib.es, <https://orcid.org/0000-0001-8786-1409>

d'Horace-Bénédict de Saussure, en août 1787, dont l'ouvrage *Premières Ascensions au mont Blanc 1774–1787 fait connaître Chamonix partout en Europe, le convertissant en l'une des nouvelles étapes obligées du Grand Tour*. La vogue du tourisme alpin attire de nombreux écrivains, Byron en 1816, Shelley en 1824 et Hugo en 1825.

Les mouvements esthétiques du pittoresque et du sublime participent également à ce nouveau goût pour les sommets, ainsi que Rousseau qui en est le véritable précurseur. De la *Nouvelle Héloïse* (1761) aux *Rêveries du promeneur solitaire* (1782) en passant par *Les Confessions* (1782 et 1789), le paysage alpestre omniprésent dans son œuvre représente un tournant dans l'imaginaire collectif. De *terra non grata*, peuplé de démons et autres créatures malignes, espace âpre et indomptable que l'on fuit, la montagne devient un lieu de ravissement où la peur au bord du précipice engendre une source d'émotion toute nouvelle : le sublime. Elle signifie aussi chez le préromantique, un espace de retour à soi, de méditation, de communion avec la nature, de plénitude édénique, où le *locus horridus* côtoie le *locus amoenus*.

Chez les romantiques, la montagne ne se détache pas de cette dichotomie : à la fois violence et fureur infernale, immensité vertigineuse, ténèbres provoquant la terreur et l'effroi nécessaires à la naissance d'émotions fortes, et nouvel Éden, refuge contre les contraintes sociales et la corruption des villes, solitude et calme indispensables au repos de l'esprit et à la quête de soi, retour aux origines permettant l'élévation de l'âme. Pour les héritiers des mouvements esthétiques du 18^e siècle, décrire ce paysage au représentation si vaste et contradictoire ne sera pas chose facile. George Sand souffre, elle aussi, de cette tension romantique, entre la représentation objective et l'impression subjective, entre l'esthétique du pittoresque et celle du sublime (le Scanff, 2007b, p. 167).

En longeant la Tramontane, la voyageuse tente de garder sa cape de relateur de vérité mais finit par laisser libre cours à sa rêverie. Peu à peu, le voyageur s'efface au profit de l'écrivain-poète. Au prisme déformant de la sensibilité, la description du paysage de la montagne majorquine fera l'objet d'un palimpseste littéraire où les strates s'emboîteront comme des poupées russes avec une certaine perméabilité : la volonté de pittoresque objectif va déborder sur l'imaginaire sublime et terrible qui à son tour engendra une expérience du numineux et révélera le moi le plus intime.

1. Un lieu pittoresque

Après Rousseau « le véritable Christophe Colomb de la poésie alpestre » (Sand, 1971b, p. 1035), George Sand, dans une fausse modestie, ose évoquer la possibilité de réclamer l'honneur d'avoir découvert l'île de Majorque, mettant en parallèle dès les premières phrases, les Alpes et la nature majorquine. Elle avait visité Chamonix pour la première fois, à son retour à Venise, accompagné du docteur

Pagello, après sa séparation tumultueuse avec Alfred de Musset. Elle espérait y trouver un « renouveau de vie » (Chovelon, 1988, p. 18). Elle y revient en 1836 pour rejoindre son ami Listz et sa compagne Marie d'Agoult, avec ses enfants cette fois-ci, à la recherche de la tendre amitié et de la joie du musicien. Si les Pyrénées dans sa jeunesse lui avaient laissé de doux souvenirs, le Mont Blanc la déçoit. Elle écrit à Casimir Dudevant, le 30 juillet 1834 : « Je cherche en vain dans les Alpes une nature aussi extraordinaire et aussi pittoresque qu'aux Pyrénées » (Sand, 1966, p. 671). Elle la rencontrera à Majorque.

Dès les premières pages de l'*Hiver à Majorque*, le ton est donné, si un terme définit la nature de l'île Baléare, c'est bien l'adjectif « pittoresque ». « Tout y est pittoresque » affirme-t-elle haut et fort, autant l'habitant que le paysage (Sand, 1971b, p. 1039). Et elle le répète encore : « Majorque est pour les peintres un des plus beaux pays de la terre et un des plus ignorés », « l'Eldorado de la peinture » (Sand, 1971b, pp. 1038–1039). Non seulement, cette qualité la caractérise mais encore, elle assoit sa supériorité face aux montagnes suisses :

En Suisse, [...] la nature semble s'y jouer de l'artiste. À Majorque, elle semble l'attendre et l'inviter. [...] Là, la végétation affecte des formes altières et bizarres ; mais elle ne déploie pas ce luxe désordonné sous lequel les lignes du paysage suisse disparaissent trop souvent. La cime du rocher dessine ses contours bien arrêtés sur un ciel étincelant, [...] et, jusqu'au moindre cactus rabougri au bord du chemin, tout semble poser avec une sorte de vanité pour le plaisir des yeux (pp. 1039–1040).

Les références alpestres et pyrénéennes jonchent le récit, la comparaison flattant toujours l'île à la nature plus sauvage, plus libre¹. Nous devons peut-être rappeler ici que la nature majorquine de notre voyageuse est celle de la sierra Tramontane dans la vallée de Valdemossa où elle a séjourné de mi-décembre 1838 au 13 février 1839 et qui occupe la troisième partie de son récit de voyage, *Un Hiver à Majorque*, la plus importante.

George Sand, même si consciente des limites de l'expression littéraire par rapport à la peinture (Sand, 1971b, p. 1038), va essayer, sur le modèle de l'*ut pictura poesis* horacien, de proposer de véritables « tableaux » littéraires reproduisant « grâce à la magie du style, tout ce qu'il est possible à l'œil de voir et au pinceau de peindre » (Larousse, 1866, p. 1090). Le champ lexical de l'art pictural inonde toutes ses descriptions de la Tramontane (tableau, encadré, plan, nuance, silhouette, base, ligne, fond, perspective, détails, formes, contours, profondeurs).

¹ Par exemple, « Nulle part, si ce n'est en quelques vallées des Pyrénées, la nature ne s'était montrée à moi aussi libre dans ses allures que sur ces bruyères de Majorque » (Sand, 1971b, p. 1112). « La Suisse et le Tyrol n'ont pas eu pour moi cet aspect de création libre et primitive qui m'a tant charmé à Majorque » (p. 1113).

Picturalisée, la vue des montagnes depuis la chartreuse est délimitée par un cadre², avec plusieurs plans, allant du proche au lointain, dans une perspective verticale ou pyramidale, permettant ainsi d’embrasser la totalité du paysage :

Tableau sublime, encadré au premier plan par de noirs rochers couverts de sapins, au second par des montagnes au profil hardiment découpé et frangé d’arbres superbes, au troisième et au quatrième par des mamelons que le soleil couchant dore des nuances les plus chaudes, et sur la croupe desquels l’œil distingue encore, à une lieue de distance, la silhouette microscopique des arbres, fine comme l’antenne des papillons, noire et nette comme un trait de plume à l’encre de Chine sur un fond d’or étincelant. Ce fonds lumineux, c’est la plaine ; et à cette distance, lorsque les vapeurs de la montagne commencent à s’exhaler et à jeter un voile transparent sur l’abîme, on croirait que c’est déjà la mer. Mais la mer est encore plus loin, et, au retour du soleil, quand la plaine est comme un lac bleu, la Méditerranée trace une bande d’argent vif aux confins de cette perspective éblouissante.

C’est une de ces vues qui accablent parce qu’elles ne laissent rien à désirer, rien à imaginer.

Tout ce que le poète et le peintre peuvent rêver, la nature l’a créé en cet endroit. Ensemble immense, détails infinis, variété inépuisable, formes confuses, contours accusés, vagues profondeurs, tout est là, et l’art n’y peut rien ajouter (Sand, 1971b, p. 1117).

L’on pourrait presque parler ici de description hypotyposique³, le diapré des couleurs, le mouvement rend la scène vivante. Cependant, en utilisant uniquement l’art pittoresque, l’art de l’objectivité sensible qui ne s’attache qu’à l’objet, George Sand ne peut séduire que les yeux de son lecteur, elle ne touchera pas son âme et ne convoquera pas son imagination. Or pour susciter une émotion, il faut s’adresser à l’âme.

En revanche, lorsqu’elle glisse du pur pittoresque à l’imaginaire, aidée par la fantasmagorie de la nuit et du clair de lune, comme dans le passage qui suit, l’apparence froide devient apparition bouleversante :

Ce jardin, planté de palmiers et d’amandiers, occupe tout le fond incliné du vallon, et s’élève en vastes gradins sur les premiers plans de la montagne. Au clair de la lune, et lorsque l’irrégularité de ces gradins est dissimulée par les ombres, on dirait un amphithéâtre taillé pour des combats de géants (p. 1116).

Le paysage montagneux éblouit les yeux de notre voyageuse, il est vrai, mais il va surtout la secouer jusqu’aux intimes profondeurs de son être et l’art pittoresque ne suffira plus pour transmettre ces sensations.

² La vue de la mer est, elle aussi, présentée dans un cadre (« encadrée de forêts d’un vert sombre ») mais ses lignes ondulées et verticales (« doucement ondulée sur une plaine de saphir ») n’ont qu’un seul plan (Sand, 1971b, p. 1164).

³ « L’Hypotypose peint les choses d’une manière si vive et si énergique, qu’elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d’un récit ou d’une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante » (Fontanier, 1977, p. 390)

2. Un lieu sublime et terrible

Le mot « sublime » jalonne la troisième partie de *l'Hiver à Majorque*. Il définit un tableau, un spectacle, une perspective de la Tramontane ou la nature elle-même (Sand, 1971b, pp. 1117, 1118, 1164, 1173). Il est partout et cet « abus de la sensation » pour cette voyageuse sensible est dangereux et joue avec ses nerfs (p. 1118). Du domaine de l'âme, il représente chez George Sand, le sentiment de la grandeur tel qu'Edmond Burke et Emmanuel Kant l'avaient défini au XVIII^e siècle. Il « n'est présent en aucune chose de la nature, mais seulement dans notre esprit » (Kant, 1965, as cit. dans le Scanff, 2007a, p. 49.) Un paysage sublime est un paysage grandiose qui « enlève, ravit, transporte » (Longin, 1995, p. 70), allume un enthousiasme impétueux, pour reprendre les expressions de Pierre Larousse (Larousse, 1866, p. 1170), par sa démesure, son infini, son indéterminé.

La Tramontane réunit tous les éléments du paysage hérissé et sauvage caractéristique du *locus horridus* susceptible de provoquer cette « espèce de passion mêlée de terreur et de surprise » (Burke, 1990, p. 76) : arbres tortueux, penchés, échevelés, ronces affreuses, ravin, montagne à pic (Sand, 1971b, p. 1112). Entre précipices, torrents et falaises, le voyage à Valldemossa sur une rampe très étroite, rapide et périlleuse crée un effroi réel chez la voyageuse (p. 1115). La faune participe aussi à la mise en scène du paysage terrible : « Les aigles et les vautours, enhardis par le brouillard, venaient dévorer nos pauvres passereaux jusque sur le grenadier qui remplissait ma fenêtre » (p. 1160). Les rochers, ces « blocs d'abîme » (Bachelard, 1947, p. 191) font l'objet de personnalisation fantastique, les aiguilles de roches calcaires deviennent des géants de cent pieds de haut (Sand, 1971b, p. 1168) tout droit sortis d'un conte pour enfant, l'anse, une bouche immense où se précipitent les vagues (p. 1169). L'imagination prend le grand galop car « la rêverie est sans doute la seule solution à la portée de l'homme quand l'expérience du sublime naturel dépasse les possibilités de la sensibilité » (le Scanff, 2007a, p. 197). La mer et sa poésie de l'infini crée le vertige chez la voyageuse (Sand, 1971b, p. 1168). Elle exacerbe son imaginaire qui part dans les méandres de la mythologie grecque, appelant la déesse « Amphitrite en personne sous une voûte de nacre et le front couronné d'algues murmurantes » (p. 1170). Mais plus encore, elle crée l'illusion. Son plan horizontal paraissant vertical entre les falaises, la grande bleue, entourée d'une nature terrible (arbres déjetés et à moitié déracinés par les vents), se transforme en élévation sublime : « une montagne de cristal, de diamant et de saphir » (p. 1170). Elle se hisse jusqu'au ciel comme un pont entre les hommes et le divin.

Mais la nature suscite le mieux les idées du sublime, écrit Kant « si seulement grandeur et force s'y manifestent, en son chaos ou en son désordre, en ses ravages les plus sauvages et les plus déréglés » (Kant, 1965, p. 86) et que mieux qu'une tempête, l'expression la plus vive du déchaînement des éléments du ciel et de la terre, pour rendre un « tableau infernal » (Sand, 1971b, p. 1176), avec ses ombres

sinistres et étranges, ses nuées sombres, spectres avides, sa montagne ruiselante de cascades, ses arbres déracinés. L'orage, donne « l'idée du chaos » comme le souligne la romancière (p. 1175), chaos sonore (craquement des sapins sous le vent, roulement des pierres, fracas des torrents sur les rochers), chaos visuel (intervalles d'ombre et de lumière, ondes rouges et bleues) et sensation de chaos dans la sensibilité du spectateur partagée par l'antithèse sublime : la magnificence du spectacle et la terreur. Plus que le déluge biblique, ce sont les enfers grecs qu'évoque la voyageuse pour décrire la scène, avec Phlégéon, le fleuve de feu circulant d'Hadès au Tartare, maintenant les damnés suffisant en vie pour subir les supplices des Champs du Châtiment, Érèbe, le Dieu des Ténèbres, de l'obscurité des Enfers, fils du vide et du Chaos primordial, ou encore le sabbat de l'antiquité païenne (p. 1176).

L'un des composants importants du paysage de la Tramontane excelle dans la sublimité et la sublimation de son appréhension : l'olivier. George Sand nous plonge au cœur même de la littérature fantastique, un conte cauchemardesque de Charles Nodier ou l'un des *Caprichos* de Francisco Goya. L'obscurité étant indispensable au lieu d'horreur, la nuit réveillant chez chacun les démons enfouis et les projetant sur l'extérieur, la description de l'olivieraie est nocturne. L'imagination de la romantique y cherche l'épouvante, « tout ce qui est d'une certaine manière terrible, tout ce qui traite d'objets terribles ou agit de façon analogue à la terreur » (Burke, 1990, p. 79). L'arbre de la paix, la fécondité, la purification, la force, la victoire et la récompense (Chevalier & Gheerbrant, 1982, p. 699) devient tour à tour, tous les animaux terrifiants de l'univers dantesque, le dragon, le boa, le centaure, le reptile, le satyre :

Quand on se promène le soir sous leur ombrage, il est nécessaire de bien se rappeler que ce sont là des arbres ; car si on en croyait les yeux et l'imagination, on serait saisi d'épouvante au milieu de tous ces monstres fantastiques, les uns se courbant vers vous comme des dragons énormes, la gueule béante et les ailes déployées ; les autres se roulant sur eux-mêmes comme des boas engourdis ; d'autres s'embrassant avec fureur comme des lutteurs géants. Ici c'est un centaure au galop, emportant sur sa croupe je ne sais quelle hideuse guenon ; là un reptile sans nom qui dévore une biche pantelante ; plus loin un satyre qui danse avec un bouc moins laid que lui ; et souvent c'est un seul arbre crevassé, noueux, tordu, bossu, que vous prendriez pour un groupe de dix arbres distincts, et qui représente tous ces monstres divers pour se réunir en une seule tête, horrible comme celle des fétiches indiens, et couronnée d'une seule branche verte comme d'un cimier (Sand, 1971b, p. 1171).

Leur majesté fait ressentir à la voyageuse les limites de l'écriture. Comment trouver les mots justes pour décrire cette expérience sublime si intense et unique qu'est la contemplation de ces arbres sacrés à la soirée tombante, ce ciel étincelant, ces âpres silhouettes mystérieuses, leur grosseur démesurée, leur attitude furibonde ? La métaphore, la divagation imaginaire suffit-elle ? La réponse de George Sand est non, seul le pinceau d'un Rousseau pourrait représenter dignement le grand style de ces arbres (Sand, 1971b, p. 1172).

La nature de la Tramontane chez George Sand est une nature terrible, torturée par les forces du mal, plus enfer que paradis, lieu sublime par excellence, mais aussi lieu du sacré. Manipulée par une force divine, elle ébranle et mène à des pensées métaphysiques.

3. Un lieu sacré

Les monts, depuis tous les temps, sont le séjour des Dieux et lieu du sacré (Olympe, Mont Sinaï). Ils sont « rencontre du ciel et de la terre, demeure des dieux et terme de l'ascension humaine » (Chevalier, 1982, p. 645). Pétrarque évoque au sommet du Mont Ventoux, l'Athos et l'Olympe. La montagne est pour le poète florentin la métaphore de l'ascèse spirituelle. Lamartine utilisera plus tard l'expression « autel de Dieu » pour la désigner dans son poème « R souvenir du lac Léman » dans *Méditations* (1849).

Son isolement, son silence, son aspect primitif et sauvage, pure émanation de Dieu, sans que la main de l'homme ne l'ait jamais corrompue, en fait le lieu de prédilection des sites de dévotion. La montagne est purificatrice, rédemptrice et permet un retour aux origines. Le déplacement spatial devient voyage dans le temps, anabase et analepse. La chartreuse désaffectée dans la Tramontane où logent George Sand et Frédéric Chopin est un rempart contre la fuite du temps. Pendant ce séjour « le plus romantique de la terre » (Sand, 1971b, p. 1125), l'écrivaine va chercher à surprendre dans ces murs abandonnés le secret intime de la vie monastique (p. 1126). Elle s'imagine le murmure des prières des moines, le bruissement de leurs sandales sur le sol. Et lorsque, lors de ses explorations, elle trouve une chapelle, elle lui apparaît comme fixée à jamais dans l'éternité :

Une si grande et belle chapelle, si meublée et si bien rangée, que l'on eût dite abandonnée de la veille. Le fauteuil du supérieur était encore en place, et l'ordre des exercices religieux de la semaine, affiché dans un cadre de bois noir, pendait de la voûte au milieu des stalles du chapitre. [...] L'odeur d'encens dont les murs avaient été si longtemps imprégnés n'était pas encore tout à fait dissipée. Les autels étaient parés de fleurs desséchées, et les cierges à demi consumés se dressaient encore dans leurs flambeaux (p. 1126).

George Sand, même si féroce anti-religieuse, et en critique constante de la dévotion exacerbée des Majorquins, tant du sacristain de la Chartreuse, des habitants de Valldemossa comme des ermites de l'ermitage en bord de mer (Sand, 1971b, pp. 1164–1165), ressent dans le cloître « une certaine émotion mêlée d'angoisse et de plaisir » (p. 1127) due à la superstition.

Malgré elle, l'élévation physique de la montagne l'incitera à l'élévation spirituelle. Dans la contemplation de la Tramontane, elle avouera qu'il lui vient des élans religieux (p. 1118). Elle expérimente « un sentiment de présence absolue, une présence divine » (Otto, 1917/1969), cette expérience affective du sacré qu'est le numineux, tel que défini par Rudolf Otto dans *Le Sacré. L'élément non*

rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel (1917)⁴. L'immensité, la confusion, la profondeur manifeste la puissance divine qui dépasse l'humain et lui rappelle ses limitations :

L'esprit ne suffit pas toujours à goûter et à comprendre l'œuvre de Dieu ; et s'il fait un retour sur lui-même, c'est pour sentir son impuissance à créer une expression quelconque de cette immensité de vie qui le subjugué et l'enivre (Sand, 1971b, p. 1117).

« Confronté à lui, l'homme ne peut que sentir son néant, sa petitesse, ainsi qu'une sorte d'immensité non nommée qui le dépasse. Or l'indicible, l'ineffable, l'approchent du sacré » souligne Carlota Vicens-Pujol (2018, p. 42). Ce sentiment mystique naît toujours du *Tremendum* chez la voyageuse. Le paysage sublime et l'expérience du sublime sont un préalable indispensable à l'expérience du sacré et l'expérience du sacré est l'expérience de l'âme. Les mots incapables de décrire la sublimité du paysage seront réduits à dire l'âme. Le paysage de la Tramontane deviendra alors un catalyseur pour révéler le moi profond.

4. Un lieu de la révélation intime

Dans une lettre à Mr le Maréchal de Luxembourg, le 20 janvier 1763, Rousseau (1817) rappelle que « nos relations se rapportent toujours plus à nous qu'aux choses » et que « nous décrivons bien plus ce que nous sentons que ce qui est » (p. 4). George Sand, dans une lettre à Herbert, lors de son voyage à Nantua (lettre X des *Lettres d'un voyageur*, 1971a, pp. 893–910), reprend la même idée. Un journal de voyage est une cartographie du moi intime et non du lieu visité :

Ne lis jamais mes lettres avec l'intention d'y apprendre la moindre chose sur les objets extérieurs ; je vois tout au travers des impressions personnelles. Un voyage n'est pour moi qu'un cours de psychologie et de physiologie dont je suis le *sujet*, soumis à toutes les épreuves et à toutes les expériences qui me tentent [...] (Sand, 1971a, p. 893).

L'état d'esprit, les émotions du voyageur tâchent le paysage de leur ombre ou de leur lumière :

[...] j'ai le plus souvent trouvé la nature infiniment plus belle que je ne l'avais prévu, et je ne me souviens pas de l'avoir trouvée maussade, si ce n'est à des heures où je l'étais moi-même (Sand, 1971b, pp. 1169–1170).

La montagne chez George Sand est toujours un lieu de ressourcement, un bain d'eau vive qui procure une joie et tente d'atténuer les peines. « Elle ouvre le chemin d'une restructuration du moi » (Chovelon, 1988, p. 21). L'écrivaine semble attendre de tous ses séjours en montagne un renouvellement. Les Alpes

⁴ À ce sujet, voir Carlota Vicens-Pujol (2018).

essaient de lui faire oublier sa séparation cuisante avec Alfred de Musset et ce douloureux séjour à Venise. Elle part à Majorque pour fuir plus que pour le simple plaisir de voyager, pour distraire sa douleur et secouer quelque joug (Sand, 1971b, p. 1033). L'île est pour elle un refuge et la chartreuse au milieu de la Tramontane, un double refuge, celui qui l'éloigne de la société française et celui qui l'écarte des Majorquins. Frédéric Chopin, elle et ses deux enfants, Maurice et Solange, s'y enfermeront et vivront en véritable autarcie. Elle fera tout pour préserver cette volonté utopique de bonheur familial malgré la santé fragile de son partenaire et les crises de folie du musicien. Elle veut tout oublier et être heureuse quoiqu'il en soit. Ce bonheur, c'est la nature montagnaise qui le lui apportera et si la réalité ne lui plaît, elle la transformera. Elle use et abuse de l'imaginaire, ne vit plus dans la réalité mais dans un rêve qu'elle domine d'un pouvoir divin :

Quand les formes s'effacent, quand les objets semblent trembler dans la brume, quand mon imagination peut s'élancer dans un champ immense de conjectures et de caprices, quand je peux, en clignant un peu de la paupière, renverser et bouleverser une cité, en faire une forêt, un camp ou un cimetière ; [...] alors je jouis vraiment de la nature, j'en dispose à mon gré, je règne sur elle, je la traverse d'un regard, je la peuple de mes fantaisies (Sand, 1971a, p. 684).

Le paysage de la Tramontane n'est plus qu'illusion, hallucination ou vision : la chartreuse avec ses apparitions fantasmagoriques (Sand, 1971b, p. 1125), la voix de la mer qui évoque la poésie des Djins (p. 1065), la plaine que l'on imagine (Sand, 1971b, p. 1066), les oliviers, monstres fantastiques incarnés (p. 1171). Nous remarquerons ici que la voyageuse en projetant sa conscience et ses états d'âme sur la nature, lui prête une vie, des sentiments à travers des personnifications. Le rêve précède toujours la réalité : « Je n'avais rien vu de semblable à ce que je pressentais là », « Il est certain cependant, et je le sais aussi bien qu'un autre, que ce qu'on voit ne vaut pas toujours ce qu'on rêve » (p. 1169). Il arrive parfois qu'il la rejoigne : « À Majorque, je la (la mer) vis comme je l'avais rêvée » (p. 1164), « Je n'étais pas fâché de voir en plein, et en réalité une bonne fois, ce que je n'avais vu qu'en rêve » (p. 1125). C'est alors un moment d'extase.

La voyageuse elle-même devient un être halluciné qui semble flotter comme un nuage (p. 1176), avec des ailes d'hirondelle dans le cerveau (p. 1168).

Son rêve actuel rencontre d'autres rêves passés. De la Tramontane, elle s'envole vers les belles savanes de la Louisiane « où dans les rêves chéris de ma jeunesse » écrit-elle, « je suivais René (Chateaubriand) en cherchant les traces d'Atala ou de Chactas » (p. 1113). Il abreuvera aussi ses futurs rêves :

Quand la vue des boues et des brouillards de Paris me jette dans le spleen, je ferme les yeux, et je revois comme dans un rêve cette montagne verdoyante, ces roches fauves et ce palmier solitaire perdu dans un ciel rose (p. 1116).

En conclusion, le paysage montagneux chez George Sand est un palimpseste d'esthétiques, du pittoresque au sublime, où la volonté première de réalisme et de mimétisme glisse vers l'imaginaire et le rêve, seuls capables de transmettre cette émotion violente qu'est le sublime. Son paysage finit par être création et non représentation car comme l'affirme Charles Baudelaire (1975) :

Si tel assemblage d'arbres, de montagnes, d'eaux et de maisons, que nous appelons un paysage, est beau, ce n'est pas par lui-même, mais par moi, par ma grâce propre, par l'idée ou le sentiment que j'y attache (p. 660).

Une création, qui l'éloigne du topique insulaire du *locus amoenus*, pour ne s'attacher qu'au *locus horribilis*, substituant ainsi le paysage édénique de l'île par un paysage infernal. Où est donc cette « île dorée » (Sand, 1971b, p. 1042), cette île fortunée, ce jardin des Hespérides que louent André Grasset de Saint-Sauveur, Charles Dembowski, Jean-Joseph Bonaventure Laurens, Charles Davillier ou encore Gaston Vuillier ? Dans cette poursuite de l'« horreur délicate » (Burke, 1990, p. 116), l'île cesse d'être représentée comme un lieu de plaisance pour devenir un lieu terrible avec son « colossal », sa verticalité, son chaos, son immensité, son infini, son indéterminé, sa sauvagerie et son âpreté. Le paysage de l'île semble perdre son image traditionnelle de Paradis terrestre pour adopter une nouvelle image de l'Éden, celle de l'entrée au *Paradis perdu* de John Milton (1836) :

Le délicieux Paradis, maintenant plus près, couronne de son vert enclos, comme d'un boulevard champêtre, le sommet aplati d'une solitude escarpée ; les flancs hirsutes de ce désert, hérissés d'un buisson épais, capricieux et sauvage, défendent tout abord. Sur sa cime croissaient à une insurmontable hauteur les plus hautes futaies de cèdres, de pins, de sapins, de palmiers, scène sylvaïne ; et comme leurs rangs superposent ombrage sur ombrage, ils forment un théâtre de forêts de l'aspect le plus majestueux (p. 241).

Références

- Bachelard, G. (1947). *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris: José Corti.
- Baudelaire, Ch. (1975). *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Burke, E. (1990). *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. Paris: Vrin.
- Chevalier, J., & Gheerbrant A. (1982). *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont.
- Chovelon, B. (1988). George Sand, voyageuse dans les Alpes. *Études françaises*, 24(1), 17–27. DOI: 10.7202/035738ar.
- Fontanier, P. (1977). *Les figures du discours (1821–1830)*. Paris: Flammarion.
- Kant, E., (1965). *Critique de la faculté de juger*. Paris: Vrin.
- Larousse, P. (1866–1876). *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* : Vol. 17. Paris: Vve. P. Larousse et Cie.
- Le Scanff, Y. (2007a). *Le paysage romantique et l'expérience sublime*. Seyssel: Champ Vallon.
- Le Scanff, Y. (2007b). Les lettres d'un voyageur de George Sand. Une poétique romantique du paysage. *Recherches & Travaux*, 70, 167–180. DOI: 10.4000/recherchestravaux.230.

- Longin, P. (1995). *Du sublime*. Paris: Le Livre de Poche.
- Milton, J. (1836). *Le paradis perdu*. Paris: Furne et Charles Gosselin.
- Otto, R. (1917/1969). *Le Sacré. L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*. Paris: Payot.
- Rousseau, J.-J. (1817). *Œuvres de Jean-Jacques Rousseau, citoyen de Genève*. Paris: Belin.
- Sand, G. (1966). *Correspondance* : Vol. 2. Paris: Garnier frères.
- Sand, G. (1971a). Lettres d'un voyageur. In *Œuvres autobiographiques II* (pp. 633–943). Paris: Gallimard.
- Sand, G. (1971b). Un hiver à Majorque. In *Œuvres autobiographiques II* (pp. 1033–1177). Paris: Gallimard.
- Vicens-Pujol, C. (2018). Le paysage et l'expérience du numineux dans les récits autobiographiques de George Sand. *Studi Francesi*, 184 (LXII, I), 41–50. DOI: 10.4000/studifrancesi.10772.

M^a Elena Baynat Monreal, IULMA – University of València, Spain

DOI:10.17951/lsmll.2022.46.4.17-26

La mer Méditerranée dans le *Voyage en Espagne* de Gautier tout autant hostile que sublime

The Mediterranean Sea in Gautier's *Voyage en Espagne*
is as Hostile as it is Sublime

RÉSUMÉ

Le *Voyage en Espagne* est un des récits de voyage du XIX^e siècle le plus renommé et étudié. Néanmoins, le dernier chapitre, qui décrit le retour maritime vers la France, tout en étant moins connu, nous semble cependant fondamental pour comprendre les sentiments contradictoires de l'auteur : un constant va et vient entre aventure et routine. La mer Méditerranée devient un moyen, aussi hostile que sublime, pour atteindre son dessein qui conditionne son état d'esprit changeant et l'aide à vivre un retour plus réfléchi et progressif, après six mois de dépaysement total.

Mots-clés : Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, mer Méditerranée, romantisme

ABSTRACT

The *Journey to Spain* is one of the most recognized and analysed travel stories of the 19th century. However, the last chapter, which recounts the sea journey back to France, is less well known, but crucial for understanding the author's conflicting feelings: a constant back and forth between adventure and routine. The Mediterranean Sea becomes a means to an end, as hostile as it is sublime, which influences the writer's state of mind and helps him to experience a more reflective and progressive return, after six months of total disconnection.

Keywords: Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, Mediterranean Sea, romanticism

1. Introduction

Gautier voyage en Espagne en 1840 avec une idée fixe : découvrir la Castille et, surtout, la terre promise (l'Andalousie). Au fur et à mesure que l'auteur descend depuis les Pyrénées vers le sud, c'est-à-dire de la détestée routine envers l'exotisme si souhaité, l'émotion de son récit de voyage va *in crescendo*. Cependant, l'aventure termine à Cadix, lorsqu'il arrive à la mer Méditerranée qui symbolise

M^a Elena Baynat Monreal, Departamento de Filología Francesa e Italiana-IULMA, Facultad de Filología, Traducción y Comunicación, Universitat de València, Avda. Blasco Ibáñez 32, 46010 Valencia, melena.baynat@uv.es, <https://orcid.org/0000-0003-0956-0574>

la fin du rêve : effectivement, le milieu aquatique sera le fil conducteur à travers lequel il s'éloignera progressivement des intenses émotions vécues et remontera vers sa réalité quotidienne. Dès que le poète s'embarque, il se rend compte que la mer est un espace magnifiquement terrible : d'une beauté débordante quand elle reste calme, mais d'une violence excessive quand elle s'agite. Dans le *Voyage en Espagne* le moyen aquatique devient, en fait, un élément apaisant du triste état d'âme du poète, un environnement qui le berce dans son réveil et le rend moins brusque, plus progressif, tout en l'adoucissant et en raccourcissant le temps du retour. Plus il remonte la Méditerranée, plus son enthousiasme et ses sentiments se refroidissent progressivement. Quand il arrive à Barcelone, il ne se sent vraiment plus en Espagne, ce qui lui fait éprouver une déception amère, mêlée à un inévitable sentiment de joie interne pour regagner son foyer après une demi-année de dépaysement total.

Ce retour maritime vers le Nord (dans le texte toujours en majuscules) est décrit par Gautier dans le dernier chapitre du texte qui n'occupe que quelques pages (39 concrètement) du long récit de voyages (407 pages), un chapitre qui n'a d'ailleurs, apparemment, pas trop d'intérêt dû à sa brièveté. Cependant, l'analysant plus en profondeur, on se rend compte qu'il y dit bien plus qu'on ne le prévoyait et que son contenu est essentiel pour mieux comprendre l'état d'âme ambivalent et contradictoire de l'auteur.

2. Le Voyage en Espagne en tant que source d'introspection chez Gautier

L'écriture du *Voyage en Espagne* suppose pour Gautier, comme tout grand voyage, « une sentence utile et nécessaire à la vie » (Baudelot de Dairval, 1988, p. 41), une vraie rencontre avec soi-même. En effet, voyager suppose une vraie aventure de l'individu à travers toutes les formes de connaissances du monde et de son propre univers personnel. Et, grâce au souvenir partagé de ce voyage sous forme de récit, il se produit une transformation de la relation du voyageur avec le monde et avec autrui ainsi qu'une modification de sa manière de l'imaginer (Cañizo Rueda, 1997). Par conséquent, tout voyageur, outre les connaissances, découvertes et émotions, cherche son épanouissement personnel et il revient toujours différent de celui qu'il était au départ.

C'est vrai que le récit de Gautier montre un « je [...] qui désigne d'abord le feuilletoniste qui d'adresse à son public », mais il suppose aussi un travail d'introspection de l'auteur durant lequel il « trouve dans la relation de son voyage une manière d'existence littéraire différente de celle des œuvres de fiction et de poésie » (Naïm, 2020, p. 2). Effectivement, cette première longue aventure réelle et littéraire suppose pour lui une fuite de la réalité ainsi qu'une libération : il s'ennuyait à Paris et se sentait asphyxié, entre autres, par l'évolution de sa dernière relation sentimentale avec Victorina. Le départ lui semblait la seule solution à sa maladie existentielle et cela se traduit en un besoin démesuré de bouger, de

découvrir, de vivre, de sentir et, en somme, de voyager. Ce « grand fureteur du monde » ressent donc le « démon du voyage » (Senninger, 1994, pp. 8, 281). Cette obsession favorisera, en dernière instance, la rencontre avec soi-même et son propre univers poétique.

Cependant, le premier motif de son départ en Espagne n'a pas été très poétique, mais plutôt matérialiste : son ami Eugène Picot lui proposa de partir avec la promesse de revenir en France avec un bon chargement de vieux livres et chefs d'œuvre qui lui serait bénéfique. Cependant, au retour, le résultat en fut tout autre : il n'avait accumulé que des dettes qu'il devrait payer plus tard en écrivant des articles de presse, ce qui l'obligerait – disait-il – à renoncer à ce qui l'intéressait vraiment : la création poétique.

Tel qu'il l'explique dans *Départ*, son premier poème du recueil poétique intitulé *España*, qui suivit quinze ans plus tard la première édition de son *Voyage en Espagne*¹, toutes ces circonstances matérielles, sentimentales et poétiques produisent en lui une lutte interne entre les deux tendances naturelles de l'homme : le côté animal (le mouvement) et le côté végétal ou minéral (le statisme). Mais, en fin de compte, c'est la première qui gagne car elle favorise la fuite tant souhaitée de la modernisation et l'homogénéisation européenne qui l'étouffent. Ainsi, il désire l'authenticité, l'exotisme, l'aventure, cette image littéraire longuement rêvée, provenant souvent, d'ailleurs, de ses lectures des auteurs tels que Hugo, Musset ou Mérimée (Baynat, 2009). Ce premier grand voyage devient ainsi une fenêtre d'ouverture de l'écrivain vers des sensations, des émotions et des connotations poétiques extraordinaires, tout un souffle d'air frais pour sa vie personnelle et une source d'inspiration pour son imaginaire.

3. Sentiments, impressions et opinions contradictoires

Nous considérons relevant d'analyser le dernier chapitre du *Voyage en Espagne*, car nous le trouvons fondamental pour comprendre les contradictions internes de l'auteur citées auparavant. Nous centrerons notre attention, plus concrètement, sur les sentiments, impressions, opinions et sensations contrastés que Gautier ressent tout au long du récit, mais plus intensément pendant le trajet de retour maritime vers le Nord qui occupe ce dernier chapitre. Il s'agit du contraste entre ses pensées à l'aller (la descente vers la mer) et au retour (la remontée par la mer) du voyage.

¹ L'édition de 1981 du *Voyage en Espagne* de Gautier chez Gallimard apparaît suivi d'*España*, un recueil de 43 poèmes écrits durant ou après son séjour en Espagne, plus d'autres publiés en revues ou journaux. Ce ne sera qu'en 1845 que tous les poèmes traitant du voyage seront réunis dans ses *Poésies Complètes*. Comme l'explique Miñano Martínez (2006, p. 3), on trouve une relation directe entre l'itinéraire du voyage et le contenu des poèmes du recueil. Ce n'est donc pas une publication à dédaigner, en plus, selon cet auteur, on pourrait même considérer *España* comme une annonce ou précédent de celui qui serait son chef d'œuvre poétique : *Emaux et Camées*.

3.1. Chaleur (soleil) et froid (sombre)

Le premier contraste réitératif du récit de Gautier, présent aussi dans ce dernier chapitre, est l'opposition entre la chaleur et le froid, marquée par l'absence ou non du soleil. Au fur et à mesure qu'il traverse l'Espagne et s'approche du sud (descente vers la mer), l'auteur se sent fasciné par la présence de plus en plus intense du soleil espagnol : une source de chaleur inépuisable, un pouvoir immense qu'il qualifie même de divin. Il affirme que l'Espagne – et surtout le sud – est le meilleur observatoire de cet astre magnifique, de ce « roi-soleil » (Baynat, 2007, p. 1) tout puissant qui s'humanise pour descendre de « son trône » et visiter les hommes : « Le soleil descendait majestueusement dans la mer sur un escalier étincelant formé par cinq ou six marches de nuages de la plus riche pourpre » (Gautier, 1845, p. 371). Néanmoins, comme on peut observer dans ce dernier exemple, pour son apogée, le soleil ne choisit pas la terre en tant que cible de sa descente triomphale, mais son épouse : la mer (Durand, 1845, p. 245). Voici un autre exemple du retour où triomphe cette image de lutte et fusion du ciel ensoleillé avec la Méditerranée : « La mer seule peut lutter de transparence et d'azur contre un semblable ciel » (Gautier, 1845, p. 371).

De même, nous pouvons observer que l'auteur associe le soleil à une image positive et joviale de l'Espagne. En revanche, son absence – surtout dans les pays du nord des Pyrénées, vers lesquels il se dirige – sera associée à la monotonie et à l'absence de diversité et de joie.

Cependant, tout au long du récit, on trouve une nette ambivalence de sentiments et de sensations de l'auteur face à ce soleil étincelant et donneur de vie qui devient, parfois, violent et destructeur. Gautier parle de la force dévastatrice du soleil qui « attaque » (le registre belliqueux est souvent utilisé par l'auteur) et « frappe » avec une telle violence qu'on peut comparer les rayons avec des « épées » qui aplatissent et anéantissent les hommes en les obligeant à annuler leurs forces. Dans cette perspective, le sommeil (la mort des sens) devient leur seule défense. Dans ce dernier chapitre, l'écrivain nous rappelle encore une fois cette force dévastatrice du soleil espagnol qui devient meurtrier : « il est vrai que nous étions en pleine canicule, saison pendant laquelle l'Espagne n'est plus guère qu'un vaste tas de cendre sans végétation ni verdure » (Gautier, 1845, p. 370).

Le poète inclut aussi une anecdote sur deux lézards espagnols qui l'ont fasciné et qu'il a voulu ramener chez lui, mais qui n'ont pas pu supporter l'absence de chaleur et de soleil du voyage maritime. Cette anecdote pourraient symboliser l'état d'âme de Gautier qui se sent aussi un peu mourir au fur et à mesure qu'il remonte vers le froid des pays civilisés : « J'achetai une couple de ces aimables animaux, que j'emportai dans une petite cage; mais ils prirent froid dans la traversée et ils moururent » (p. 370).

Finalement, nous trouvons également des images contrastées concernant les couleurs. Gautier affirme que l'Espagne est synonyme de clarté, de blancheur

et de couleurs animées : « Algeciras dont les maisons blanches reluisent dans l'azur universel » (p. 393). Cette description se réalise toujours par opposition aux pays du Nord où le manque de soleil influencerait sur la prédominance de couleurs sombres : « Quant à la Giralda, l'éloignement donnait à ses briques roses des teintes d'améthyste et d'aventurine qui ne semblent pas compatibles avec l'architecture dans nos tristes climats du Nord » (p. 369). Et l'auteur trouve que cette mer Méditerranée fascinante qu'il découvre lors de son retour en France suppose la culmination de cet éventail de couleurs qu'il admire autant en Espagne, tout poète professionnel et peintre frustré qu'il est² : « La pleine mer [...] une variété de tons et d'aspects inimaginable, à faire le désespoir des peintres et des poètes » (p. 398).

3.2. Tradition et modernité

Le poète voyage en Espagne assoiffé d'exotisme, d'orientalisme et de couleur locale et évitant tout ce qui lui rappelle le progrès européen qui annule, selon son opinion, l'authenticité des peuples. En effet, l'opposition entre pittoresque et civilisation est toujours présente dans le récit. L'auteur reconnaît les bénéfices des avancées technologiques – le confort des moyens de transport, par exemple – mais il pense que quand on se sert de ces inventions modernes, on perd l'originalité et la beauté des moyens plus traditionnels : « [...] auprès d'un navire à voiles, le bateau à vapeur, tout commode qu'il est, paraît hideux » (Gautier, 1845, p. 368).

Il associe le bateau à vapeur sur lequel il voyage à la civilisation qu'il considère méprisante, c'est-à-dire, à la perte d'authenticité que son utilisation implique :

Le bateau à vapeur est bien réellement une invention septentrionale, son foyer, toujours ardent, sa chaudière en ébullition, ses cheminées, qui finiront par noircir le soleil de leur suie, s'harmonient admirablement avec les brouillards et les brumes du Nord [...] Dans les splendeurs du Midi, il fait tache (p. 391).

En effet, utiliser ce nouveau moyen de transport provoque des sentiments négatifs chez Gautier car c'est un des premiers indices de la fin de son rêve pittoresque : du retour à sa vie quotidienne tant détestée et à son pays dont l'industrialisation fait perdre, d'après lui, l'originalité des endroits et des personnes.

Une autre menace que l'auteur trouve sur son chemin de retour et qui le fait réfléchir à ce sujet, est la présence des Anglais à Gibraltar. Il trouve qu'ils sont des intrus qui habitent cette terre en envahisseurs en apportant leurs habitudes sans jamais s'adapter ni s'intégrer au mode de vie espagnol : « Ces longs visages

² La peinture fut la première vocation et métier de Gautier. Il considérait qu'elle était l'art le plus parfait pour exprimer les sentiments et les expressions et il se sentait souvent frustré de ne pas pouvoir utiliser le pinceau quand les mots ne lui suffisaient pas pour montrer ce qu'il éprouvait. Ceci est bien présent dans son style littéraire : en effet, il utilise souvent la plume comme un pinceau et les couleurs et la lumière prédominent dans ses œuvres (Baynat Monreal, 2017, p. 2).

britanniques [...] en face de ce ciel étincelant et de cette mer si brillante, ne sont pas dans leur droit » (Gautier, 1845, p. 395). En outre, l'auteur affirme que, malgré cette invasion, ces ennemis de l'exotisme n'ont pas pu faire disparaître les forces de la nature comme le ciel splendidement éclairé par le soleil étincelant et la belle mer lumineuse : « Heureusement les Anglais n'ont pu ni salir la mer ni noircir le ciel » (p. 397).

En somme, notre protagoniste se sent triste en navigant par la mer Méditerranée. Il regrette que son retour maritime vers le Nord l'éloigne progressivement de ce pittoresque qui l'a entouré pendant six mois et auquel il s'était habitué : « j'étais accoutumé à la pureté de race, à la finesse du cheval arabe, à la grâce exquise de démarche, à la mignonnerie et à la gentillesse andalouses [...] » (p. 395). Il voit des signes de menace de civilisation partout. Par exemple, à Carthagène ou à Alicante : « Les maisons s'élèvent et reprennent la tournure européenne. Je vis deux femmes coiffées de chapeaux jaune-soufre, symptôme menaçant » (p. 401). À Barcelone, où il se sent presque déjà en France : « [...] l'aspect de Barcelone ressemble à Marseille, et le type espagnol n'y est presque plus sensible » (p. 406). Par ailleurs, il convient de constater qu'il ne passe que quelques heures dans chaque endroit, mais son état d'âme et ses préjugés ne lui permettent plus de voir la réalité ni d'apprécier ce qui se présente devant ses yeux. Ses affirmations se transforment rapidement en jugements et ses dernières descriptions des villes méditerranéennes ainsi que de ses habitants sont pleines de remarques précipitées et injustifiées.

En revanche, en arrivant à Valencia, il découvre une dernière petite oasis dans son désert personnel. Au premier coup d'œil il pense que la ville va également le décevoir : « Valencia [...] La cathédrale [...] cloître [...] dont les arcades demi-ruinées prennent les tons grisâtres des vieilles architectures du Nord » (p. 389). Mais pour des raisons techniques, cet arrêt en chemin dure davantage et lui permet d'en voir un peu plus. Même s'il affirme que la ville ne se rapproche pas de l'image littéraire romantique préconçue qu'il avait (provenant – il l'avoue – de ses lectures de romances et de chroniques), il découvre la dernière ville espagnole méditerranéenne qui réveille encore son enthousiasme, grâce à son riche patrimoine architectural et pictural, et à l'aspect pittoresque et traditionnel de ses gens :

[...] La Lonja de Seda [...] est un délicieux monument gothique [...] l'ancien couvent de la Merced [...] un grand nombre de peintures [...] une cour entourée d'un cloître et plantée de palmiers [...] Le véritable attrait de Valence pour le voyageur c'est sa population (p. 403).

3.3. Monotonie et aventure

Un autre contraste du récit, présent aussi dans ce dernier chapitre, est l'opposition entre l'émotion, la découverte et l'aventure que suppose la traversée terrestre de l'Espagne vers le sud et la monotonie de la vie quotidienne, synonyme de civilisation, vers laquelle l'auteur se dirige. De Cadix à Jerez, il dit ressentir

encore cette sensation souhaitée de danger et d'incertitude, éprouvée tout au long de son voyage qui serait plutôt imaginée que vécue, car il ne s'est jamais vraiment fait détrousser au cours de son voyage en Espagne. Cependant, il a besoin de ces promesses d'inattendu qui l'encouragent à avancer et à se sentir vivant :

Ce chemin, s'il faut croire la chronique locale, est fort dangereux. L'on y rencontre souvent des *rateros*, c'est à dire, des paysans qui, sans être brigands de profession, prennent l'occasion à la bourse quand elle se présente [...] (p. 381).

En revanche, en arrivant en France tout disparaît, c'est le retour à la réalité. Il qualifie même son pays de terre d'exil, un endroit décevant où les émotions et la beauté espagnole n'ont plus de place :

Nous étions en France [...]. Les tours merveilles, 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 (p. 407).

En fait, ce qui fascine réellement Gautier en Espagne, au-delà de la beauté de ses femmes et de ses paysages, c'est la joie et la convivialité de ses gens qu'il oppose à la laideur, à la tristesse et à la solitude que représentent pour lui les endroits civilisés. Il cite quelques villes espagnoles méditerranéennes qu'il a visitées lors de son retour en France, et qu'il trouve aussi vides de charme, de joie et sans couleur : « Autant Málaga est gaie, riante, animée, autant Carthagène est morne [...] la chaux a disparu, les murs ont repris les teintes sombres [...] » (p. 399).

Cependant, le concept de beauté et de laideur exposé par l'auteur est souvent conditionné par sa recherche excessive de pittoresque. Par exemple, il considère qu'un endroit dans lequel les habitants ne s'habillent pas de façon traditionnelle ne vaut plus la peine d'être visité et il critique le fait que les femmes sont les premières à perdre leur authenticité et leur beauté lorsqu'elles suivent les modes européennes : « Les femmes sont les premières à quitter les vêtements nationaux [...] n'ont que le sentiment de la mode et non celui de la beauté » (p. 405).

4. Sentiments contradictoires

Les conflits internes et les sentiments contradictoires sont fréquents chez Gautier tout au long de son voyage mais ils s'accroîtront lors de ce dernier chapitre qui nous occupe. Au fur et à mesure qu'il s'éloigne de l'Espagne « sauvage » et qu'il se rapproche de la civilisation, il ressent cette lutte interne avec force.

Nous citerons l'opposition entre la liberté et le mouvement que le poète assimile au voyage avec la prison et le statisme que présuppose pour lui le retour à sa maison. À titre d'exemple, le bateau de retour lui semble être déjà une espèce

d'incarcération : « Je furetais dans les coins et recoins du petit univers flottant qui devait me servir de prison pendant quelques jours » (p. 389). Comme nous l'avons expliqué auparavant, c'est dans le poème *Départ*, publié en *España*, qu'il explique le mieux cette lutte interne entre sa nature minérale et végétale qui l'entraîne vers l'immobilité (la prison) et son besoin de bouger, de voler et de fuir (la liberté) :

Va, déracine-toi du seuil de ta demeure. L'arbre pris par le pied, le minéral pesant, sont jaloux de l'oiseau, sont jaloux du passant [...]. Je suis parti, laissant sur le seuil inquiet, comme un manteau trop vieux que l'on quitte à regret, cette lente moitié de la nature humaine, l'habitude au pied sûr qui toujours y ramène [...] (Gautier, 1981, p. 453).

Pourtant, il reconnaît que tout n'est pas négatif dans la modernité : « la civilisation avait son bon côté » (Gautier, 1845, p. 368). Même s'il est contrarié en son for intérieur par cette faiblesse dont il a pris conscience, il s'en accommodera à certains moments de son voyage: « [...] nous prîmes une tartane [...]. Ce véhicule nous parut, comparé aux galeras, d'une mollesse efféminée [...]. Nous étions surpris et comme embarrassés d'être si bien » (p. 401).

Toutefois, quand l'auteur se rend compte qu'il arrête de descendre et qu'il commence sa remontée maritime, il reconnaît qu'il a visité l'Espagne en tant que touriste français envahisseur. Même s'il s'aperçoit que ses affirmations ont été parfois trop injustes ou exagérées et qu'il prétend renoncer à sa nationalité et à la civilisation, au fond même, ses origines et ses habitudes modernes et européennes font partie de sa personnalité :

Il y avait bien longtemps que nous marchions le dos tourné à la France ; c'était la première fois depuis bien des mois que nous faisons un pas vers la mère patrie [...] il est difficile de se défendre d'un peu de chauvinisme si loin de son pays. En Espagne la moindre allusion à la France me rendait furieux, et j'aurais chanté gloire, victoire, lauriers, guerriers, comme une comparse du Cirque-Olympique (p. 389).

Par exemple, quand il rend visite aux anglais à Tarifa, il les critique car ils y habitent, s'habillent, mangent ou parlent à l'anglaise. Néanmoins, il se sent honteux de ne pas y suivre les règles de la courtoisie du monde civilisé que les anglais maintiennent dans leur quotidien : « Pour la première fois, depuis six mois, je compris que je n'étais pas convenable, et que je n'avais pas l'air gentleman » (p. 395).

Enfin, malgré toutes ces contradictions internes qui animent ses pensées pendant son voyage de retour, les derniers mots de son récit confirment qu'il est plus triste qu'heureux de revenir chez lui. Il ne veut plus rentrer dans son foyer chaud et confortable et revenir à sa routine parisienne, à sa vie civilisée vide d'émotions et pleine de contraintes et d'obligations : « En mettant le pied sur le sol de la patrie, je me sentis les larmes aux yeux, non de joie, mais de regret » (p. 407).

5. La mer Méditerranée : espace hostile et milieu sublime

Nous finirons notre étude sur ce dernier chapitre du récit en analysant les descriptions que l'auteur nous offre du paysage maritime qui l'entoure lors de son retour vers la France. Ces descriptions sont aussi opposées et contradictoires que l'état d'esprit de l'auteur troublé et dubitatif déjà évoqué. Il découvre la mer Méditerranée aussi inconstante et changeante que ses sentiments, mais, en même temps, d'une beauté que ses yeux et sa plume ne peuvent pas ignorer :

[...] la pleine mer, tantôt moirée et gaufrée par le courant ou la bise, tantôt d'un azur terne et mat ou bien d'une transparence de cristal, tantôt d'un éclat tremblant comme une basquine de danseuse, tantôt opaque, huileuse et grise comme du mercure et de l'étain fondu (Gautier, 1845, p. 398).

Le grand charme de cette mer pour lui est, en effet, sa brusque nature ambivalente, c'est-à-dire, sa capacité de se montrer (comme son propre état d'âme) tantôt comme un milieu sublime, éclatant d'une beauté admirable, tantôt comme un espace hostile, sombre, violent, voire dangereux.

Par ailleurs, une autre pensée peuple son esprit. De même qu'il défend l'idée que la nature est belle en soi, sans que l'homme ne la touche, ne la transforme ni ne la détruise pour la moderniser, il pense qu'un spectacle aussi sublime que la mer et son immensité, perd tout son intérêt s'il n'y a pas, au moins, une personne qui navigue sur elle, qui l'admire, qui pense à ce spectacle et qui le raconte :

La pleine mer [...] 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, qu'il n'y a pas un cœur pour comprendre ce sublime spectacle ! (p. 398).

Cette idée nous renvoie à ses pensées sur l'importance du rôle des artistes qui traduisent et partagent leurs impressions visuelles en mots, images, objets ou musique. Il affirme que c'est ainsi qu'ils donnent du sens aux espaces immenses et sublimes que la nature nous offre :

[...] 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 (p. 398).

5. Conclusion

Comme nous l'avons vu dans ce dernier chapitre du *Voyage en Espagne*, Gautier résume ses impressions de voyage, ses idées romantiques sur la perversion de la civilisation qui annule les différences entre les nations et leur originalité, mais ses pensées les plus profondes varient aussi sans cesse comme les vagues de la mer sur laquelle il navigue pour rentrer en France.

Cependant, l'auteur n'a pas d'idées arrêtées, ces mois de voyage n'ont fait qu'amplifier l'ambivalence et l'opposition d'émotions et de sentiments

contradictaires qui règnent dans sa tête. Nous pouvons conclure que le dernier chapitre du *Voyage en Espagne* sert à résumer et à confirmer ces conflits internes de Gautier. Comme il l'explique aussi dans le poème *Départ*, ses idées oscillent entre les deux tendances naturelles de la nature humaine : le statisme (le confort et la civilisation) et le mouvement (l'aventure et l'exotisme). Ce retour maritime à travers la mer Méditerranée lui fait découvrir un moyen changeant : tantôt sublime (beau, serein, calme, positif) tantôt hostile (violent, dangereux, effrayant, négatif). Il entre en résonance avec son conflit, cela l'aide à réfléchir sur sa vie, ses sentiments, ses souhaits, ses déceptions. Cette remontée progressive vers le Nord réveille les fantômes et les peurs de Gautier mais, en même temps, l'aide à prendre le temps de s'adapter au retour, de se faire à l'idée que l'aventure est finie et de penser à son avenir.

Ce dernier trajet du voyage l'aide, finalement, à réfléchir sur lui-même, sur son métier et son rôle dans sa vie, sur ses idées, ses opinions, ses apprentissages, ses préférences, ses aspirations en tant que poète. Comme tout voyageur, il revient plus sage et, surtout, se connaissant un peu mieux. Ce dernier chapitre nous montre un Gautier un peu plus mûr, qui évolue dans sa vie personnelle et professionnelle, qui est donc prêt à parcourir de nouvelles aventures, à entreprendre d'autres voyages du corps et de l'esprit.

Références

- Baudelot de Dairval, Ch. C. (1988). *Mémoire de quelques observations générales qu'on peut faire pour ne pas voyager inutilement*. Bruxelles: Jean Léonard.
- Baynat, M. E. (2007). La España de Gautier : el rey sol. *L'Ull crític*, 11-12, 79–92. Retrieved January 14, 2022, from <https://raco.cat/index.php/UllCritic/article/view/207846/285658>. DOI: 10.21001/luc.19.20.12.
- Baynat M. E. (2009). Départ o el universo poético-viajero de Gautier. *Anales de Filología Francesa*, 17, 1. Retrieved January 14, 2022, from <https://revistas.um.es/analesff/article/view/95591/91901>. DOI: 10.6018/analesff.
- Baynat Monreal M. E. (2017). Pintura y escritura en el Viaje a España de Gautier. In F. Aragón Ronzano, & J. López Sánchez (Eds.), *Historias de viajes: una perspectiva plural 2*, (pp. 43–54). Retrieved January 14, 2022, from <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=736552>.
- Cañizo Rueda, S. (1997). *Poética del relato de viajes*. Krassel: Reichenberg.
- Durand, G. (1984). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Bordas.
- Gautier, Th. (1845). *Voyage en Espagne (Nouvelle édition revue et corrigée)*. Retrieved January 14, 2022, from <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5685444r.texteImage>.
- Gautier, Th. (1981). *Voyage en Espagne, suivi de España*. Paris: Gallimard.
- Miñano Martínez, E. (2006). España: un viaje de Théophile Gautier a su poética. *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*. Retrieved January 14, 2022, from <http://aliens.sav.us.es/ehfi/actasehfi/pdf/3minano.pdf>.
- Naïm, J. (2020). Figures de l'auteur dans le Voyage en Espagne de Gautier. *Viatica 7: Voyage et littéralité*. Retrieved January 14, 2022, from <https://revues-msh.uca.fr/viatica/index.php?id=1274>.
- Senninger, C. M. (1994). *Théophile Gautier, une vie, une œuvre*. Paris: Sedes.

Marcella Leopizzi, University of Salento, Italy

DOI:10.17951/lsmll.2022.46.4.27-36

***L'Italie pittoresque* entre voyages, narration, histoire et création : traces d'identité locale recherchées et découvertes par l'Autre**

L'Italie pittoresque between Travels, Narration, History and Fiction:
Local Identities Sought and Discovered by the Other

RÉSUMÉ

Datés du XIX^e siècle et concernant l'Italie (péninsule et îles), la Corse et Malte – d'où le concept d'Italie renvoyant notamment à l'époque romaine –, les récits contenus dans *L'Italie pittoresque* enregistrent la *couleur locale* saisie par des yeux « étrangers ». Nous nous proposons de démontrer que dans ces textes l'activité du narrateur-voyageur se rapproche de celle du créateur littéraire. Notre cible sera de souligner que ces voyages découlent d'une mentalité désireuse de « dialoguer » avec ce qui est différent. En outre, nous mettrons en évidence que, de par leurs récits, les narrateurs-voyageurs partagent leurs expériences avec le lecteur et, de ce fait, leurs perspectives de rencontrer l'Autre s'élargissent, d'autant plus que leurs narrations consentent au lecteur de créer un réseau dialogique avec les lieux mentionnés et de parcourir sa propre aventure.

Mots-clés : Italie, récits de voyage, fiction, couleur locale, interculturalité

ABSTRACT

We will analyse the *récits de voyage* contained in *L'Italie pittoresque* in order to demonstrate that the diegetization of travel takes place through a mix of history and fiction (mythology, literature, local legends) structured along the double spatio-temporal axis: here-now and here-before. Our target will be to underline that these *récits* constitute a very important intangible cultural heritage in anthropological terms. These travellers consider travel as a source of intercultural exchanges in a perspective of relativism and share their experiences with the reader who can establish in his turn a dialogical network with the places and the narrations of these texts and create his own adventure between reality and creation.

Keywords: Italy, travel stories, fiction, local identity, intercultural exchanges

1. Les voyageurs français en Italie

Située au milieu de la Méditerranée dans une position géographique de frontière entre Orient et Occident, l'Italie est au cours des siècles la destination et le

Marcella Leopizzi, Dipartimento di Studi Umanistici, Università del Salento, Piazza Tancredi n. 7 - 73100 Lecce, marcella.leopizzi@unisalento.it, <https://orcid.org/0000-0002-0345-4097>

lieu de passage de nombreux voyageurs étrangers. Étape importante du Grand Tour entrepris par les riches et les puissants de l'aristocratie européenne afin de perfectionner leurs connaissances, l'Italie attire au fur et à mesure un nombre croissant de voyageurs « cultivés » (de Seta, 2007 ; Dumesnil, 1865). Le voyage en Italie est prévu par l'État dans le cadre de l'enseignement des arts et des sciences suite à la fondation de l'Académie française par Richelieu, en 1635, et de l'Académie de peinture et sculpture par Mazarin, en 1647. De plus, l'institution de l'Académie de France à Rome en 1666 témoigne de la position centrale que l'Italie revêt dans le parcours formatif français.

Au XIX^e siècle, le voyage en Italie devient la destination de nombreux voyageurs intellectuels bourgeois, y compris les dames de la haute société, qui arrivent dans la péninsule notamment de la France pour approfondir leur savoir ou au nom de la curiosité et du plaisir de l'évasion. Ces voyageurs partent seuls ou accompagnés et sont principalement des politiciens, des diplomates, des militaires, des historiens, des journalistes, des écrivains, des hommes de lettres, des artistes, des peintres, des archéologues, des aventuriers (Brilli, 1995). Tout au long du voyage (dont les étapes varient en nombre et en durée en fonction des finalités et des intérêts des voyageurs), ils prennent des notes portant sur ce qu'ils voient, sur ce qu'ils apprennent et sur ce qu'ils ressentent et, par la suite, en s'appuyant sur ces annotations, ils rédigent des récits accompagnés de dessins, si ce n'est d'esquisses variées du paysage et des monuments (Mesnard, 1986 ; Moureau, 1986 ; Tajotte, 1997). D'ailleurs, la photographie n'existant pas encore, les voyageurs croquent dans leurs carnets tout ce dont ils veulent garder le vif souvenir et, pour mieux réussir dans ce but, ils se font souvent accompagner de dessinateurs ou de peintres.

Le commun dénominateur de tous leurs récits concerne leur intérêt à découvrir et à décrire un territoire qui, déjà « rencontré » dans les pages d'histoire, d'histoire de l'art, de mythologie et de littérature, devient, grâce au voyage, un lieu de vérification concrète de leurs notions théoriques ainsi que la source de connaissances supplémentaires.

Il suffit d'interroger le catalogue de la Bibliothèque nationale de France pour se rendre compte de l'ampleur du corpus portant sur les récits de voyages rédigés par les Français qui ont visité l'Italie (Bertrand, 2000, 2020 ; Castiglione Minischetti, Dotoli, & Musnik, 2002). Parmi les témoignages les plus importants écrits par les voyageurs français qui ont traversé la péninsule italienne, nous allons prendre en considération ceux contenus dans *L'Italie pittoresque* (Norvins et al., 1834, 1836).

2. *L'Italie pittoresque* entre réalité et légende : polyphonie culturelle ici/ maintenant – auparavant

Écrits par Jacques Marquet de Montbreton baron de Norvins, Charles Nodier, Alexandre Dumas père, Charles Didier, Alphonse Royer, Ernest Legouvé, Hector

Berlioz, Edmond Roger de Beauvoir, Théodore Bourg Edme dit Saint-Edme, Hippolyte Auger, Charles Athanase Walckenaer et Pierre Ange Florimond de Susini, les récits de voyage contenus dans ces deux volumes de *L'Italie pittoresque* reposent sur un dynamisme spatial varié : voyages en longeant la côte, voyages de la côte vers l'intérieur et vice-versa, voyages de la péninsule vers les îles et voyages des îles vers la terre ferme. Ces récits sont regroupés d'après les villes et les régions.

Rédigés par la plume du voyageur-narrateur, ils présentent une narration homodiégétique basée sur la focalisation interne : le narrateur-voyageur observe, rencontre, pense, rappelle ... De par une écriture qui se rapproche de celle du journal intime, en utilisant tantôt le pronom personnel « je »¹ tantôt le pronom personnel « nous »², tous les voyageurs décrivent ce qui les entoure et parlent d'eux-mêmes.

Les récits contiennent des indications pratiques sur le voyage. Dans leurs descriptions, les voyageurs parlent des « bâtiments sujets à la quarantaine » (Section « Malte », vol. 2, p. 37), fournissent de nombreux repères spatio-temporels et une série d'informations sur les conditions météorologiques et sur les caractéristiques des ports, des routes, des chemins de montagne :

Par une belle matinée du mois d'août, le bateau de poste de Bastia, sur lequel je m'étais embarqué, sortait du port de Toulon (Section « Corse », vol. 2, p. 1).

Les routes alpines vers l'Italie sont toutes empreintes du génie militaire des Romains et des Français, et jalonnées des camps de ces deux grandes nations (Section « Le Simplon », vol. 1, p. 1).

Après avoir traversé une partie de la Suisse, nous étions arrivés au pied du mont Saint Gothard : c'était le premier juin, à huit heures du matin, par un temps clair, chaud et brillant. [...] enfin arrivèrent les guides et les montures ; ils attachèrent à chacun des compas extérieurs de notre voiture quatre grandes et fortes cordes, comme des cordes à puits, et y attelèrent deux vigoureux bœufs ; nous, nous montâmes sur des petits chevaux du pays, et notre caravane, composée de deux voyageurs et de huit guides, commença à s'élever en serpentant sur les flancs sinueux de la montagne (Section « Lombardie. Milan », vol. 1, p. 1).

Pendant leur voyage, ils donnent des informations sur le sol ; ils parlent, par exemple, des restes des voies romaines pavés de grandes dalles et des routes inondées de pierres calcaires présentes notamment dans les Pouilles méridionales :

Le sol n'est pas pavé de ces grandes dalles de tufs que l'on prendrait pour des restes de voies

¹ Cf. « Je ne m'y suis jamais ni reposé, ni fatigué », *Avant-Propos*, vol. 1, p. IV ; « Le bateau de poste de Bastia, sur lequel je m'étais embarqué, sortait du port de Toulon », Section « Corse », vol. 2, p. 1 ; « Enfin, je rentrai à Messine, six mois environ après en être parti », Section « Sicile », vol. 2, p. 56.

² Cf. « Le 8 août 18... nous partîmes de Naples à une heure de l'après-midi pour aller visiter Herculaneum et Pompéi », Section « Environs de Naples », vol. 1, p. 9.

romaines, mais il est inondé d'une énorme quantité de pierres calcaires, de cailloux qui font donner à cette partie extrême de la Pouille l'épithète de pierreuse *Puglia Pietrosa* (Section « Terre d'Otrante, Cap de Leuca, Tarente », vol. 1, p. 42).

À propos du sol et de la terre, ils fournissent aussi des considérations sur des aspects liés à la géologie et aux chemins montagneux :

D'abord la terre y recèle en son sein d'éloquents témoignages de ses primitives révolutions : ici des charbons fossiles attestent les incendies souterrains qui ont dévoré ses entrailles ; là des tufs tout incrustés de coquilles racontent au géologue les voyages de l'Océan (Section « Terre d'Otrante, Cap de Leuca, Tarente », vol. 1, p. 41).

Un défilé étroit, escarpé, tortueux, serpente tristement entre à deux vastes montagnes, dont l'une appartient à la chaîne de Pietra-Sasso, l'autre à celle du Pollino, la plus haute, la plus alpestre, la plus primitive de toute la Calabre (Section « Calabre », vol. 1, p. 1).

Leur narration n'est jamais limitée à l'*hic et nunc*, mais s'accompagne toujours de renvois à l'ensemble de leur patrimoine culturel qui, de ce fait, devient un savoir à partager. Entre vérité documentaire et création poétique, en parcourant les terres traversées par les Grecs, les Romains, les Byzantins, les Arabes, les Normands, les Souabes et les Angevins, ils parlent histoire et entrevoient, derrière l'ici-maintenant, les moments passés³. De la sorte, ils reconstruisent les vestiges antiques suggestionnés souvent par l'émotion et l'enthousiasme d'être dans des lieux restés pour eux jusqu'alors des notions théoriques et devenus enfin concrets : « La Via Appia passe par là ; par là passèrent Virgile qui allait mourir à Brindes ; Horace ici s'y allait s'amuser ; Pompée fugitive ; César, fils vainqueur [] » (Section « Pouilles », vol. 1, p. 49). Ainsi, grâce au regard ancré sur leurs connaissances, en traversant l'Italie centrale, les voyageurs « voient » le Rubicon et, de ce fait, derrière la morphologie contingente de ce ruisseau, ils saisissent son aspect ancien et donnent des informations sur les caractéristiques qu'il avait à l'époque romaine :

S'il est un nom qui fasse battre le cœur, quand on pénètre dans l'Italie centrale par Bologne et la marche d'Ancône, c'est celui d'un ruisseau aujourd'hui presque imperceptible, et qui, dans l'antiquité, séparait la Gaule Cisalpine de l'Ombrie, territoire relevant de la république romaine.

³ Cf. « Lorsqu'on veut se rendre en Italie par le Piémont, le mont Cenis est l'unique passage du voyageur qui vient de la Savoie, de cette province qui, conquise par nos armées en 1792, forma le département du Mont-Blanc jusqu'en 1815 » (Section « Savoie – Piémont », vol. 1, p. 17). « Melfi joua un grand rôle dans le moyen âge ; son château et son nom rappellent les exploits des Normands. Il fut surpris par les fils de Tancrede de Hauteville en 1041 ; ils y tinrent en 1043 une diète générale où ils se partagèrent le duché de Pouille. [...] C'est à Melfi que le pape Nicolas II donna à Robert Guiscard l'investiture des Deux-Siciles » (Section « Basilicata », vol. 1, p. 38). « Peuplée d'abord par les Phéniciens, Malte appartint successivement aux Carthaginois, aux Romains, aux Arabes [...] » (Section « Malte », vol. 2, p. 57).

Le Rubicon était la dernière limite des dépendances de la ville éternelle : là venaient finir et commencer deux routes célèbres, monuments des premiers siècles de Rome, la voie Émilienne et la voie Flaminienne qui amenait le char du triomphateur jusqu'au pied du Capitole. [...] Aujourd'hui le Rubicon n'est plus une limite (Section « Le Rubicon. Rimini. République de San Marino », vol. 1, p. 65).

La diégétisation du voyage ne se limite donc pas à l'écriture référentielle liée au réel. Le long de leur voyage, en s'appuyant sur la réalité contingente et sur le contexte historique⁴, leur regard engendre un univers « intérieur », sur l'axe moi-autre/réalité-crédation, appuyé sur des « échos » littéraires, mythologiques, philosophiques. Il s'agit par conséquent d'une écriture qui rapproche l'activité du narrateur-voyageur de celle du créateur littéraire comme en témoigne clairement cette affirmation : « Poursuivant solitairement mon odyssée pédestre, je me comparai modestement à Ulysse, sans songer alors que j'étais destiné à devenir plus tard mon propre Homère » (Section « Calabre », vol. 1, p. 16). En décrivant Cosenza et Stilo, par exemple, ils font allusion respectivement à Bernardino Telesio et à Tommaso Campanella et dans leurs narrations leur regard enfante un imaginaire basé sur leurs lectures littéraires, comme le prouvent les renvois à Coleridge et à Milton :

C'est là ce fameux passage du Campo-Ténèse, où le général Régnier battit, en 1806, l'armée du roi de Sicile. Les trompettes, les canons, les tambours, tous les bruits, tout le fracas d'une bataille au milieu de cette nature sauvage, cela devait être un spectacle infernal et digne du *Paradis perdu* de Milton, un vrai combat de démons (Section « Calabre », vol. 1, p. 2).

Cosenza est la patrie de Telesius, le précurseur de Bacon, et le premier philosophe qui battit en brèche la philosophie scolastique. Je ne sais qui y fait naître aussi Ponce-Pilate (p. 3).

L'archipel éolien me rappelait involontairement ce grand navire fantastique de la mort dans la ballade étrange de Coleridge (p. 13).

J'étais juste sous le bourg de Stilo, ancien château féodal [...] je me mis à songer, pour tuer le temps, à Thomas Campanella, cet illustre dominicain dont Stilo fut la patrie et la prison (p. 23).

En traversant/dépeignant les paysages et les villes, ils « voyagent » en compagnie des personnages célèbres du monde littéraire et philosophique. Ils évoquent Shakespeare, Roméo et Juliette, Fénelon, Empédocle, Pythagore, Platon, etc. et déclarent qu'on « ne saurait voyager en meilleure compagnie » (Section

⁴ Les récits sur Lecce s'accompagnent par exemple du regard en arrière et en particulier des informations sur l'antique ville de *Rudiae* patrie du poète Ennius (Section « Terre d'Otrante, Cap de Leuca, Tarente », vol. 1, p. 45). De même, la ville de Messine est décrite au travers de nombreux renvois au tremblement de terre de 1783 (cf. « de nouveaux édifices se sont élevés à la place des anciens » Section « Sicile », vol. 2, p. 25) et la ville de Naples est regardée en évoquant les éruptions du Vésuve et notamment la description de Pline (Section « Environs de Naples », vol. 1, p. 9).

« Terre d'Otrante, Cap de Leuca, Tarente », vol. 1, p. 41 ; Section « Sicile », vol. 2, p. 54). Ils ont tous tendance à « repeupler » l'espace environnant d'hommes du monde antique ainsi que de personnages, de géants et de dieux mythologiques :

Nulla part ces regards en arrière, ces aspirations du passé ne sont plus énergiques, plus légitimes que sur ces terres historiques, où à chaque pas, un nom, un monument, un souvenir donne l'éveil. À la vue de ces cieux interrogés par les Argonautes, de ces mers sillonnées par les flottes de Tyr et d'Agamemnon, de ces campagnes où voyagea Pythagore, et où dorment les géants fabuleux, l'imagination s'empare avec ardeur de tout ce monde antique, et le repeuple avec joie de tous ses grands hommes, de tous ses dieux (« Terre d'Otrante, Cap de Leuca, Tarente », vol. 1, p. 44).

Ainsi, le Sud de l'Italie et tout particulièrement la Sicile, la Calabre et le Salente sont regardés en rapport à la Grande Grèce et à son univers mythique (cf. Agrigento et le temple de Jupiter Olympien ; Iapix, fils errant de l'antique Dédale ; les géants campaniens ; les colons étrangers Crétois aux temps du vieux Minos, les flottes de Tyr et d'Agamemnon, etc. Section « Sicile », vol. 2, p. 40 ; Section « Terre d'Otrante, Cap de Leuca, Tarente », vol. 1, pp. 41–44). Et, de ce fait, la vision de l'ici-maintenant est insérée dans une polyphonie culturelle axée le long de la dimension narrative ici/maintenant –auparavant qui entraîne le franchissement des barrières géophysiques et temporelles.

C'est au milieu de ces sites charmants et sur l'extrême plage qu'était située la ville grecque d'Hippo ou Hipponium, la Vibona Valentia des Romains. [...] la tradition mythologique dit que Proserpine y vint tout exprès de Sicile pour y cueillir une fleur nouvelle (Section « Calabre », vol. 1, p. 9).

Les lieux visités sont un tout-qui-se-tient chronotopique, car les voyageurs ne se figent pas dans les barrières géographiques régionales engendrées le long de l'Histoire et parlent de l'espace qu'ils traversent en racontant à la fois ce qu'il y a et ce qu'il y avait :

Terre des faux dieux et du vrai Dieu [...] de César, de Charlemagne et de Napoléon [...] de l'empire romain et de l'empire français. [...] malgré le traité de 1789 nous osons réunir la Corse à l'Italie ... il nous a convenu ... d'appeler de ce nom d'Italie toute terre où se parle la langue du Dante et de Boccace (*Avant-Propos*, vol. 1, pp. III–IV).

Dans tous les récits de *L'Italie pittoresque*, la description est un mélange entre lieux concrets et espace psychologique du narrateur-voyageur, par conséquent le lecteur s'instruit sur le territoire en entrant en relation avec l'âme et l'univers mental du voyageur et il voyage lui aussi entre passé et présent, réalité et pittoresque.

3. Traces d'identité locale vue par l'Autre. Curiosité et désir – besoin d'échanges interculturels

Basés sur des informations variées d'ordre historique, artistique, socio-économique et sur des anecdotes arrivées aux voyageurs-narrateurs ainsi que sur des jugements et des émotions qui découlent de leur sphère intime, ces textes constituent un monument immatériel prestigieux en raison du fait qu'ils sont un témoignage de la couleur locale saisie par les yeux de l'étranger et parce qu'ils sont porteurs d'une conception du voyage en termes d'expérience culturelle fructueuse dans une optique d'ouverture.

Ces voyages ne reposent pas sur une errance inquiète due à la révolte contre ce que l'on quitte, mais il s'agit de voyages qui soulignent la valeur du savoir et de la mise en relation culturelle dans une perspective de relativisme et de tolérance. Cet esprit ouvert à l'Autre entraîne la curiosité et l'envie de « dialoguer ». Ces voyageurs possèdent le goût pour la recherche et s'intéressent à la découverte de ce qui est autre, différent vis-à-vis du paysage, de l'art, de la gastronomie, de l'habillement, de la manière de vivre et de la mentalité. Source d'échanges interculturels, ces voyages enrichissent ceux qui les pratiquent et leurs lecteurs (d'hier), d'aujourd'hui et de demain d'autant plus qu'ils concernent une période dépourvue des moyens de communication actuels.

Les voyageurs observent les campagnes et visitent les centres-villes ; ils parlent des activités ouvrières et commerciales, ils décrivent les monuments et ils examinent les vêtements, les us, les coutumes et les détails gastronomiques. Leurs descriptions reposent généralement sur des comparaisons structurées sur l'axe Italie/France et donc Autre/Nous⁵ ou bien sur des ressemblances entre les villes visitées. La narration concernant Leuca est basée, par exemple, sur les analogies avec Modica non seulement à propos de la physionomie (mer, champs pierreux, pins, murs en pierre bordant les campagnes) mais aussi en ce qui concerne les dialectes (Section « Terre d'Otrante, Cap de Leuca, Tarente », vol. 1, p. 43).

Dans leurs récits, les voyageurs-écrivains parlent souvent de leurs conditions de santé et ils révèlent la crainte qu'ils ont de tomber malades et (surtout ceux qui choisissent de se rendre au Sud) la peur d'être assassinés et d'être victimes d'un vol :

On ne part pas de Naples pour la Calabre, comme on part de Paris pour la Basse-Normandie ; bien qu'au fond la distance ne soit guère plus grande. [...] *Calabrais* y est, pour beaucoup de gens, synonyme de *brigand*. Quand j'allai pour retirer mon passe-port chez mon ambassadeur,

⁵ Cf. « Le Corso est une promenade publique assez semblable à nos Champs-Élysées », Section « Lombardie. Milan », vol. 1, p. 5 ; « La Chiaja est un quai qui longe la Villa-Reale (les Tuileries de Naples) », Section « Naples », vol. 1, p. 1 ; « Qu'est le Vésuve auprès de l'Etna ? Ce qu'est le Jura auprès du Mont Blanc », Section « Sicile », vol. 2, p. 51 ; « On ne part pas de Naples pour la Calabre, comme on part de Paris pour la Basse-Normandie ; bien qu'au fond la distance ne soit guère plus grande », Section « Calabre », vol. 1, p. 1.

il me prit à part et m'adjura de renoncer à ce périlleux voyage. [...] Le préfet, voyant que je m'aventurais seul dans ces formidables contrées, m'exhorta à n'en rien faire : on ne voyageait pas ainsi dans ce pays ; on prenait des serviteurs, des escortes, ou au moins des compagnons (Section « Calabre », vol. 1, p. 1).

Attirés par le mythe de la *Magna Grecia*, de nombreux voyageurs mettent de côté leur peur du brigandage et parcourent la péninsule italienne jusqu'au Sud. Et, une fois dans les Pouilles et dans la Calabre, ils décrivent ce paysage en recherchant et en trouvant la « Grande Grèce ». Ils longent la côte et la racontent de par un regard qui va de l'intérieur vers la mer. Ils admirent la lande, les bois, la végétation riche en oliviers, en pins et en caroubiers et mettent en relief l'importance de l'élevage. En observant les campagnes, ils prennent en considération l'agriculture et surtout la production de vin, d'huile et la culture du tabac. Et ils attirent l'attention sur la présence de constructions rurales typiques à savoir les *trulli* et les *paillères* des Pouilles, les *mandrias* de la Calabre et les *nuragues* de la Sardaigne (cf. Section « Terre d'Otrante, Cap de Leuca, Tarente », vol. 1, p. 42 ; Section « Calabre », vol. 1, p. 13).

Les récits fournissent aussi d'importantes indications sur la couleur locale. Ils indiquent, entre autres, les habitudes de la haute société de Milan telles celles de se rendre d'abord *Au Corso* pour se promener et par la suite au théâtre ; et, de ce fait, ils illustrent les deux divers types de théâtres de cette ville (la *Scala* et la *Cannobiana*) et s'arrêtent sur un détail, à savoir qu'à la *Cannobiana* il y a la coutume de fournir la clé de la loge et non pas le coupon (Section « Lombardie. Milan », vol. 1, p. 5). Une fois à Venise, les voyageurs sont frappés par les cérémonies dénommées *andate* qui sont des visites solennelles qu'à diverses époques de l'année le doge est obligé de faire aux différentes églises et à d'autres lieux de la ville (Section « États vénitiens », vol. 1, p. 22). En visitant l'État romain, ils s'intéressent notamment à l'ensemble des traditions de Noël liées au culte religieux, aux habitudes de préparer les *Presepi* et à la coutume de la fête de la *Befana* (Section « Rome », vol. 1, p. 94). En voyageant, ils examinent les habillements et rapportent que, notamment au Sud, les femmes ont la coutume de couvrir leur tête avec du voile de drap noir et les hommes utilisent un chapeau en pain de sucre. Ils s'arrêtent aussi sur les détails de la coiffure et remarquent que les femmes entrelacent leurs cheveux de rubans rouges et les tressent tout autour de la tête (Section « Calabre », vol. 1, pp. 3–4, 31). Ils reportent en outre les croyances populaires telles, par exemple, les idées répandues chez les habitants de Cassano à propos des femmes de cette ville qui passent pour être très fécondes : « Quand j'étais là on parlait d'une couche triple » (p. 30). Les récits concernant la province de Tarente fournissent un détail à propos des femmes de Manduria lorsqu'elles travaillent dans les champs : ils informent qu'elles portent aux bras de petits paniers de jonc qu'elles remplissent d'olives en chantant. De plus, ils instruisent sur la manière dont on passe habituellement la soirée dans ce village et

ils précisent que l'on se réunit autour d'une fontaine ou sous un chêne pour chanter, jouer de la guitare, danser. Ils focalisent l'attention sur le repas champêtre et sur le fait que d'habitude un *fiasco* [fiasque] rustique circule de main en main (« Terre d'Otrante, Cap de Leuca, Tarente », vol. 1, p. 48). Ils abordent aussi le phénomène du tarentisme ; ils parlent de la *Tarentule* (« une espèce d'araignée » dont la piqûre produit – d'après des croyances largement répandues à l'époque – une irritation nerveuse que « la musique soulage ») et de la *Tarentelle*. Et ils constatent que ces substantifs sont reliés du point de vue étymologique à *Tarente* (la ville d'où la voix populaire dérive cette tradition liée au tarentulisme). En mettant en évidence que l'écho des croyances relatives à cet insecte et à cette danse a une renommée européenne, ils ne maquent pas de souligner le scepticisme de certains savants face aux prétendus effets de cette piqûre (Section « Terre d'Otrante, Cap de Leuca, Tarente », vol. 1, p. 48).

Dans leurs récits, les voyageurs soulignent la large utilisation des dialectes ; ceux-ci, remarquent-ils, sont parlés par la majorité des habitants de la péninsule et notamment par les habitants des villages. Cependant, la langue de communication n'apparaît pas constituer un problème pour ces voyageurs vu qu'elle n'est jamais évoquée comme un obstacle. D'ailleurs les narrateurs-voyageurs de ces récits sont des Français cultivés qui comprennent l'italien ; de même, la bonne société italienne est capable de s'exprimer en français (Simond, 1828, pp. 165–296).

Les auteurs de *L'Italie pittoresque* admirent beaucoup la langue italienne et aiment les charmes de l'art de la péninsule ainsi que son climat : « Les monuments, les souvenirs historiques, les charmes de la poésie et des arts, les douceurs de la température, de la langue et des mœurs, attirent sans cesse des étrangers en Italie, toujours ancienne et toujours nouvelle » (Section « Corse. Ajaccio », vol. 2, p. 9). Théâtre de guerres, de conquêtes et de domination, ce territoire est regardé dans une finalité interculturelle exprimant le désir de « dialoguer » non seulement avec le « territoire de l'autre » mais aussi avec tout lecteur potentiel, voire avec tous ceux qui, en lisant leurs récits, peuvent voyager avec eux. Le lecteur erre dans la terre des Arts et des restes antiques et est plongé dans une temporalité ouverte à un dialogue constant sur l'axe diachronique et synchronique : « Mon voyage [...] sera d'un plaisir extrême [...] vous y croirez être vous-même [...] le lecteur ne sera pas fâché de croire y être lui-même [...] voudra bien refaire sa carte d'Italie quand il aura reçu toute notre ouvrage » (*Avant-Propos*, vol. 1, p. IV).

4. En guise de conclusion

Mélange de carnets de voyage et de journaux intimes, les récits que nous venons d'analyser placent le « moi » au cœur de leur structure communicative et, de ce fait, de même que l'écriture littéraire française de ces années-là, ils reposent (pour le dire avec Jacobson) sur la fonction expressive – émotive. Riches en rêveries personnelles,

ces textes découlent des expériences directes vécues par les voyageurs français ainsi que de leur patrimoine culturel. Porteurs d'une vision française de l'Italie, ils prouvent que la péninsule a joué pendant les siècles un rôle de tout premier plan dans le débat international artistique, littéraire et philosophique. Étape incontournable pour le voyage en Orient, voire en Albanie, en Grèce et en Turquie, le *'bel Paese'* de Stendhal fascine les voyageurs français (Crouzet, 2006). Et, au-delà des mauvaises conditions d'hébergement et des carences en matière de voies de communication dont ils se plaignent, le bilan de leur séjour italien est décidément positif.

Caractérisés à la fois par une finalité pédagogique et documentaire et par la veine poétique et émotive, ces récits expriment l'acceptation du dépaysement et l'ouverture à l'autre que soi. Co-habitants – comme le dirait Kant – d'un lieu unitaire qu'est la Terre, ces auteurs font du voyage non seulement une expérience fondamentale en termes éducatifs mais aussi une aventure de vie nécessaire pour l'esprit d'indépendance et d'accueil. Leurs pages relèvent d'une conception du monde basée sur le rôle incontournable de la tradition et transmettent un sentir à la fois relié à la *patrie* de provenance et ouvert à une optique universaliste. Leur voyage est un engagement intellectuel clairvoyant en termes d'*attention à l'Autre*, car leur veine d'internationalisation enclenche le dépassement des barrières mentales afin de dialoguer avec d'autres coutumes et des mentalités différentes pour élargir les horizons des connaissances et des émotions.

Textes agréables à lire, relevant des observations et de la projection sur la réalité de l'imaginaire et du savoir de leurs écrivains, les récits de voyages constituent une source documentaire précieuse à protéger et à rechercher dans les bibliothèques publiques et privées.

Références

- Bertrand, G. (2000). *Bibliographie des études sur le voyage en Italie. Voyage en Italie, voyage en Europe. XI^e–XX^e siècle*. Grenoble: CRHIPA.
- Bertrand, G. (2020). *Le Grand Tour revisité. Le voyage des Français en Italie (milieu XVIII^e siècle – début XIX^e siècle)*. Roma: Classiques école française de Rome.
- Brilli, A. (1985). *Quando viaggiare era un'arte. Il romanzo del Grand Tour*. Bologna: Mulino.
- Castiglione Minischetti V., Dotoli G., & Musnik R. (2002). *Bibliographie du voyage français en Italie du Moyen Âge à 1914*. Paris: Presses universitaires de Paris-Sorbonne.
- Crouzet, M. (2006). *Stendhal et l'italianité. Essai de mythologie romantique*. Genève: Slatkine.
- De Seta, C. (2007). *Il Grand Tour e il fascino dell'Italia*. Roma: Istituto Enciclopedia Italiana.
- Dumesnil, J. (1865). *Voyageurs français en Italie depuis le XVI^e siècle jusqu'à nos jours*. Paris: Renouard.
- Mesnard, J. (1986). *Les récits de voyage*. Paris: Nizet.
- Moureau, F. (1986). *Métamorphoses du récit de voyage*. Paris: Champion.
- Norvins, J. et al. (1834–1836). *L'Italie pittoresque. Tableau historique et descriptif de l'Italie, du Piémont, de la Sardaigne, de la Sicile, de Malte et de la Corse*: Vols. 1–2. Paris: Amable Costes.
- Rajotte, P. (1997). *Le récit de voyage. Aux frontières du littéraire*. Montréal: Triptyque.
- Simond, L. (1828). *Voyage en Italie et en Sicile*. Vol. 2. Paris: Sautet et Cie.

Àngels Santa, University of Lleida, Spain

DOI:10.17951/lsmll.2022.46.4.37-45

Le voyage amoureux : Alexandre Dumas face à Caroline Ungher

The love travel : Alexandre Dumas Facing Caroline Ungher

RÉSUMÉ

Dans *Une aventure d'amour*, livre à caractère autobiographique, Dumas raconte à une jeune dame ses amours avec Caroline Ungher. L'amour et l'aventure sont tissés à travers le thème du voyage, fondamental dans les deux aspects de l'histoire. Nous insistons sur le terme « aventure », à la lumière des enseignements de Jankélévitch. Les sources de ce livre se trouvent dans les récits de voyages de Dumas. La double aventure amoureuse se déroule pendant le voyage. Voyage en bateau avec Caroline, voyage en train avec Lilla. Pour Caroline Ungher la fin de son aventure tourne en tragédie. Dumas, lui, l'utilise pour créer une belle image de lui.

Mots-clés : Alexandre Dumas, aventure, voyage, amour, tragédie, autobiographie

ABSTRACT

In *Une aventure d'amour*, an autobiographical book, Dumas tells a young lady about his love affair with Caroline Ungher. Love and adventure are woven through the theme of travel, fundamental to both sides of the story. We insist on the term adventure, in light of the teachings of Jankélévitch. The sources for this book can be found in Dumas's travel accounts. The double love affair takes place during the trips. A boat trip with Caroline and a train trip with Lilla. For Caroline Ungher the end of her adventure turns into a tragedy. Dumas uses this to create a beautiful self-image.

Keywords: Alexandre Dumas, adventure, travel, love, tragedy, autobiography

Nous voudrions parler du livre *Une aventure d'amour* de Dumas de caractère autobiographique où il raconte à une jeune dame ses amours avec Caroline Ungher. L'amour et l'aventure sont tissés à travers le thème du voyage, fondamental dans les deux aspects de l'histoire.

Àngels Santa, Departament de Filologia Hispanica, Francesa i Clàssica, Facultat de Lletres, Universitat de Lleida, Plaça de Víctor Siurana, nº 1, 25003 Lleida (Catalunya), angels.santa@udl.cat, <https://orcid.org/0000-0002-3934-4359>

L'écriture autobiographique est toujours problématique, car souvent l'écrivain est conscient d'écrire pour donner une image de lui-même et ce dessein le porte à modifier ses souvenirs en fonction de cette image.

Une aventure d'amour présente plusieurs registres. L'écrivain s'adresse à son public et à la postérité et il veut transmettre une déterminée image de lui. Au lieu commun de l'homme couvert de femmes, classique en ce qui concerne Dumas, il oppose l'image d'un homme qui sait respecter une femme quand elle se fait respecter et qui est capable de maintenir une relation tout à fait platonique quoiqu'ambiguë et d'y trouver un certain plaisir. Mais *Une aventure d'amour* est le récit d'une double aventure. Et la première, racontée dans un cadre idyllique, est évoquée pour faire plaisir à une femme que l'on veut séduire ou dont on prétend éveiller l'admiration. La démarche de Dumas en racontant à Lilla son aventure avec Caroline Ungher est la même que celle employée par Lamartine quand il écrit *Graziella* à l'intention de sa nièce Valentine. Dans les deux histoires on peut constater une certaine similitude par les circonstances. L'aventure italienne est idéalisée chez Lamartine et très éloignée de la vérité ; Dumas fait subir à son récit un travail pareil de purification. L'aventure, comme dans le cas de Lamartine, est racontée plusieurs années après qu'elle a eu lieu. Et cette idylle avec Caroline Ungher est idéalisée à jamais dans l'imaginaire dumassien pour devenir un paradigme de la véritable aventure d'amour. L'histoire fonctionne donc à trois niveaux : celui du public, celui de Lilla et celui de modèle à imiter d'une aventure amoureuse. Dumas ayant pris dans sa carrière de romancier des libertés avec l'histoire, il peut prendre dans son entreprise autobiographique des libertés avec sa propre vie. Et s'il a violé l'histoire pour lui faire de beaux enfants, il viole ses souvenirs pour donner une image idéale de lui-même et de l'aventure d'amour ; sans doute s'agit-il d'un autre bel enfant.

Le titre de cet ouvrage autobiographique est banal. Mais il faut peut-être s'arrêter au mot « aventure » et lui donner sa véritable portée. Dans son ouvrage *L'Aventure l'Ennui le Sérieux*, Vladimir Jankélévitch indique que l'aventure se place au point de vue de l'instant, qu'elle oppose à la durée totale du sérieux (Jankélévitch, 1963, p. 7). Elle fonctionne ainsi pour Dumas dans le cas de Caroline Ungher, elle est l'instant poétique qu'il faut opposer à la durée totale de la vie sérieuse avec Ida Ferrier, telle qu'elle est devenue au moment de la rencontre italienne. Jankélévitch analyse avec clairvoyance un genre particulier d'aventure, celui de l'aventure amoureuse : « L'aventure amoureuse est, comme l'île joyeuse, une parenthèse qui reste sans rapports avec l'ensemble de la vie » (p. 32). Le souvenir de Dumas enferme cette parenthèse dans un halo doré :

Maria m'avait promis un mois de bonheur dans le plus beau pays du monde ; elle me donna 15 jours de plus qu'elle ne l'avait promis. Après vingt ans, je dis : Merci, Maria ! Jamais débiteur n'a payé comme vous intérêt et capital ! (Dumas, 1985, p. 110).

Pour Dumas cet intermède renferme une beauté totale et complète et se suffit en lui-même. L'auteur réalise et adopte la définition de Jankélévitch (1963) :

L'aventure amoureuse apparaît donc comme une parenthèse à l'intérieur du vécu, comme une sorte de madrigal ou de poème en vers interpolé au milieu du texte prosaïque et sérieux de l'existence. L'aventure amoureuse est une sorte d'intermède poétique qui interrompt la prose quotidienne ; ou mieux elle reste pour nous une gracieuse anecdote à fleur de destin, un caprice de l'épiderme (p. 34).

Mais il n'en va pas de même pour Caroline, qui, elle dépasse les limites de l'aventure car : « L'amour pousse des racines profondes au centre de l'existence et l'intéresse tout entière d'une manière tellement essentielle que la vie peut en être de fond en comble transformée » (pp. 34–35). Caroline rompt avec son fiancé, envisage le mariage, veut renfermer le poétique de l'aventure dans la prison du sérieux et de la quotidienneté, car elle a mis dans le jeu beaucoup plus que son partenaire, elle y a engagé la vie elle-même. Pour elle l'aventure finit en tragédie. Car elle voudrait en trouver une suite dans le mariage et Dumas, à l'opposé, circonscrit très clairement le temps et le lieu de l'aventure – d'où le titre. Elle reste pour lui

une oasis de romanesque où les hommes recherchant la haute température de la passion, se sentent pour la première fois exister : quittant leur vie de fantômes pour la délicieuse illégalité, ils connaîtront enfin la condensation passionnée d'un vrai devenir (Jankélévitch, 1963, p. 39).

Mais il s'arrête là, tandis que Caroline Ungher voudrait que « la petite vie intense de l'aventure devienne la grande vie sérieuse et qu'elle se substitue à elle, prenne sa place et envahisse la destinée tout entière » (p. 39). Dumas met un point final à l'aventure avec la disparition totale de sa maîtresse italienne. Dans la fiction littéraire c'est facile. Il peut avouer à Lilla : « Je ne l'ai jamais revue » (Dumas, 1985, p. 113). En réalité il la revit au moins deux fois. Et il passe sous silence la suite de l'aventure qui eut lieu dans les lettres que Caroline lui adressa. Nous y reviendrons.

Les sources de ce livre se trouvent dans les récits de voyages de Dumas, récits que consignaient toutes les particularités dignes d'attention pour en faire des pages destinées à des revues ou à des journaux et qui lui rapportaient de l'argent. Mais ces pages-là seront retravaillées et elles pourront aboutir à ce livre, très intéressant pour connaître une partie de la position de Dumas vis-à-vis des femmes et de l'amour et pour prendre connaissance de son travail dans le domaine de l'autobiographie.

Le point de départ de ces histoires croisées se trouve dans la vie de Dumas, à plusieurs années d'intervalle. En août 1835 Dumas retrouve à Naples, Caroline

Ungher, une grande et belle cantatrice qu'il avait déjà rencontrée brièvement à Paris en octobre 1834. Il se dispose à partir pour la Sicile et il a loué à cette intention un « speronare ». Caroline et son fiancé, qui veulent aussi rejoindre la Sicile, acceptent l'hospitalité de Dumas. Pendant le voyage, il y a une tempête et Caroline se donne à Dumas. De là, une rupture avec son fiancé, presque deux mois d'amour passionné et une promesse de mariage, le tout admirablement raconté dans la biographie de Dumas écrite par Claude Schopp (Schopp, 1985, pp. 280–290) ainsi que dans son édition savante d'*Une histoire d'amour*.

La mémoire, insoucieuse des vérités chronologiques, ne garde qu'une image fulgurante : le bonheur à Palerme, en cet août finissant de 1835. Caroline triomphe à l'Opéra dans *Norma*, dans *Parisina* ; les amants s'aiment et répandent autour d'eux l'allégresse. À Sainte Rosalie, l'oratoire au-dessus de Palerme, ils se sont promis en mariage. Le départ est un arrachement, le réveil d'un rêve délicieux (Schopp, 1985, p. 282).

Voilà pour la première histoire. La plus importante sans doute, celle qui donne le titre à l'ouvrage. Quelques années plus tard, en septembre 1857, une jeune dame, Lilla Bulyowsky, arrive chez Dumas ; elle veut connaître Paris de sa main. Il l'accompagne dans son voyage de retour, ils passent par Bruxelles, ils se séparent en Allemagne. Il lui raconte ses amours avec une chanteuse d'opéra. Elle lui donne un « bonheur imparfait qui enchante pourtant le souvenir » selon les mots de Claude Schopp (Schopp, 1985, p. 465). En partie, pour rendre hommage à ce bonheur imparfait il écrira *Une aventure d'amour*, suite à quoi l'aventure enchantera le souvenir pour l'éternité.

Cette double aventure amoureuse se situe dans le dépaysement. Il est vrai qu'il accompagne parfois Lilla pendant son séjour à Paris. Mais ce qui est raconté en détail, c'est leur voyage, le dépaysement provoqué par le voyage et par la qualité des femmes. En réalité les deux épisodes font partie de ses voyages et il les utilisera pour remplir quelques pages des impressions de voyage. Le livre est avant tout une chronique de voyages dans laquelle s'inscrivent les intermittences du cœur de Dumas et de ses compagnes. Mais quel que soit le charme de celles-ci, l'écrivain n'oublie pas son rôle de conteur, de narrateur de certaines péripéties et il nous réjouit avec celles-ci. Il en profite comme il est habituel chez lui, pour nous donner ses opinions sur la littérature et la culture culinaire ou sur d'autres sujets encore. Les deux femmes sont étrangères et les deux sont actrices. Elles contribuent au mythe de la belle étrangère et en plus elles sont les porte-parole de l'art. Cette qualité artistique n'est pas sans importance dans le charme qu'elles exercent sur Dumas, qui, lui, a vis-à-vis d'elles un rôle assez passif. Il est le spectateur, celui qui observe et qui accepte ce qui arrive sans participer à l'action. Il est loin de son héros D'Artagnan, plongé dans l'action pour changer les sentiments et la vie-même, il a plutôt le regard distant de son autre héros, le comte de Monte-Cristo.

Il accepte l'amour passionné de Maria (Caroline dans la réalité) de la même manière qu'il accepte l'amitié amoureuse imposée par Lilla. Par rapport à Caroline il joue le rôle de l'« aimé », tandis que la belle chanteuse est l'amante éperdue et fidèle. Les deux femmes ont en commun leur caractère exceptionnel qui les situe hors du commun et qui les entoure de l'auréole de la différence. Elles sont des femmes indépendantes, belles, ayant toutes les deux une certaine renommée, l'une à l'opéra et l'autre au théâtre, et le désir de travailler pour accéder au sommet de leur art.

Lilla reste une exception dans les rapports amoureux de Dumas avec les femmes. Elle ne se donne pas à lui, mais elle joue à exacerber son désir. La jeune femme a des allures masculines et désinvoltes. Elle se caractérise par son égoïsme. Elle traite le grand écrivain avec un sans gêne absolu, comme si elle était un jeune étudiant. Cela lui donne une certaine allure androgyne. Elle laisse entendre à Dumas qu'elle agit toujours pour son plaisir à elle, sans trop se soucier de lui. Nous avons dit qu'il n'existe pas de rapports charnels entre Lilla et Alexandre et cependant ils miment les gestes de l'amour, s'isolent comme les amants et cherchent des gestes et des comportements qui agissent comme des *ersatz* de l'acte sexuel lui-même. La séance de magnétisme que Dumas lui offre pour calmer ses douleurs est très claire à cet égard. Les deux la vivent comme une scène d'amour et elle produit sur eux les mêmes effets reposants. Le résumé que Dumas lui-même nous donne de leur séjour commun, au moment de la séparation, est très net : « De mon côté, il était passé du désir amoureux à la plus tendre, mais à la plus pieuse amitié ; du côté de ma compagne, de la crainte pudique au plus confiant abandon » (Dumas, 1985, p. 132).

Maria (Caroline) offre à Dumas, d'après Claude Schopp, l'antithèse de ses rapports avec Lilla : « c'est la possession sans l'intimité, l'abandon au premier embrasement des sens » (Schopp, 1985, p. 156). Pour Marie, la rencontre avec Dumas c'est le coup de foudre ; si elle retarde le moment de se donner à lui, le désir n'en est que plus vif : « Eh bien, j'ai senti dans mon cœur qu'un jour ou l'autre je serais à vous » (Dumas, 1985, p. 104), avoue-t-elle à son amant quand il la questionne sur la première impression qu'il lui avait causée. Il faut aussi tenir compte de l'âge de l'écrivain. Quand il a vécu son aventure avec Caroline il avait 33 ans ; quand il rencontre Lilla il en a 55 et il goûte dans ses rapports avec elle le plaisir de la différence. Schopp (1985) signale à cet égard : « Dumas connaît la joie de n'avoir pas fait l'amour, lui qui a si souvent senti la tristesse qui le suit » (p. 154). Ce serait ce sentiment de tristesse, d'inassouvissement qui le pousserait à accumuler les maîtresses et les aventures amoureuses.

La double aventure amoureuse se déroule pendant le voyage. Et le décor le plus important est constitué par les moyens de locomotion : le « speronare » avec Maria (Caroline), le train avec Lilla. Cependant les décors ont un signe

différent dans les deux cas. Comme le signale Claude Schopp, dans le parcours effectué avec Lilla les étapes majeures sont des lieux clos : « wagons de chemin de fer, chambres d'hôtel contiguës ou sur le même palier, établissement de bains, cabine de bateau » (Schopp, 1985, p. 154). Il signale que Dumas regarde davantage dans son intérieur que vers l'extérieur : « Dumas est plus attentif aux désirs qui le traversent qu'aux paysages traversés » (p. 154). En effet, dans son voyage avec Lilla, le huis clos joue un rôle très important comme lieu de la tentation amoureuse refoulée et domptée. Mais il faut tenir compte du fait que la plupart du temps, il visite en compagnie de cette jeune femme des lieux qu'il connaissait déjà auparavant et qu'il a décrits dans d'autres impressions de voyage. Malgré tout, il y a de nombreux passages où le touriste prend le devant sur l'homme amoureux et se plaît à nous raconter ce qui l'émeut ou le choque. Il décrit ainsi longuement la nourriture allemande et la visite au château du prince royal, par exemple.

Au contraire, le décor de ses rapports avec Maria (Caroline) se situe au grand air. Même si elle se donne à lui sous une tente dans le bateau, la tempête, l'orage président à leurs étreintes. Et la majesté du paysage contribue à l'idéalisation de cet amour :

Rien de plus charmant que les orages d'été sur les côtes de Naples et de Sicile. Ils ont l'air de querelles d'amant et de maîtresse ; la nature crie, tempête, pleure, puis la paix se conclut, le calme renaît. Le sourire du soleil reparait sur le ciel bleu. Les larmes se séchent. Les beaux jours sont revenus (Dumas, 1985, p. 107).

Ou encore : « La brise, douce comme une caresse, embaumée comme un parfum, semblait vouloir envelopper la terre entière de ses baisers » (Dumas, 1985, p. 108).

Le paysage intérieur correspond au paysage extérieur. Son amour pour Maria (Caroline) est vécu comme un concert, comme un produit artistique où tout s'harmonise et se correspond. Dominique Fernandez (1985) signale que la liaison de Caroline Ungher et d'Alexandre Dumas semble calquer une intrigue d'opéra (p. 9). A cause de cela « l'intrigue doit être obligatoirement splendide, brève et terminée par une catastrophe définitive » (p. 9). Et si elle n'a pas été telle dans la réalité, dans la version écrite, celle qui rend compte du souvenir, Dumas fera tout le possible pour se conformer à cette définition. S'il parle du fiancé de Maria, trahi et abandonné, en poétisant son rôle, il ne dit rien de sa propre compagne à lui, Ida Ferrier, qui était à ce moment-là sa maîtresse en titre. Le grand amour fait oublier la double trahison et les détails sordides qui l'accompagnèrent. « Tous les arrangements de Dumas, ses mensonges n'ont d'autre mission que de préserver cette image idéale », nous dit Claude Schopp (Schopp, 1985, p. 161). Il ne reste que la passion amoureuse de cette diva de l'opéra romantique qui, selon Dominique Fernandez (Fernandez, 1985, p. 10), symbolise l'Opéra romantique lui-même. « Elle lui a fourni, selon ses propres

mots, le moyen de concrétiser son mythe de l'opéra ». Dumas n'aimait pas la musique comme l'a montré Claude Schopp au colloque de Marly-le-Roi (Schopp, 1995). Il n'aimait pas la musique, et pourtant il fréquentait l'Opéra comme un lieu privilégié de rencontre à son époque aussi bien en Italie qu'en France. Ainsi nous voyons son héros, le comte de Monte-Cristo, assister plusieurs fois à l'opéra. Dumas se souviendra pour la composition de son roman du grand succès de Carolina Ungher : la *Parisina*. Nous voyons le comte assister à cet opéra à Rome.

Opéra, tempête, amour fou, Italie ... tous ces éléments forment le décor mythique de l'aventure amoureuse que Dumas envisage comme modèle. Il idéalise Caroline Ungher, l'élue pour jouer ce rôle dans la vie et l'œuvre de l'écrivain. Mais cette aventure a un deuxième volet, mis en relief par la postérité. Celui-ci est constitué par les lettres que l'amante délaissée adressa à Alexandre Dumas et que Claude Schopp a publiées à la suite d'*Une aventure d'amour* dans l'édition Plon. Le jugement de Dominique Fernandez (1985) sur ces lettres est dur :

Les lettres de Caroline montrent une femme d'une rare banalité : jalouse d'Ida Ferrier, plaintive, vaniteuse de ses succès ; peut-être « diva » mais à coup sûr personnalité falote ; ce qui justifie Dumas d'avoir cherché à hisser leur liaison au niveau du mythe (p. 9).

Il est possible que Dominique Fernandez ait raison. Les lettres d'amour sont toujours ridicules, sauf pour les amants eux-mêmes. Mais les lettres de Caroline Ungher expriment la profonde détresse d'une femme amoureuse qui a cru dans les promesses de son amant, d'une femme qui a pris l'aventure au sérieux et qui n'accepte pas le désenchantement et la déception. En ce qui concerne la deuxième partie du livre, cela ne justifie rien du tout. Sans doute Dumas aurait-il agi de la même manière même si les lettres avaient révélé un être plus profond et digne d'admiration. Car ce qui manque à Dumas, c'est précisément le vouloir de dépasser le stade du jeu, la volonté de faire de l'instant une durée, et pour ne pas affronter le problème, il y échappe dans l'idéalisation.

Caroline, à l'image de la religieuse portugaise, mais avec une maîtrise de la langue moins parfaite, se plaint de l'absence-« Rien au monde égale mon amour pour toi, mon Alexandre, si ce n'est que les tourments que l'absence me fait souffrir » (Dumas, 1985, p. 172). Elle pourrait faire sienne la phrase de Barthes : « Dans l'absence amoureuse je suis, tristement, *une image décollée* qui sèche, jaunit, se recroqueville » (Barthes, 1977, p. 21).

Elle se plaint aussi de l'abandon, du manque de réponse à ses lettres : « J'attends depuis bien longtemps tes lettres en vain et je souffre » (Dumas, 1985, p. 189). Elle peut encore se retrouver dans cette définition : « L'identité fatale de l'amoureux n'est rien d'autre que : *je suis celui qui attend* » (Barthes, 1977, p. 50).

L'amante s'émerveille de ses sentiments et en jouit :

Cher amour, crois-moi, jamais, non jamais je n'ai aimé. On dit cela souvent mais chez moi ce n'est pas une vaine parole. J'éprouve tout ce que l'amour a de plus profond et saint et si tu m'oubliais, si ton cœur changeait, je ne pourrai pas vivre (Dumas, 1985, p. 172).

Comme le signale Julia Kristeva (1983), Caroline oublie le reste du monde pour ne penser qu'à elle et à lui, au nous : « La lettre d'amour est trop immergée dans le feu immédiat pour ne parler que de « moi » et de « toi » voire d'un « nous » sorti de l'alchimie des identifications (p. 12).

Elle est jalouse comme toute amoureuse qui sait son amant à côté d'une autre :

Ô viens, viens avec moi ! pense quel bonheur il serait pour moi de te savoir et sentir dans mes bras en place de penser : « il est avec elle », pensée d'enfer qui me rend la vie insupportable. Fais ce que tu peux, et ce que tu crois devoir faire, je me soumetts à tout mais n'aime que moi ! (Dumas, 1985, p. 173).

Mais, orgueilleuse et fière, elle finit par accepter courageusement son destin et la vérité du désamour. Sa dernière lettre déborde de toute la déception accumulée ; la distance s'établit avec l'emploi du « vous ». C'est la fin, même si Caroline Ungher n'y croit pas trop :

Je me suis fait la loi de ne pas vous gêner, de ne pas vous écrire qu'en répondant à vos lettres, mais ce matin il m'est impossible de maintenir ma parole. Mon pauvre cœur déborde, et d'ailleurs je ne veux pas vous laisser ignorer que je « vous comprends », et que je suis parvenue à me dire : « Il ne m'aime plus ». Et vous ne pourrez pas me persuader du contraire car il n'y a aucune raison qui justifie un silence prolongé (p. 207).

Pour Caroline Ungher la fin de son aventure tourne en tragédie. Son univers tremble. Elle n'a pas voulu accepter l'instant. Elle a voulu la stabilité du mariage pour que l'aventure devienne vie réelle. Dumas en avait décidé autrement. Et il avait figé dans l'image autobiographique littéraire l'aventure dans son instant merveilleux : « – Belle nuit, douce nuit, nuit trop courte, nuit dont la date est restée écrite au plus profond de mon cœur en lettres de feu ! » (p. 112). Comme le dit Charles Grivel (1984):

L'autre est un objet de la mémoire, c'est pour cela qu'il se « place », c'est pour cela qu'il est « unique », surgi de l'autrefois du livre, du « cercle » des témoins auxquels je fais appel. Quelque part sur le tableau de la reconnaissance, c'est lui ; ou plutôt moi ; il me séduit ; ou plutôt je me séduis *de/dans la mémoire* (p. 124).

Ce qui compte dans *Une aventure d'amour* ce n'est ni Caroline-Maria ni Lilla : au fait, ce qui compte c'est Alexandre Dumas lui-même. Les lettres remettent

les choses à leur place. Cependant, peut-être, ce qui est vrai en définitive, c'est cette belle image de lui-même que l'écrivain a tissée avec les intermittences de la mémoire pour la postérité...Le reste appartient à la vie privée d'une pauvre femme amoureuse et délaissée...C'est le domaine du quotidien.

Références

- Barthes, R. (1977). *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil.
- Dumas, A. (1985). *Une aventure d'amour-Un voyage en Italie suivi des Lettres inédites de Caroline Ungher à Alexandre Dumas*. Paris: Plon.
- Fernandez, D. (1985). Préface. In A. Dumas, *Une aventure d'amour-Un voyage en Italie suivi des Lettres inédites de Caroline Ungher à Alexandre Dumas* (pp. 4–10). Paris: Plon.
- Grivel, Ch. (1984). La place de l'amour. In D. Coste, & M. Zérafà (Eds.), *Le récit amoureux* (pp. 122–132). Seyssel: Éditions du Champ Vallon.
- Jankélévitch, V. (1963). *L'Aventure, l'Ennui, le Sérieux*. Paris: Aubier Montaigne.
- Kristeva, J. (1983). *Histoires d'amour*. Paris: Denoël.
- Schopp, C. (1985). *Alexandre Dumas, le génie de la vie*. Paris: Mazarine.
- Schopp, C. (1995). Dumas et le comte de Monte-Cristo à l'Opéra. In F. Bassan, & C. Schopp (Eds.), *Cent cinquante ans après. Les Trois Mousquetaires. Le Comte de Monte-Cristo* (pp.135–147). Marly-le-Roi: Editions Campflour.

Carme Figuerola Cabrol, University of Lleida, Spain

DOI:10.17951/lsmll.2022.46.4.47-56

Léguer le voyage: *Kyoto song* de Colette Fellous

Bequeathing the Journey: *Kyoto song* by Colette Fellous

RÉSUMÉ

Colette Fellous résume son expérience à Kyoto avec sa petite-fille de dix ans, Lisa, qui prête à sa grand-mère son regard innocent. Ce Japon réel coexiste avec un autre pays « mental », dont les coordonnées sont fournies en fonction des sentiments et des émotions de la protagoniste. Notre analyse a pour but de déceler les différentes instances narratives qui convergent dans le texte : l'approche de l'Autre s'accompagne d'un autoportrait, la réflexion sur le paysage découvert va de pair avec une visite de l'espace intérieur de l'autrice. Le récit constitue donc, un discours fragmentaire qui n'a de sens que dans une perspective multiple et en même temps, globale.

Mots-clés : Colette Fellous, voyage, Japon, mémoire

ABSTRACT

Colette Fellous travels to Kyoto with her ten-year-old granddaughter, Lisa, who lends her grandmother her innocent gaze. This real Japan coexists with another 'mental' country, whose coordinates are provided according to the protagonist's feelings and emotions. Our analysis aims to detect the different narrative instances that converge in Fellous' text: the approach to the Other is accompanied by a self-portrait and the reflection on the discovered landscape goes hand in hand with a visit to the author's inner space. As a whole, the narrative constitutes a fragmentary discourse that only makes sense in multiple and, at the same time, global perspectives.

Keywords: Colette Fellous, travel, Japan, memory

« *Kyoto song* a la forme d'un voyage qui contiendrait tous les voyages : un désir, une brûlure, un élan souverain, une quête, une danse » (Fellous, 2020, quatrième de couverture) : ces termes notés sur la quatrième de couverture et repris dès la première page du livre ont pour but d'introduire le volume de Colette Fellous auprès d'un éventuel lecteur. L'invitation à l'ailleurs se complète par un bandeau montrant une scène orientale dont rien ne marque l'exceptionnalité : un logement y est présenté avec un rideau balancé par le vent, orné de plantes, parmi lesquelles

Carme Figuerola Cabrol, Departamento de Filología Clàssica, Francesa i Hispànica Facultat de Lletres, Universidad de Lleida, Plaça de Víctor Siurana 1, 25003 Lleida, carme.figuerola@udl.cat, <https://orcid.org/0000-0002-5783-7851>

des bonsaïs. Le tout sous le titre *Kyoto song* : il se peut donc qu'on embarque pour le Japon, vu que dans le récit de voyages le paratexte joue le rôle de marque textuelle situant le lecteur face à un voyage réel (Albuquerque García, 2011, p. 18). Cependant l'espace *Kyoto song* n'est pas Kyoto ; le volume escamote les indications sur le genre : peut-on parler de littérature de voyage ou faut-il s'en tenir à un roman ? Rien de nouveau chez l'écrivaine qui, dans ses ouvrages les plus récents, a pris le soin d'éviter l'encadrement générique. Il faut bien continuer à déchiffrer la quatrième de couverture pour apprendre qu'il y a eu, en effet, un voyage à l'origine du texte dont la destination a été le Japon. Notre but est de montrer que le volume publié en 2020 résulte d'un voyage double où le déplacement physique s'accompagne d'un parcours introspectif, à la fois que d'un périple esthétique : espace, altérité-identité et création s'interpénètrent pour aboutir à un projet littéraire aussi complexe que sensible, vu qu'il permet différents niveaux de lecture.

Ecrivaine à l'âme voyageuse, Fellous n'est pas une débutante dans ce pays ni dans cette ville : Kyoto a autrefois été choisie comme l'un des « feuillets » de son émission radiophonique *Carnet nomade*. Le programme était défini comme une « invitation au voyage » où la productrice encourageait à la découverte des villes et des livres. En 2013, elle avait amené ses auditeurs en promenade vers Kyoto, définie alors comme « ville alphabet ». Dans le volume de 2020, Fellous reprend l'association traditionnelle entre voyage et vie. Ce tandem est inscrit dans le rythme même de la ville, marqué par Gozan, l'événement qui a lieu tous les ans au mont Daimonji pour rendre culte aux morts : le cycle des saisons ramène donc les trépassés chez eux pour faire connaissance des nouvelles générations. Au-delà de la nature, la culture aussi se fait écho de la translation entre le monde des vivants et celui des défunts : ainsi, le spectacle de nô auquel assistent en spectatrices Colette et Lisa, redoublé de l'intertexte de Paul Claudel, évoque la présence récurrente de la mort. L'ensemble, sous une métaphore globale qui traverse le récit et prend la forme d'une cigale. Cet insecte est évoqué par un haïku de Bashô¹ et repris sur l'image qui illustre le chapitre consacré à ce poète. Les vers, transcrits en italique de manière à mieux être repérés, reviennent systématiquement en guise de refrain qui rappelle au lecteur sa vulnérabilité. Au Japon les cigales ont intégré la culture populaire : considérées comme un signe de l'été, elles font l'événement de la saison. Leur chant est perçu par les autochtones comme un vrai langage (Raison, 1987, p. 38), de même que leur mort annonce l'arrivée irrémédiable du froid. Symboliquement, la cigale est récipiendaire du couple fondamental lumière – obscurité (Chevalier & Gheerbrant, 1982, p. 253) et actualise ici le binôme vie – mort qui a déterminé les jours de Bashô, tout comme ceux de l'autrice.

¹ « Dans le chant de la cigale, rien ne dit qu'elle est près de sa fin » (Fellous, 2020, p. 37).

L'un des points essentiels de la relation de voyage, le témoignage, relève chez Fellous de sa double expérience : et sur le voyage et sur l'écriture. D'après le pacte de lecture du genre, le texte se doit de « parler vrai ». Le lecteur est embarqué dans un périple entre le vrai et le faux. Voyager permet de quitter un lieu, une ville, un pays pour un autre, mais surtout cela permet de « se déplacer hors de soi », expression que nous devons à J.-D. Urbain (1991, p. 249). Une telle possibilité se trouve être la clé de cet itinéraire :

C'était finalement le sens de ce voyage, découvrir un nouvel espace, une nouvelle organisation des pensées et, à travers cette découverte, avoir une autre vision de ce que je croyais déjà connaître ou m'appartenir ... (Fellous, 2020, p. 102).

Fellous, part-elle en touriste ? Nous confronte-t-elle à la figure habituelle et typique du voyageur contemporain ? En admettant, avec Jean Chesneaux (1999, pp. 228–229), la diversité de ce collectif, le statut de Fellous devient, pour le moins, particulier. Le plaisir qui définit la partance touristique est d'autant plus remarquable qu'elle jouit d'une forte complicité avec sa petite-fille. La puissance révélatrice, le choc émotionnel dérivé de l'ailleurs dépassent pourtant le plaisir standardisé du touriste. En reprenant la distinction établie par Michel Onfray (2007, p. 67), Fellous reste la voyageuse plutôt que la touriste, car elle ne cède pas à un regard aveuglé, elle ne cherche pas à frôler la civilisation orientale par une comparaison continue. En revanche, elle se propose de comprendre ce Japon sans préventions et sans jugements. Le lecteur devient compagnon de route et participe du jeu initiatique que les voyageuses entretiennent. Un jeu d'autant plus important, qu'il configure l'architecture du récit. La petite Lisa suggère de choisir un mot proche à elles pour y repérer une histoire cachée (Fellous, 2020, p. 35). Du coup, ces termes jalonnent les étapes du voyage puisqu'ils constituent les titres des chapitres successifs... Le tout constitue une partie qui rappelle l'intertexte de *Les Joueurs de cartes* de Cézanne dont la présence était remarquable dans des ouvrages précédents (Watson, 2013, pp. 129–138).

Pour l'ailleurs, le lecteur de *Kyoto song* est averti des implications géographiques d'une ville bâtie sur trois plaques tectoniques. Depuis l'arrondissement de Higashiyama, on contemple des espaces typiques de la ville : les temples Ginkakuji ou Ditoku-ji ou Obai-in ; on participe à une flânerie par les ruelles qui mènent au jardin Hakusasonso, on admire les rivières Kamo et Takase, on prend le train Sakura, on s'extasie face aux cerisiers du mont Yoshino... Le constituant descriptif qui se trouve à la base de l'écriture de voyage déplie des listes de mots qui se déclinent en cascade pour donner à voir :

On fait le tour du jardin merveilleux [autour du Ginkakuji] tous les jours pour ouvrir la matinée, les haies de bambous, les camélias, l'étang, le soleil qui rase les jardins de mousses, la délicatesse des érables, les ombres et leur dessin ouvrant, le jardin sec devant le temple de bois laqué, les

volutes d'encens au santal, les chaussures alignées près de la porte. Mais encore : le vent léger, le petit pont, les nénuphars, les pierres irrégulières, la goutte d'eau, la mélodie (Fellous, 2020, p. 8).

La procédure reprend le tricotage de mots que l'écrivaine utilisait dans ses œuvres précédentes où le glissement d'un terme à l'autre, le clivage entre concepts et le va-et-vient subjectif traduisait l'incessante mobilité physique et mentale de Fellous. Quelques illustrations sont insérées dans le texte : la présence d'habitants autochtones dont les traits ou les vêtements confirment l'origine, les photos de paysages de la ville ou de flore typique (l'érable, le cerisier) réaffirment le côté « pittoresque » du voyage. Sans doute, on est loin de l'art du *sight-seeing* où le touriste a une idée assez précise de ce qu'il faut voir mais, sans se limiter à un circuit réducteur, le lecteur découvre ou revisite les lieux qui « méritent d'être vus », ceux qui n'échapperaient à aucun guide réputé.

Ce Japon du réel cohabite avec une géographie d'une nature autre : Fellous crée de sa plume un espace « mental » qu'elle déclare sa patrie. La romancière se permet de choisir son appartenance et prend, ainsi, sa revanche contre les circonstances historiques qui ont voulu qu'elle quitte la Tunisie et parte en exil. Ce « nouveau pays natal » prend le nom d'une chanson interprétée par le groupe The Cure. Par sa mélodie orientale, une telle chanson a marqué un tournant dans le corpus musical du groupe. Ses paroles transportent l'auditeur dans le monde onirique présidé par la mort : les chanteurs y révèlent leurs propres hantises (Martínez, 2021). La musique est aux interprètes ce que l'écriture est à Fellous. La voyageuse avertit depuis l'*incipit* de la fausse illusion cachée sous le nom du lieu/titre : « Il ne ressemble pas tout à fait à la ville de Kyoto mais c'est tout de même depuis cette ville que je vais commencer à le dessiner puis à le construire » (Fellous, 2020, p. 16). Une première frontière est abattue : diluer la corporéité géographique suppose contrevenir les limites imposées par la politique au moment de se bâtir un foyer. La constitution d'un monde « différent », projeté ou imaginé, un lieu de rencontre entre les autres et soi-même, un lieu de fraternité fait appel à l'imaginaire utopique. Il appert que celui-ci transporte à un temps et un espace qui n'ont pas grand-chose à voir avec le réel (Martín Hernández, 1991, p. 301). La définition d'Utopie comme île, aussi bien que sa localisation toujours voilée, renforcent le lien imaginaire avec le Japon, dont l'emplacement insulaire a été conçu comme un atout pour son unité nationale (Pelletier, 1999, p. 103). Pour Fellous le charme de ce pays réside dans la « délicatesse de l'instant » (Fellous, 2020, p. 66). Par cette expression, elle désigne la fugacité du présent. Lieu et temps, temps et lieu s'associent lorsque Fellous accorde à la notion mythique un concept paradoxal : « ...je crois qu'il y a – et ceci dans toute société – des utopies qui ont un lieu précis et réel, un lieu qu'on peut situer sur une carte ; des utopies qui ont un temps déterminé ...» (p. 26). Seulement les guillemets suggèrent au lecteur l'emprunt de cette notion. La narratrice insère dans son texte

les termes de Michel Foucault. En 1966, le philosophe apportait une réflexion sur la spatialité où les « hétérotopies » ou « utopies localisées » visaient à rompre l'ordre établi. Il concevait une utopie réalisée, où un lieu contenait tous les autres (Roman, 2015, pp. 69–86). Par l'illusion et le jeu, il contestait les rapports entre les faits, les emplacements, la chronologie et la hiérarchie sociale, à la fois qu'il valorisait l'extra-territorialité. Or, « Kyoto song est à sa manière un lieu utopique, hors chronologie » (Fellous, 2020, p. 28). La subversion des catégories *temps* et *espace* s'inscrit au cœur du texte comme un axe qui gère l'analyse à part entière. La stratégie de trans-territorialisation ou de dislocation prolonge celle entreprise lors de la trilogie autobiographique où la romancière se voulait un demiurge ayant le pouvoir de briser les catégories du faux et celles du temps et de l'espace, donc du vrai : « Mon pays, je le dessine au jour le jour » – écrivait-elle dans *Avenue de France* (Fellous, 2001, p. 162). Une visée rédemptrice l'amenait à regarder de près les détails pour les empêcher de disparaître.

Kyoto song est plus ambitieux, vu que le volume se projette vers le futur. Cette volonté ne peut pourtant, s'accomplir dans la réalité, d'où que la narratrice se construise un espace interstitiel : passé et présent s'y concoctent, l'ubiquité y est de l'ordre du jour et la visibilité atteinte depuis cette plateforme se révèle exceptionnelle. La voyageuse peut alors contempler les soixante-douze saisons qui défilent en cortège entre l'autrefois et l'avenir ; le spectacle de nô vu au théâtre Kanze met en scène le passé et se superpose au présent issu des filles se prenant en *selfie* sur le bord de la Kamo, que Fellous regarde lors de sa promenade. Si ce « tiers lieu » (Kassab-Charfi, 2008, pp. 47–60) était autrefois incarné par le tableau de Cézanne, c'est vers le domaine musical qu'il glisse à l'occasion présente. La musique est le déclencheur du périple. La superposition de moments historiques rappelle le basculement continu entre vie et mort, séparées – pour parler avec Fellous – par l'aléatoire : trois mois de mars sont envisagés comme des points-clé. Mars 2011 où Fukushima a subi l'accident nucléaire provoqué par le tremblement de terre et le tsunami, mars 1992 où s'est produit le décès de la mère de la romancière, celle qui lui a appris à mourir tout comme à écrire, et un troisième mois de mars cette fois sans précision d'année où la naissance de la mère de Lisa a eu lieu et où Colette a frôlé la mort. Alors que l'intellect ne suffit pas à comprendre ces jonctions, l'écriture littéraire reste l'outil « médiateur » qui engendre ainsi, un nouveau déplacement, cette fois mental :

Il n'y a rien à démontrer ni à expliquer, juste mettre ensemble ces trois événements et les fondre soigneusement comme on fond des couleurs pour en fabriquer une nouvelle, rajouter quelques lucioles protectrices par-dessus et continuer (Fellous, 2020, p. 155).

La position de Fellous se situe dans la lignée proustienne car au-delà de la révélation de soi, le rôle de la mémoire est de rendre l'essence des êtres et des choses : la

madeleine de *La Recherche* correspond, chez Fellous, à la tresse au chocolat que la petite Lisa commande sur la terrasse du café Voltaire. La résurrection du passé pétrit une vie nouvelle. Il suffit d'un déclic capable de faire revivre ce passé : l'estampe de Kabuki devient une relique prouvant la présence japonaise dans l'intimité de la famille Fellous, au point de la transfigurer : « Cette estampe est le haïku de la naissance de ta mère, donc de la tienne » (Fellous, 2020, p. 113). Au dire de l'écrivaine, ce genre poétique fournit l'essence des êtres ; par analogie, la création munit l'individu de protection contre le péril. D'où que le livre soit comparé à une maison (p. 22) : Fellous fait ainsi appel à l'imaginaire collectif qui perçoit dans ce lieu un espace de l'abri, de l'intimité, du refuge (Bachelard, 1961, pp. 23–50).

Suivant l'influence proustienne, la voyageuse distingue la présence de mémoires différentes dont chacune a une logique. Une telle profusion avait été énoncée dans *Plein été* où l'auteure distinguait entre la « mémoire involontaire », la « volontaire », la « mémoire avalanche », la « mémoire zébrée, bariolée » et la « mémoire aimantée » (Fellous, 2014, pp. 59, 83, 145). De cet angle de vue, l'organisation temporelle ne répond plus à des critères objectifs : les sensations – sont souvent remarquées les couleurs, les odeurs – organisent la durée et l'articulation des moments. Un lieu inspire un souvenir et une telle impression fait désormais partie de l'identité de l'auteure. L'opération mentale est pourtant ambivalente en tant que complexe. Vu que la démarche provoque la désorientation, voire le vertige, Fellous réclame, comme le faisait autrefois Ricœur (2000, p. 47), la puissance de l'oubli ou mémoire empêchée, notamment pour les épisodes traumatiques. La thèse prend une nuance freudienne et le passé reste indestructible bien que refoulé :

La mémoire a deux faces, l'une qui garde, l'autre qui jette. Et puis, entre les deux, il y a celle qui invente, qui raccommode, embellit, sculpte, répare. Sur le chemin de ces pierres volantes, il y en a toujours une que je saute. Non pas que je l'évite, mais c'est plus fort que moi, tout simplement je ne la vois pas [...] je ne peux ni la voir ni la revoir cette pierre, je passe outre, je fais un grand pas et retrouve les autres pierres, j'avance, je construis mon aventure, je fais comme si elle n'avait jamais existé (Fellous, 2020, pp. 126–127).

Le voyage à Kyoto song acquiert donc une valeur thérapeutique puisqu'il permet un détachement, une distance nécessaire pour le deuil sur l'épisode du viol. La visite à Kyoto devient le sacre de son parcours car elle permet enfin le bonheur : c'est là que la vraie vie se déroule. La simple présence d'un objet ou d'un être dans un lieu suffit à le faire exister par les images qui s'y associent. La prise de conscience de ce procédé s'accompagne de l'évocation de l'accès mystique de Hakuin Ekaku, moine bouddhiste idéologue du zen. Celui-ci devient le « passeur » de Colette : guidée par lui, elle se transporte de 1691 à l'actualité, de la plage de Kadogawa à celle de la Tunisie de son enfance. Dans ce tiers espace, les expériences intimes de la narratrice convergent avec celles d'autres personnalités, à d'autres époques.

L'altérité décrite par Fellous se concentre, comme il en est question dans la littérature de voyage, sur la représentation de la différence. Constaté les particularités relève de la personnalité de celui qui regarde aussi bien que de son imaginaire collectif (Gohard-Radenkovic, 1999, p. 86). Par l'écart culturel entre le lieu d'origine et la destination, les « guides » sont importants : les deux voyageuses sont introduites à Kyoto par Baku, l'étudiant de cinéma à Tokyo avec qui elles visitent le café Bashô et partagent la causerie sur les films d'Ozu. Cet accompagnateur est cependant éclipsé par un autre dont la guidance se situe sur le plan du rituel : la rencontre d'un homme au Café des ours retient l'attention de la narratrice qui devine sur sa figure un visage connu. Comme elles, l'homme se trouve en voyage mais, à en juger par son allure et ses vêtements démodés, sa présence est plutôt féérique. Son côté surnaturel s'affirme peu après : au théâtre Kanze, il devient l'homme invisible, puis le « fantôme de *Millennium Actress* » (Fellous, 2020, p. 90). Loin d'être accidentelle, son importance s'accroît vu qu'il mérite qu'un des chapitres lui soit consacré peu avant le dénouement. Comme une Parque en train de filer le temps, il apparaît en train de feuilleter les échantillons de tissu portés à une époque révolue. Le bref entretien qu'ils maintiennent est l'un des moments essentiels de la découverte japonaise. L'entente, la syntonie entre elles et ce spectre prouve que dans cet espace interstitiel une fraternité au-delà des temps, des lieux et des mots est possible. Pouvant incarner le directeur cinématographique Ozu ou l'acteur Chishû Ryû, cet être représente un décodeur qui introduit les voyageuses à la culture japonaise, les consacrant comme des héritières de cet « autre » retrouvé dans l'ailleurs. Leur rapprochement est tangible malgré leur écart physique et culturel puisque l'écriture apporte une autre congruence à celle de la logique.

Le talisman d'autrefois, le tableau de Cézanne, est ici remplacé par le cinéma d'Ozu. Le directeur agit en guise de mentor de l'écrivaine : bouleversé par la catastrophe provoquée en 1952 par l'incendie des studios de la Shôchiku, il avait décidé d'introduire dans ses films les objets qui lui étaient chers (Fellous, 2020, p. 137). Comme lui, Fellous intègre à la narration les objets marquants de sa vie : l'estampe, les livres de lecture de sa mère, l'éventail... Ce dernier a une forte emprise sur elle par sa capacité de communiquer, ce qui rend logique sa présence dans toutes les étapes du voyage. S'emparant d'une idée de Paul Claudel, Fellous le consacre comme médium privilégié : « l'éventail était à la fois triangle et demi-cercle, l'instrument de tous les rapports et de toutes les connexions » (p. 175).

Un autre versant de l'altérité est représenté par la petite Lisa. La spontanéité propre à l'enfance évoque chez elle un état de pureté, d'innocence fondamental pour l'accès à la connaissance. Dès lors, sa volonté de regarder le Japon avec des yeux d'enfant contagie la narratrice qui, à son tour, entreprend le voyage de régression : « Je veux être encore une enfant pour voir le Japon » (p. 33). N'y a-t-il pas de la part de Colette Fellous un souhait d'observer le monde avec le regard d'avant la souillure ? La petite incarne

le double de sa grand-mère. Toutes les deux sont unies par une réaction commune face à l'idée du voyage, face à la découverte de l'ailleurs. Un *continuum* s'établit entre elles au point de vaincre les limites corporelles : « ses mots étaient les miens » (p. 51) assure la narratrice qui, plus tard, se demandera ouvertement : « Où commence un corps ? » (p. 131). Elles partagent des passions comme la danse, dont les arabesques constituent une source de liberté qui, en même temps, les confronte à l'altérité : incarner le rôle de plusieurs personnages – Colette Fellous revient à l'expérience décrite dans *Petit Casino* – est un moyen d'estomper les frontières entre les identités. Lisa devient le nouveau maillon intergénérationnel : son lien avec les origines tunisiennes de la lignée a beau sembler faible, il est assuré par son prénom. Dénommée comme une princesse phénicienne, « Elyssa » transporte sa grand-mère à la Carthage de son enfance, celle qui a abrité ses jeux et ses rêves, partagés avec son peuple. Son côté lumineux traverse le récit : au début elle apporte de l'espoir vis-à-vis d'une réalité terne, imbibée de mort et de ténèbres, que l'évocation du Bataclan actualise. À la petite de rester vigilante pour que les voyageuses trouvent le bon endroit. À elle d'éviter de possibles imbroglios, elle qui communique avec la patronne du Café des ours sans un mot. À elle encore, d'empêcher un excès d'engouement auprès de cette destination désirée : les toasts et la confiture de fraises commandés tous les matins, au Café des ours, fournissent une dose de repère rassurante. Lisa contrebalance par-là ce Japon qui l'initie au merveilleux. Nouvelle Alice, elle partage avec le personnage de Lewis Carroll – l'intertexte est explicite à la fin du récit – la curiosité et la gourmandise qui l'aident à grandir et à prendre de l'assurance. Une évolution se remarque entre l'enfant qui quitte Paris et la jeune femme qui atteint les 20 ans dans ce futur rêvé. Nouvelle victoire contre l'anéantissement, car Lisa prend le relais et devient le cicérone attitré : les rôles s'échangent, « elle me sourit, me prend la main [...] c'est elle qui conduit le voyage et qui écoute ce que je n'avais pas osé lui dire à Kyoto song » (p. 125). Une telle déclaration fournit la clé du paradoxe : le voyage en syntonie permet à la grand-mère de surmonter l'épisode douloureux qui l'a marquée, mais comment faire participer une petite fille de la blessure ancienne sans toutefois l'ahurir ? La création littéraire prend alors tout son sens. *Kyoto song*, cette fois devenu texte, apparaît comme un legs destiné à la petite fille pour qu'elle soit prête, un jour à venir, à braver la fragilité menaçante qui hante la vie. Alors que le souvenir de la « Maison Fleurie », la résidence familiale en Tunisie, interpellait l'autrice sur les rapports entre Lisa et ce pays, le texte assure la continuité du lien : Colette Fellous lui livre en vrac ce voyage introspectif, cette relecture de soi, ce manuel contre l'oubli.

Kyoto song contient donc un voyage au cœur de la création. Lisa stimule la découverte : la jeune fille demande très précisément comment écrire un roman. Sa soif de connaissance porte sur les composantes de l'écriture et revient comme une ritournelle à laquelle sa grand-mère répond par la composition du livre. Un livre conçu comme un don ayant le double but de garder en mémoire et d'offrir une protection (p. 22). Les références à l'écriture citent concrètement le roman comme

genre. Il appert toutefois, que le volume qui en résulte ne fait pas partie de cette catégorie. Question de style, car la prose de Fellous est très poétique et semée de métaphores ? À nos yeux, sa facture témoigne d'une tenace résolution d'échapper aux encadrements théoriques, aux à *priori*. Deux arguments en font preuve : *primo*, l'autonomie du livre. Comparé à un parcours – encore un voyage –, « le roman se construit » (p. 118) : le réflexif, maintes fois employé, suggère une indépendance de l'œuvre qui s'affirme au fur et à mesure qu'elle avance. « Les scènes m'étaient apparues » (p. 143), assure l'autrice. *Secundo*, la distance entre le texte résultant et la fiction se profile lorsque Fellous tient à ce que Lisa ne devienne un « personnage de roman » (p. 155). Elle questionne alors le rôle de l'écrivain. Porteuse d'une liberté bienfaisante, la création permet à la narratrice de se dédoubler et de se travestir en plusieurs personnalités – une nouvelle sorte de mobilité. La tâche de l'écrivain ne se borne pas à imaginer, mais à rendre vivant, comme un démiurge capable de créer un univers. De ce point de vue, la comparaison entre l'auteure et l'architecte en dit long.

Depuis ses origines, la littérature de voyage s'est accompagnée d'illustrations, croquis et gravures, photographies ou cartes. Malgré tout, *Kyoto song* dépasse ces limites : l'instance visuelle n'agit ni en guise de substitut ni de commentaire, elle apporte un prolongement, un accent, au même titre que les blancs contenus dans le volume. Or, les paysages de Kyoto, les illustrations de plats, les images d'éléments de culture japonaise, les portraits d'acteurs ou actrices ou tout simplement les photos prises par la narratrice paraissent sans légende ; à défaut de ce renseignement, le lecteur doit scruter le texte pour en déceler la connexion. Parfois l'explication de la photo est décalée quelques pages avant ou après, ou elle n'existe pas tout court. Au même titre que les images, les intertextes littéraires et cinématographiques sont nombreux à devenir des compagnons de route. Encore un clin d'œil au lecteur puisque l'éventail de références est large : Fellous se fait écho de Barthes, Claudel, Nabokov, Foucault ou Proust du côté occidental, ou de Bashô et Sei Shonagon de l'oriental, pour ne citer que des exemples. De plus, elle incorpore ses propres ouvrages sur cette cartographie dont chaque livre marque une halte. La stratégie suit de près le *modus operandi* des images : soit que la source est directement nommée, soit qu'un fragment est repris sans pour autant trop indiquer ses coordonnées. Toutefois, le procédé n'est pas dû au hasard vu que, dès l'*incipit*, comme dans toute partie de jeu, les règles sont indiquées aux destinataires (Fellous, 2020, p. 36). La promesse de nommer les sources de l'œuvre est tenue et la fin du récit offre un aperçu bibliographique. La liste de titres fait partie de la conclusion, elle contribue à synthétiser le sens de l'écriture et constitue un savoir transmis à Lisa.

Bref, le voyage à Kyoto entrepris par Colette Fellous incarne un moyen paradoxal de se dépayser : qu'on ne s'attende pas à cet Orient devenu évasion à la mode il y a quelques siècles. Par le biais de la littérature, la création de cet

espace à mi-chemin de la réalité et de la fabulation permet à l'auteure de se livrer enfin au bonheur de l'immanence. Elle se sait alors membre d'une communauté qui traverse les lieux et les générations. Rien à voir avec la nostalgie du paradis perdu. Sa position relève plutôt d'une responsabilité rigoureuse qui tient à faire persister une histoire, un monde dont Lisa et, par analogie nous-mêmes, sommes les légataires.

Références

- Albuquerque García, L. (2011). El relato de viajes: hitos y formas en la evolución del género. *Revista de Literatura*, 73(145), 15–34.
- Bachelard, G. (1961). *Poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Chesneaux, J. (1999). *L'art du voyage. Un regard (plutôt ...) politique sur l'autre et l'ailleurs*. Paris: Bayard Éditions.
- Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (1982). *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont/Jupiter.
- Fellous, C. (2001). *Avenue de France*. Paris: Gallimard.
- Fellous, C. (2014). *Plein été*. Tunis: Elyzad poche.
- Fellous, C. (2020). *Kyoto Song*. Paris: Gallimard.
- Gohard-Radenkovic, A. (1999). « L'altérité » dans les récits de voyage. *L'Homme et la société*, 134, 81–96. DOI: 10.3406/homso.1999.3227.
- Kassab-Charfi, S. (2008). « Elles traversent des frontières » : Périple de la mémoire, déplacement et tracées du récit chez Colette Fellous. *Voix/voies méditerranéennes*, 4, 47–60.
- Martín Hernández, J. R. (1991). L'imaginaire mythique et symbolique des utopies. *Anuario de estudios filológicos*, 14, (301–316).
- Martínez, C. (2021). The Cure y el impacto sociocultural de su *The Head on the Door*. Retrieved November 12, 2021, from <https://revistacams.com/2021/04/27/the-cure-y-el-impacto-sociocultural-de-su-the-head-on-the-door/>.
- Onfray, M. (2007). *Théorie du voyage*. Paris: Le Livre de Poche.
- Pelletier, Ph. (1999). Le territoire surinsulaire japonais – approche géopolitique. In J. Bonnemaison et al. (Eds.), *La nation et le territoire. Le territoire, lien ou frontière ?* (pp. 103–112). Paris: L'Harmattan.
- Raison, B. (1987). *La folie Japon*, Paris: Lieu Commun.
- Ricœur, P. (2000). *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Paris: Le Seuil.
- Roman, S. (2015). Hétérotopie et utopie pratique : comparaison entre Foucault et Ricoeur. *Le Philosophoire*, 44. Retrieved November 2, 2021, from <https://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-2015-2-page-69.htm>.
- Urbain, J.-D. (1991). *L'idiote du voyage. Histoires de touristes*. Paris: Éditions Payot et Rivages.
- Watson, R. J. (2013). « I wanted them to breathe between my sentences»: the place of Paul Cézanne's Card Players in Colette Fellous's postcolonial life-writing. *Word & Image*, 29(2), 129–138. DOI: 10.1080/02666286.2012.741795.

Cristina Solé Castells, University of Lleida, Spain

DOI:10.17951/lsmll.2022.46.4.57-64

Le Clézio et le voyage : entre la terre et l'appel de la mer

Le Clézio and the Journey: Between the Land and the Call of the Sea

RÉSUMÉ

Le but de cet article est d'étudier le rôle de la mer, un moyen majoritairement utilisé par Le Clézio dans les voyages et dans ceux de ses personnages romanesques. Nous étudions son rôle d'espace médiateur et de transition, non seulement entre deux espaces mais aussi entre le passé et le présent. Par ailleurs elle est un espace dans lequel passé, présent et avenir se fondent et se confondent. Dans son sein la conception dissociative de la vie propre des sociétés occidentales fait place à la conciliation des contraires. Ceci permet à l'auteur et à ses personnages d'avancer dans la quête de soi.

Mots-clés : Le Clézio, mer, voyage, mémoire, interculturalité

ABSTRACT

The purpose of this article is to study the role of the sea, a means mainly used by Le Clézio in his travels and in those of his fictional characters. We study its role as a mediating and transitional space, not only between two spaces but also between the past and the present. Moreover, it is a space in which past, present and future merge. Within it, the dissociative conception of the proper life of advanced societies gives way to the reconciliation of opposites. This allows the author and his characters to advance in the quest for self.

Keywords: Le Clézio, sea, travel, memory, interculturality

On connaît la fascination pour le voyage de Le Clézio. Le voyage par mer est le moyen le plus utilisé par ses personnages romanesques dans leurs déplacements. C'est sur cette question que nous allons nous pencher dans cet article, sous une perspective thématique et symbolique, car la mer possède une valeur symbolique de première importance aussi bien dans sa fiction que pour l'écrivain lui-même et sa famille : les parents de l'écrivain étaient cousins-germains, donc ils avaient des ancêtres communs. Ils étaient issus d'une famille bretonne qui s'était établie en Île Maurice depuis le XVIII^e siècle. Là, ils avaient obtenu la nationalité anglaise lors de la colonisation de l'île par le Royaume-Uni. Le père de Le Clézio avait travaillé

Cristina Solé Castells, Departament de Llengües i Literatures estrangeres, Universitat de Lleida, Plaça Victor Siurana nº 1, 25003 Lleida (Catalunya), cristina.solecastells@udl.cat, <https://orcid.org/0000-0002-3798-0810>

comme médecin de l'armée britannique depuis 1928 : d'abord en Guyane anglaise pendant deux ans, puis en Afrique, majoritairement au Nigéria, jusqu'à ce que, ses supérieurs le jugeant trop âgé, il a été invité à prendre sa retraite (Le Clézio, 2007, p. 45).

Le Clézio a donc fait l'expérience du voyage en mer depuis son enfance : à 8 ans (en 1948), trois ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale, il entreprend le premier des grands voyages. Il part pour Ogaja, au Nigéria, avec sa mère et son frère, afin de rejoindre son père que, né en avril 1940, il ne connaissait pas encore car la Seconde Guerre mondiale avait empêché toute rencontre familiale. La traversée en bateau dure plus d'un mois. Dans les entretiens que Le Clézio a accordés, il a peu parlé de cette première expérience maritime. Pourtant, il s'inspire de ce voyage lorsqu'il écrit, en 1991, son roman *Onitsha*. Il consacre le premier chapitre – 22 pages – à décrire la traversée maritime de son jeune protagoniste, un enfant de 12 ans. Des années plus tard, dans *L'Africain* (2004), récit à dominante autobiographique (Salles, 2007, p. 9), il décrit en détail ce voyage qui l'a profondément marqué, et au cours duquel il a senti « que la littérature et la mer étaient liées, et qu'en écrivant je serais toujours entre deux mondes » (Pons, 1989, p. 43). Dans un entretien donné cinq ans plus tôt, en 1998, il est allé même jusqu'à dire : « J'ai toujours eu l'impression que je n'aurai fait qu'un seul voyage dans ma vie : celui-là. Les autres ne sont pas des voyages » (Cortanze, 1998, p. 25). Pourtant nous savons bien que les voyages ont été une constante tout au long de sa vie ainsi que de celle de ses personnages romanesques : le nomadisme fait partie de leur tempérament, de leur essence même. Il est, pour l'écrivain comme pour ses personnages romanesques, un moyen indispensable pour leur détermination et leur maturation spirituelle et intellectuelle, susceptible de transformer leur vie en destin, de triompher de l'absurde et du vide et de trouver leur raison d'être dans le monde. Pour Le Clézio, le voyage est donc une partie indissociable du chemin de plénitude qu'il ne cesse de poursuivre.

Mais l'affirmation de Le Clézio que nous avons citée tout à l'heure ne prend tout son sens que lorsqu'on s'aperçoit qu'il attribue au mot « voyage » son sens ancien : avant le XVI^e siècle, « voyage » ne signifiait pas se déplacer d'un lieu à un autre, comme de nos jours, mais d'« entreprendre un chemin » (Helios, 2001, pp. 29–30). Son voyage au Nigéria marque en effet le début d'un long chemin qu'il n'a toujours pas fini de parcourir. Ses autres voyages s'inscrivent tous dans le sillage de ce premier périple, en sont des escales qui contribuent à réaffirmer et à renforcer son projet vital.

Dès ce premier grand voyage, un autre élément sera étroitement lié à ses nombreuses incursions dans d'autres pays et d'autres cultures : il s'agit de la mer, qu'il sillonne majoritairement en bateau, son moyen de transport préféré. C'est le bateau qui l'a amené vers sa première « anabase », dans le sens qu'attribuait Xénophon à ce mot. Il fonctionne dans tous les cas comme un espace de transition

entre deux univers radicalement différents, voire antagoniques. En fait, le bateau est un microcosme qui évolue au fur et à mesure qu'il avance vers sa destination africaine ; ainsi, dans *Onitsha* par exemple, au départ ses passagers étaient tous des blancs ; polis, convenablement habillés, aux coutumes occidentales ... Bref, le bateau est, dans un premier temps, un double de la réalité qu'ils sont en train de quitter. Peu à peu les passagers deviennent moins uniformes : des Européens et des Africains se mêlent. Finalement, les voyageurs deviennent majoritairement des Africains. L'atmosphère change, les coutumes à bord et ses rapports avec ses compagnons de voyage sont également transformés. Le protagoniste se sent regardé par les noirs « d'un regard brillant, plein de reproche », écrit Le Clézio dans *Onitsha* (1991, p. 64).

Le rôle de la mer est donc loin d'être celui d'un non-lieu, d'un simple lieu de passage ou d'un espace d'attente qui relierait deux espaces éloignés... Bien qu'en général elle est apparemment placée en arrière-plan, la mer est toujours présente aussi bien dans la vie de l'auteur que dans ses romans, et elle joue un rôle de première importance dans le cadre du voyage. En 1978, à 38 ans, l'écrivain proclame explicitement son amour de la mer dans son essai *L'Inconnu sur la terre* :

J'aime la mer, c'est d'elle que vient la beauté réelle. Elle satisfait mon désir, car elle m'enseigne la force de la vie. D'où vient sa plénitude ? Elle est au fond de l'imaginaire mer des rêves, mer immense comme le ciel, cercle de l'horizon qui vous étreint comme l'angoisse (Le Clézio, 1978a, p. 198).

La mer est donc un espace médiateur et de transition, non seulement entre deux espaces mais aussi entre le passé et le présent. Par ailleurs, elle est, comme le désert, un espace qui envoûte, et dans lequel passé, présent et avenir se fondent et se confondent. Dans son sein, la conception dissociative de la vie propre des sociétés occidentales fait place à la conciliation des contraires, ce qui comporte un répit de l'angoisse et de la souffrance des êtres humains et par là la conquête, – même si c'est temporaire – d'un certain équilibre intérieur. Par ailleurs, la mer rapproche ceux qu'elle accueille de ce que l'écrivain appelle « l'éternel ». Elle est donc, comme le désert, un espace en dehors du temps chronologique où toutes les possibilités sont en germe.

Le Clézio et ses personnages romanesques la définissent souvent comme un espace qui « lave » leur conscience de tout ce qui les encombre au moment du départ, – c'est-à-dire lorsqu'ils quittent leur univers urbain et technicisé –, et qui favorise une sorte d'état de relative « virginité » mentale indispensable pour mieux plonger dans la réalité tout autre qu'ils découvrent lorsqu'ils arrivent à destination. Grâce à la mer, ils sont mieux préparés pour « communiquer avec l'âme » de chaque espace qu'ils visitent et des peuples qui l'habitent. Ainsi, dans *Lullaby*, l'un des contes qui composent le volume *Mondo et autres histoires*,

le personnage principal – une enfant – affirme : « La mer est comme cela : elle efface les choses de la terre » (Le Clézio, 1978b, p. 86). Des années plus tard, nous retrouvons la même idée dans *Le Chercheur d'or* : la mer « efface tout, efface la terre, le temps, je suis dans le pur avenir qui m'entoure. L'avenir c'est la mer, le vent, le ciel, la lumière » (Le Clézio, 2013, p. 146). Quelques lignes plus haut, lorsque Alexis – le protagoniste, un enfant lui aussi – s'est mis à piloter le navire et qu'il a dû faire face à la force des vagues et du vent, il s'exclame : « Je crois que ne me suis jamais senti aussi fort, aussi libre » (p. 146). En fait, la présence de la mer est plus importante dans les contes et les romans dont les protagonistes sont des enfants ou des adolescents. Des évocations à son traditionnel symbolisme maternel sont également présentes dans ces cas.

Parmi les grands voyages que Le Clézio a entrepris, les destinations africaines et celles de l'Amérique latine ont été les plus nombreuses et celles qui ont eu une plus grande influence sur la pensée de l'écrivain. Ce sont elles qui ont également une présence majeure dans ses romans et ses essais.

Le but ultime des voyages des personnages et de ceux de l'écrivain lui-même est en même temps la connaissance d'autres cultures et la quête de soi ainsi que la préservation de la mémoire de ses racines. Ainsi, dans *Voyage à Rodrigues*, l'écrivain refait le chemin qu'avait fait son grand-père à la recherche d'un trésor, guidé par les plans et les nombreux documents qu'il avait laissés : « [...] les gestes, les efforts, le regard même de mon grand-père sont encore présents ici, inscrits sur les lieux », écrit Le Clézio (1997b, p. 16). Contrairement à sa société d'origine, l'île Rodrigues est pour lui :

[...] un monde sans venin, sans malheur, sans défaite. La pauvreté aussi, non pas celle de la ville misérable, ni celle des plantations où sont courbées les femmes vêtues de gunny, mais la pauvreté essentielle, qui limite l'homme à son arpent de terre aride, à sa vallée [...] Et puis le ciel de la nuit, magnifique, étoilé, vivant comme un autre monde dont on devine les avenues et les demeures (pp. 27–28).

Et ailleurs, dans le même récit : « Il y a un hors du temps ici, à Rodrigues, qui effraie et tente à la fois, et il me semble que c'est bien le seul lieu du monde où je puisse penser à mon grand-père comme à quelqu'un de vivant » (Le Clézio, 1997b, p. 15).

Il s'agit donc dans tous les cas de voyages initiatiques dont le but est non la construction d'un avenir, mais la découverte du passé. Cela lui est nécessaire pour se déterminer, ce qui à son tour est essentiel pour pouvoir envisager l'avenir.

D'autres romans, tels que *Le Chercheur d'or* (1985), *La Quarantaine* (1995) ou *L'Africain* (2004) parmi d'autres, sont également consacrés à la quête de la mémoire, des traces de ses ancêtres à l'époque où ils habitaient en île Maurice. Pourtant, si l'on y regarde de près, on s'aperçoit que sa recherche des origines familiales se double de ce que nous appellerons un deuxième niveau de quête :

celle d'une mémoire ancestrale et collective qui, dépassant la simple recherche de l'ascendance personnelle, cherche à plonger aussi loin que possible dans le temps et même à le transgresser. La quête s'étend ainsi à l'ensemble de la condition humaine et devient une tâche colossale et sans fin. Dans ce sens, nous rencontrons dans *Voyage à Rodrigues*, écrit en 1986, une structure qui symbolise fort bien la pensée de Le Clézio (1997b) à cet égard : le récit s'ouvre par la phrase « J'avance le long de la vallée de la rivière Roseaux » (p. 9) ; à la fin du récit, le dernier chapitre s'ouvre à son tour par une phrase similaire : « Je marche au fond de la vallée de la rivière Roseaux » (p. 130), et finalement le chapitre se ferme par la répétition de la phrase qui avait ouvert le récit. La quête d'un ailleurs est pour lui un engagement à vie. À l'heure actuelle sa pensée demeure inchangée. Dans un entretien de 2013, il réaffirme sa conviction :

L'idée c'est d'aller à la rencontre des cultures et ne pas se contenter d'une culture unique ou bien de deux ou trois cultures officielles comme c'est le cas dans certains endroits. Il faut lutter contre le compartimentage, contre le communautarisme aussi, qui est un des dangers. C'est difficile d'en parler, en fait, l'interculturel n'est pas réalisé, c'est en devenir, c'est un avenir, pas un présent (Roussel-Gillet, 2013, p. 131).

Mais revenons à l'histoire. Son premier voyage en Amérique latine date de 1969. Un an auparavant, il était parti faire son service militaire en qualité de coopérant à Bangkok (Thaïlande), d'où il a été « invité à quitter le pays » par les autorités thaïlandaises à la suite des déclarations très dures qu'il avait faites au journal *Le Figaro* à cause de l'inaction du gouvernement face à la prostitution infantine qui commençait à se développer dans ce pays. Le gouvernement français l'a envoyé alors au Mexique¹, toujours comme coopérant (Cortanze, 2008, pp. 153–154). Celui-ci a été le premier des très nombreux voyages qu'il a fait plus tard à la recherche de l'histoire des civilisations amérindiennes disparues à la suite de la conquête de leurs territoires par les Espagnols. Entre 1970 et 1974, il a vécu dans la jungle panaméenne avec les Indiens Emberas et Waunanas. Il s'est rendu souvent au cœur du Mexique, là où vivent encore les Huichols, il a appris les langues locales, a découvert leurs textes sacrés dont *Les Prophéties du Chilam Balam* qu'il a traduites en français (à partir de la traduction anglaise) en 1976. « Le Mexique, c'est mon autre moi-même. Un réservoir d'images », a-t-il déclaré dans un entretien de 1989 (Pons, 1989, p. 44). Tout comme son expérience africaine, la découverte de l'histoire primitive du monde amérindien lui a fourni une expérience humaine, culturelle et mystique dont l'importance a été capitale pour lui. « [C'est une] expérience qui a changé toute ma vie, mes idées sur le monde et sur l'art, ma façon d'être avec les autres, de marcher, de manger, de dormir, d'aimer, et jusqu'à mes rêves », écrit-il dans son essai *La fête chantée* (Le Clézio, 1997a,

¹ À l'IFAL (Institut français d'Amérique latine)

p. 9). Il établit donc dès ses premiers ouvrages un antagonisme radical entre ces cultures ancestrales – amérindiennes préhispaniques et africaines –, tournées vers le passé, vivant en harmonie avec la nature, et les sociétés industrielles, axées sur le présent et obsédées dans la construction d'un avenir qui reste vide de sens malgré leurs efforts. En revanche, les peuples dits « primitifs » :

Avaient conçu un système où l'homme restait tributaire et dépendant de la création. La symbolique de la terre-mère, la conviction de la complémentarité de la vie et de la mort et le pacte sanglant que l'homme maintenait avec les forces motrices de l'univers créaient une harmonie au-delà des vicissitudes de l'existence humaine (p. 190).

Pourtant, ses périple à la recherche des vestiges des civilisations anciennes se terminent dans tous les cas par un départ, par le retour à la civilisation occidentale dont il fait partie, qui est une « catabase » du point de vue réel, mais qui ne l'est pas du tout du point de vue spirituel. L'action directe reste un idéal auquel Le Clézio n'a jamais renoncé, et qu'il « matérialise » au moyen de l'écriture, comme l'ont fait également tant d'écrivains. « La fin des voyages est toujours triste, parce que c'est la fin des rêves », a-t-il écrit (Le Clézio, 1997b, p. 138). Le Clézio a beau chanter son admiration pour les peuples dits primitifs, et préconiser la nécessité de récupérer la mémoire du passé ainsi que certaines valeurs traditionnelles de ces peuples anciens, qui d'après lui sont susceptibles de « combler » les existences vides et monotones des sociétés industrialisées, il n'a jamais été un activiste. Il est vrai que le ton provocateur et même violent de ses premiers romans a fait scandale². Pourtant, Le Clézio a bientôt choisi de tempérer ses propos car devenir un personnage public le fragilisait, le déstabilisait, a-t-il déclaré en 2008 (Busnel, 2008). Le militantisme actif, le bruit, s'accordent mal à sa personnalité timide et méditative. La même année, dans son discours prononcé lors de la livraison du prix Nobel, le 6 décembre, il a dit à ce sujet :

Pourquoi écrit-on ? J'imagine que chacun a sa réponse à cette simple question. Il y a les prédispositions, le milieu, les circonstances. Les incapacités aussi. Si l'on écrit, cela veut dire que l'on n'agit pas. Que l'on se sent en difficulté devant la réalité, que l'on choisit un autre moyen de réaction, une autre façon de communiquer, une distance, un temps de réflexion (Le Clézio, 2008).

Au moyen de son écriture Le Clézio vise, en même temps qu'à éveiller les consciences sur les atrocités commises à l'égard des civilisations dites « primitives » – ce dont il accuse tout particulièrement les conquérants espagnols –, à susciter la réflexion des sociétés industrielles sur leur mode de vie vide de sens et de valeurs, orphelines de leurs mythes, et par là plongées dans la désorientation

² « Je voulais que ça fasse du bruit » a-t-il admis concernant la publication du *Procès-verbal*, en 1963. Cf. Garrigou-Lagrange (2019).

et l'angoisse. Il tient à leur faire comprendre la nécessité urgente que chaque être humain devienne capable de trouver un sens à sa vie et, par là il retrouve son équilibre intérieur. Pour ce faire, l'exemple fourni par les peuples primitifs lui paraît d'une grande utilité.

En revanche, le long de sa vie il dénonce avec une véhémence de plus en plus intense ce qu'il appelle la « pensée unique », c'est-à-dire « une manière unique et homogène de vivre » (Seoane, 2021) qui, – dit-il – est de plus en plus dominante dans les sociétés industrielles. Au contraire, soutient-il, « un pays est une assemblée d'identités différentes » (Seoane, 2021). Ses voyages et la littérature dont ils sont à l'origine sont également ses moyens pour combattre la domination idéologique et le conformisme et ils constituent en même temps des éléments fondamentaux pour tisser des liens entre de différentes cultures qui s'ignorent.

Chacune de ses expériences vécues, des recherches menées, chacun des « rêves » que Le Clézio a faits, a beau avoir une fin du point de vue matériel, ils perdurent dans sa mémoire et ils lui sont essentiels – nous l'avons dit – dans la quête de soi, de son équilibre intérieur et ses réflexions sur la condition humaine. Ses voyages vers l'extérieur se doublent ainsi d'un voyage intérieur. L'extrospection conduit toujours à l'introspection chez Le Clézio, ce qui lui est indispensable pour pouvoir se définir et pour pouvoir donner un sens à sa vie. Une définition et un sens qui ne seront jamais fixés, car pour Le Clézio, comme pour Montaigne, la vie est mouvement et diversité. La mer et le désert sont chargés de les rythmer dans la vie et l'œuvre de Le Clézio.

Références

- Busnel, F. (2008). La Grande librairie : Jean-Gustave Le Clézio et Jean Echenoz. Entretien sur *Intégrale*. Retrieved November 2, 2021, from <https://www.youtube.com/watch?v=iUTwQn7BpOg>.
- Cortanze, G., de (1998). J. M. G. Le Clézio, errances et mythologies. *Magazine littéraire*, 362, 16–62.
- Cortanze, G., de (2008). *J. M. G. Le Clézio*. Paris: Gallimard.
- Garrigou-Lagrange, M. (Producer). (16/09/2019). *JMG Le Clézio, paradoxe et secret*. First episode: *Vie secrète*. Paris: Radiofrance, France Culture. Retrieved November 2, 2021, from <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-compagnie-des-oeuvres/vie-secrete-2921048>.
- Helios, J. (2001). El viaje: camino a lo fantástico. In M. L. Burguera et al. (Ed.), *Aventura del viaje: aventura del arte*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.
- Le Clézio, J. M. G. (1978a). *L'Inconnu sur la terre*. Paris: Gallimard.
- Le Clézio, J. M. G. (1978b). *Lullaby*. In *Mondo et autres histoires*. Paris: Gallimard.
- Le Clézio, J. M. G. (1991). *Onitsha*. Paris: Gallimard.
- Le Clézio, J. M. G. (1997a). *La fête chantée*. Paris: Gallimard.
- Le Clézio, J. M. G. (1997b). *Voyage à Rodrigues*. Paris: Gallimard.
- Le Clézio, J. M. G. (2007). *L'Africain*. Paris: Gallimard.
- Le Clézio, J. M. G. (2008). *Dans la forêt des paradoxes*. *Conférence Nobel*. Retrieved November 2, 2021, from <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2008/clezio/25795-jean-marie-gustave-le-clezio-conference-nobel/>.
- Le Clézio, J. M. G. (2013). *Le chercheur d'or*. Paris: Gallimard.

- Pons, A. (1989). Rencontre avec J. M. G. Le Clézio. *Phosphore*, 103, 42–45.
- Roussel-Gillet, I. (2013). En dialogue avec Jean-Marie-Gustave Le Clézio. Sous le signe de la fantaisie. *Roman*, 20-50, 1(55), 131–146.
- Salles, M. (2007). *Le Clézio peintre de la vie moderne*. Paris: L'Harmattan.
- Seoane, A. (2021). Entrevista a JMG Le Clézio. *El Cultural*. Retrieved November 2, 2021, from https://www.elespanol.com/el-cultural/20210430/clezio-construido-sociedades-unica-voz/577694017_0.html.

María Loreto Cantón Rodríguez, University of Almería, Spain

DOI:10.17951/lsmll.2022.46.4.65-75

Des parcours et des détours leclézien : *Le chercheur d'or* et *Voyages à Rodrigues*

Leclézian Journeys and Detours: *Le chercheur d'or* and *Voyages à Rodrigues*

RÉSUMÉ

Le chercheur d'or (1985) et *Voyages à Rodrigues* (1986) de J. M. G. Le Clézio proposent un voyage dans les îles Maurice et Rodrigues au sein des récits autobiographiques de l'écrivain. Notre objectif, dans cet article, est de montrer une analyse des voyages de Le Clézio à travers ces deux textes. Nous analysons l'espace en examinant les mouvements qui se produisent sur l'île, de l'intérieur vers la côte, et ceux qui se produisent dans la mer, un élément essentiel de ces récits. La mémoire et la post-mémoire ont un rôle essentiel pour retracer ces voyages.

Mots-clés : J. M. G. Le Clézio, îles Mascaraignes, parcours, mémoire, paysages

ABSTRACT

Le chercheur d'or (1985) and *Voyages à Rodrigues* (1986) by J. M. G. Le Clézio provide a journey to the Mauritius and Rodrigues islands within the writer's autobiographical narratives. Our aim, in this paper, is to show an analysis of Le Clézio's travels through these two texts. We analyse the space by looking at the movements that occur on the islands, from the interior to the coast, and those that occur in the sea, an essential element of these narratives. Memory and post-memory have an essential role in tracing these journeys.

Keywords: J.M.G. Le Clézio, Mascaraignes Islands, course, memory, landscapes

1. Introduction

Voyageur infatigable, le prix Nobel de littérature française, J. M. G. Le Clézio connaît tous les continents. Il a vécu et travaillé dans divers lieux, dédiant à beaucoup d'entre eux quelques-unes de ses œuvres. Dans les titres de ces récits, la thématique du voyage parsème l'espace de l'écriture. Et bien que le voyage ait fait l'objet de nombreuses études critiques, Le Clézio a toutefois répété à de nombreuses reprises qu'il n'est pas un écrivain-voyageur¹.

¹ Dans un entretien accordé à Ouest-France, Le Clézio a affirmé en 2014 : « Je ne voyage pas pour écrire, j'écris pour voyager, je ne suis donc pas un écrivain-voyageur » <https://www.ouestfrance.fr/actualites/le-clézio-est-encore-ici-1146041>

Le Clézio, avec la double nationalité franco-mauritienne, reproduit dans ces deux récits le voyage effectué, à Maurice et à Rodrigues, par ses ancêtres et la chasse au trésor à partir des cartes de son grand-père qu'il trouva, enfant, dans une malle. Les îles Mascaraignes deviennent le scénario principal de plusieurs textes de Le Clézio². L'étude portera sur les parcours que les protagonistes de deux récits réalisent dans l'espace « île » et « mer », les mouvements de ces parcours et ces détours accompagnés, la plupart de fois, par des descriptions exhaustives et minutieuses dans *Le chercheur d'or* (1985) et *Voyages à Rodrigues* (1986)³.

D'autre part, le lien entre le deux récits se produit à travers la mémoire de son grand-père et son voyage. Il affirme :

Aurais-je fait ce long voyage jusqu'à cette vallée aride devant la mer, ce lieu sans passé ni avenir, si je n'y avais été attiré comme malgré moi par les jalons laissés par mon grand-père? Aurais-je écrit ceci, aurais-je rêvé d'écrire le roman du chercheur d'or – le seul récit autobiographique que j'ai eu jamais envie d'écrire- s'il n'y avait eu cette cassette noire dans laquelle mon grand-père gardait les documents relatifs au trésor ... (VR, p. 133).

Pour réaliser ces itinéraires, Le Clézio parcourt, donc, le lieu à partir des lettres que ses cousines, qui vivaient sur l'île, lui envoyaient. N'oublions pas que les ancêtres de l'écrivain avaient dû émigrer au XVIII^e siècle sur l'île⁴. Ces traces de la mémoire⁵ sont reproduites dans les deux textes à partir d'éléments iconographiques, de cartes, de récits de voyageurs, de textes de scientifiques et même de scènes de la vie quotidienne racontées par leurs ancêtres. Il a avoué à Gérard de Cortanze (1999) :

ouest-france.fr/culture/livres/le-clezio-le-prix-nobel-nest-pas-un-ecrivain-voyageur-2623964, page consultée le 10 novembre 2021.

² Le cycle mauricien se compose, autres de deux ouvrages cités, de « La Saison des Pluies » dans le recueil *Printemps et autres saisons* (1989), *La Quarantaine* (1995), *Révolutions* (2003) *Ritournelle de la faim* (2008) et « Amour secret » dans *Histoire du pied et autres fantaisies* (2011). Selon Michèle Gazier (2010), surtout l'île Maurice « est partout présente dans l'oeuvre littéraire de Le Clézio » (p. 27).

³ Pour les citations de ces ouvrages, nous utiliserons CO, pour les références au récit *Le Chercheur d'Or* et VR, pour *Voyage à Rodrigues*.

⁴ Il montre ce voyage dans *Voyage à Rodrigues* : « Ainsi, au défi de mon lointain ancêtre François qui quitte la Bretagne et s'embarque sur le brick l'Espérance pour fonder une nouvelle famille au bout du monde, répond, comme un écho d'amertume, le geste de refus de mon grand-père qui abandonne sa maison et retrouve avec sa descendance le chemin de l'errance » (VR, pp. 11–114).

⁵ Alors, il s'agirait, selon Bruno Thibault (2021) d'un récit de filiation : « [...] *Voyage à Rodrigues* occupe une place particulière puisqu'il évoque pour la première fois, explicitement, le complexe de dépossession de l'écrivain et vient doubler, dans une narration très personnelle, le drame familial présenté dans *Le chercheur d'or* » (p. 48). L'étude se base sur le concept de récit de filiation défini, entre autres, par Dominique Viart. Pour Viart (1999) « C'est ainsi que l'écriture autobiographique est plus volontiers 'autofictive' qu'inmédiate mimétique d'un réel avéré et que le sujet appréhende le plus souvent par le détour d'un récit à reconstituer, qu'il s'agisse de se mettre en scène soi-même, ou, comme c'est le cas très fréquemment, d'évoquer le récit ou les figures de ses ascendants » (p. 116).

J'ai eu souvent l'impression d'inventer, mais je pense qu'en fait, lorsqu'on écrit, on n'invente pas. On est toujours propulsé par une mémoire qui appartient quelques fois aux autres, à ce que les autres vous ont raconté, à ce que vous avez entendu, mais il s'agit en fin de compte toujours de mémoire: une poussée assez involontaire (p. 51).

2. Géographie et géométrie des espaces

L'île conserve son image d'espace exotique qui invite au voyage mais dans le cas de Le Clézio, elle devient un espace de recherche d'identité et de rencontre avec l'Autre. L'île est aussi un espace restreint entre vallées, montagne et mer⁶. La singularité des mouvements spatiaux dans ces textes réside, comme nous l'avons exprimé, dans l'emploi référentiel des cartes et des symboles des plans et des livres avec lesquels le protagoniste prospecte l'île.

Mais, tout d'abord, le paratexte des deux récits nous invite à travers leurs titres, à voyager dans le temps à ces deux îles : *Le Chercheur d'Or*, comme un Robinson de plus et *Voyage à Rodrigues*, y compris directement le nom de l'île et le mot « journal » comme un journal de voyage.

La structure formelle du *Chercheur d'Or* est composée de sept chapitres, dont trois, datés temporairement, concernent l'île Rodrigues : *Vers Rodrigues, 1910* ; *Rodrigues, Anse aux Anglais, 1911* et *Vers Rodrigues, été 1918-19*. Dans le second texte, *Voyage à Rodrigues*, la division n'apparaît pas explicitement ; seulement, et avec une majuscule, l'un des espaces autour duquel tourne la recherche : le Ravin.

Quoi qu'il en soit, dans les deux récits, le lecteur peut connaître chacun des coins des deux îles. Ports, vallées, montagnes, rivières sont énumérés dans les différents parcours que les protagonistes effectuent sur les îles Rodrigues et Maurice⁷. À ces parcours d'allées et venues, il faut ajouter une nouvelle symbolique du discours à travers les plans, les calculs, les constellations qui sèment les deux récits : *Le chercheur d'or* (p. 62, figure 1) et *Voyage à Rodrigues* (p. 64, figure 2) pour la recherche d'un trésor inconnu.

⁶ Le Clézio offre son opinion sur l'espace-île dans un entretien accordé à Béatrice Vallaeys en 2006. Il déclare : « Je ne sais pas si j'ai des îles une image apaisante ou écrasante, mais il est sûr qu'on est différent quand on vit sur une île. C'est dangereux, étouffant, généralement tout petit. Quand vous êtes d'une île, vous comprenez vite qu'il faut transiger avec les autres. Malgré les apparences, les insulaires ne se complaisent pas dans la beauté de leur environnement. Ils sont angoissés, soucieux de l'avenir, complexés » https://www.liberation.fr/livres/2006/11/18/je-n-ai-aucune-part-dans-la-colonisation-mais-j-appartiens-a-cette-histoire_57615/, page consultée le 11 janvier 2022.

⁷ Une étude visuelle en carte de tous ces endroits mentionnés dans les deux récits est celle de Jean Claude Castelain dans le dictionnaire thématique de Le Clézio pour les entrées de Maurice et Rodrigues : <http://www.editionspassages.fr/dictionnaire-jmg-le-clezio/lieux/rodrigues/> et <http://www.editionspassages.fr/dictionnaire-jmg-le-clezio/lieux/maurice/>, page consultée le 10 novembre 2021.

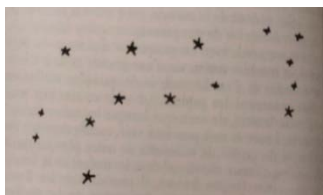


Figure 1 : Le chercheur d'or

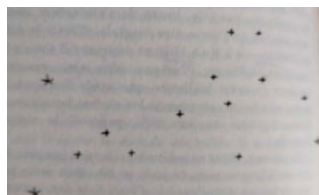


Figure 2 : Voyage à Rodrigues

Ainsi, la géographie, devient-elle une géométrie spatiale qui transforme cette réalité.

Écritures, plan de rêves. Mais à Rodrigues, la réalité est sans limites, elle envahit jusqu'à l'imaginaire, mêlée de chiffres, de calculs, de symboles ou bien fuyant dans le vent vers l'horizon dévoreur d'oiseaux, vers la mer, vers le ciel mobile, jusqu'à la lumière du soleil et jusqu'aux feux éternels des astres (VR, p. 66).

Le protagoniste va créer un nouveau langage de lecture de plans de constellations, des cryptogrammes et des calculs : « Il invente aussi une langue, une véritable langue avec ses mots, ses règles de grammaire, son alphabet, sa symbolique, une langue pour rêver plus que pour parler, une langue pour s'adresser au monde étrange dans lequel il a choisi de vivre » (VR, p. 96). La terre, entre vallées et montagnes, est, en elle-même, un symbole : « Alors chaque parcelle de ce paysage devient un symbole » (VR, p. 45).

Le *Ravin* symbolise l'endroit où se croisent toutes les lignes, les points cardinaux de la recherche entreprise par le corsaire. La perspective du Ravin se réalise d'en haut : « C'est vers cet endroit que je retourne, chaque fois que j'arrive au fond de la vallée. Vu d'un haut, de la tour ruinée de la Vigie du Commandeur, ou du point O [...] le ravin n'a l'air de rien » (VR, p. 83). La vision change selon le moment de la journée et bien que l'on observe l'érosion du temps, ce sont les traces de l'espace qui influencent le devenir du récit. Le ravin prend la place de tout le territoire (figure 3) :

Alors le ravin est devenu le lieu de rencontre de toutes les lignes reliant entre eux les repères du plan général de la vallée : ligne venant du nord du cercle passant par les deux signes de l'organeau [...] dessine alors une espèce de figure cabalistique dont la géométrie évoque quelque équilibre secret, où se combinent les angles, les carrés, et le cercle limitant le territoire de l'Anse aux Anglais. Réduit à sa plus simple expression, il se lit ainsi (VR, p. 85).

La même idée se développe aussi dans *Le chercheur d'or* dans la recherche de l'organeau. Le parcours est marqué par les points cardinaux et il est décrit par le paysage depuis le haut du mont Limon jusqu'à la vallée : « C'est en cherchant à établir la ligne est-ouest qui coupe la rivière Roseaux aux limites de l'ancien marécage que j'ai trouvé l'organeau » (CO, p. 213). Il va continuer avec la vision

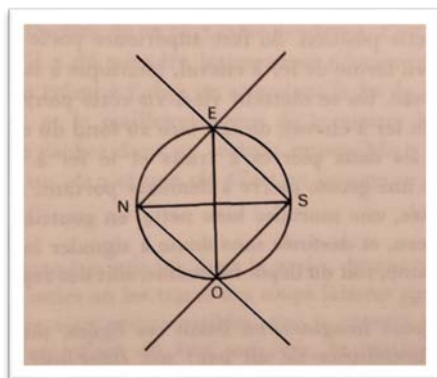


Figure 3 : Voyage à Rodrigues

du haut « je m'agrippe aux arbustes pour escalder » (CO, p. 214) et de l'autre côté pour confirmer sa vision : « Je dois nécessairement trouver le même signe de l'autre côté de la vallée, selon une ligne est-ouest » (CO, p. 214).

3. Les parcours lecléziens

À ce stade, nous nous arrêterons sur les itinéraires qui forment les principales lignes thématiques des deux récits : un premier itinéraire qui dessine les mouvements du haut en bas et *vice versa*, concrétisé à travers la contemplation du regard ; un deuxième, qui conduit le protagoniste vers le bout du monde et, le plus important, celui qui se matérialise par et dans la mer.

Pour le premier itinéraire, les actions des mouvements opérés, tout au long des récits, se mêlent entre la narration et la description. Ces actions aident à la découverte de la nature de l'île et impliquent une vision dans laquelle se matérialise la recherche des protagonistes qui avait commencé à travers les lectures de navigateurs, de voyageurs et d'historiens; des cartes des ancêtres et se termine par le voyage des protagonistes.

Liés à l'action de « marcher » et « monter », un champ sémantique lexical progresse et accompagne le protagoniste dans son chemin : *avancer, surmonter, descendre, suivre, remonter, grimper, escalader*, etc. pour contempler le paysage des îles :

J'avance le long de la vallée de la rivière Roseaux, les montagnes sont toutes proches maintenant, les flancs des collines se resserrent ... (VR, p. 9).

Les maisons des hommes accrochées aux pentes, disséminées au fond de l'Anse aux Anglais parmi les cocos [...] (VR, p. 10).

Le coeur battant, je marche sur l'allée qui va vers les collines, là où commencent les friches [...] et je grimpe sur les maîtresses branches pour voir la mer par-dessus les arbres et les étendues de cannes (CO, p. 12).

Il a fallu que je grimpe jusqu'au sommet de la colline de l'est. Devant moi, dominant la rivière desséchée, la pointe volcanique qui a servi de repère à la quête de mon grand-père (VR, pp. 9–10).

Grimpés sur une pyramide créole, nous scrutons l'horizon, du côté de Clarence, de Wolmar (CO, p. 94).

Je redescends, et maintenant, je reconnais le ravin comme si j'y étais déjà venu : c'est une sorte de corridor dans le roc, terminé par la muraille abrupte de la colline (VR, p. 11).

À travers la description de lieux, la narration s'arrête pour voir, scruter, reconnaître les détails du paysage. C'est l'union avec la nature mais aussi avec le passé qui renaît dans le protagoniste à mesure qu'il atteint la montagne en découvrant les traces du paysage qui sont celles de leurs ancêtres. Pour Isabelle Roussel-Gillet (2011) : « Passer pour l'histoire de l'autre, emprunter son chemin, dans une sensibilité au Divers oblige à un dispositif d'écriture et à de procédés propres à l'initiation (une lente montée à pied dans la montagne), au dialogue » (p. 90).

Le point culminant de la montée permet une contemplation absolue et sublime du paysage : « Instinctivement, je reviens au poste d'observation, en haut de la pointe Vénus [...] De là je domine toute la région, de l'est à l'ouest, et je vois l'étendue magnifique de la mer, bleu sombre, étincelante d'écume (VR, p. 29).

Le regard réalise l'itinéraire inverse : d'en haut on aperçoit la vallée et l'horizon maritime pour briser les limites spatiales. La répétition arrête la narration pour donner tout le poids du récit à la description dans des limites temporels. « Le sujet [...] est dévoré par l'espace » (Borgomano, 2001, p. 189) :

Assis sur les pierres de la tour en ruine, frappé par les bourrasques, je regarde les collines [...] je regarde la mer [...] Je regarde surtout la vallée de la rivière Roseaux. [...]. Peu à peu comme je regarde plus attentivement, je vois apparaître d'autres traces, des coups, des cicatrices sur le flanc des collines de l'est (VR, p. 31).

Seuls, la Tourelle, que je regarde entre les arbres, de loin, parce qu'elle est ma vigie pour voir la mer, et de l'autre côté les rochers aigus des Trois Mamelles et les montagnes du Rempart qui gardent les frontières de ce monde (CO, p. 75).

Borgomano (2001) insiste aussi sur l'idée de l'importance de la description dans ces deux récits : « Dans les deux récits de Le Clézio, la description absorbe la narration qui devient presque inexistante » (p. 189).

Le deuxième itinéraire est celui qui se produit avec un parcours d'errance. Sans être le sujet de ces lignes, nous ne pouvons ignorer le caractère mythologique de ces histoires. Il y a une nostalgie des temps vécus par les ancêtres, un sentiment d'exil de la part du narrateur/protagoniste du *Chercheur d'or*, lorsqu'il quitte la maison familiale et tente de reconstruire ce qui n'a pu être dans le passé. Cette mythologie familiale imprègne le parcours physique et mental des protagonistes

des deux œuvres. Les tentatives d'activer un retour aux origines apparaissent dans les itinéraires, avec ce désir d'atteindre la fin pour recommencer.

Les détours des protagonistes dans les îles, dans certains coins spécifiques, les mènent, comme d'autres récits lecléziens, au bout du monde pour franchir les frontières et entrer en contact direct avec la nature, un monde sans hommes et l'espace de l'Anse aux Anglais, que le lecteur peut parcourir avec tous les détails, représente ce monde :

Mais c'est à l'Anse aux Anglais que tout est devenu évident. C'est l'appel d'un autre monde, d'un monde vide d'homme, où regnent les roches, le ciel et la mer (VR, pp. 25–26).

Il me semble, tandis que je marche ici, au fond de cette vallée, entre les collines noires, que je suis parvenu dans un autre monde, qui n'appartient pas aux hommes ni même aux pirates : le monde d'avant les hommes (VR, p. 43).

J'ai voulu remonter le temps, vivre dans un autre temps, dans un autre monde. J'ai cru y parvenir ici, au fond de l'Anse aux Anglais, dans ce décor où mon grand-père a vécu et construit son rêve (VR, p. 114).

Le Morne, une montagne dans l'extrême sud-ouest de l'île Maurice représente la même idée : « Je ne l'avais jamais vu d'aussi près. Le Morne est dressé au-dessus de la mer [...] Autour de lui s'étendent les plages de sable noir, l'eau du lagon. C'est comme si nous allions vers le bout du monde » (CO, p. 55).

Par ailleurs, la rupture aussi avec le monde vécu, la peur dans un voyage qui semble sans fin, ne mesure pas ni l'espace, ni le temps. Le protagoniste du *Chercheur d'or* affirmera : « Il me semble être hors du temps dans un autre monde, si différent, si loin de tout ce que j'ai connu, que jamais plus je ne pourrai retrouver ce que j'ai laissé » (CO, pp. 181–182).

Les deux textes présentent une structure des parcours circulaires⁸. Pour *Le chercheur d'or*, le point d'arrivée (Mananava) est aussi le point de départ (l'enfant, au Boucan, rêve de cet endroit, Mananava). Dans *Voyage à Rodrigues*, le texte commence avec le début du parcours : « J'avance le long de la vallée de la rivière Roseaux » (VR, p. 9) et à la fin, le récit finit avec la même phrase (VR, p. 135). Cette structure circulaire ressemble aussi, formellement, à l'espace restreint des îles que les protagonistes traversent dans toutes les directions en pleine nature.

⁸ Isa Van Acker (2003) réalise une étude à propos du *Chercheur d'or*. Elle avoue que « *Le chercheur d'or* se présente en quelque sorte comme le moment où la déambulation se pourvoit d'une orientation. [...] Mouvement centripète et orienté, la déambulation du protagoniste prend la forme d'un parcours circulaire. [...] L'espace se présente [...] comme un élément qui accompagne le personnage dans sa quête, qui fait corps avec ses préoccupations » (p. 115).

Le troisième itinéraire est celui qui se produit en mer⁹. La mer est si importante dans les deux récits qu'elle apparaît personnifiée. Elle marque le début du *Chercheur d'or* : « Du plus loin que je m'en souviens, j'ai entendu la mer [...] Je pense à elle comme une personne humaine » (CO, p. 11)¹⁰. En plus, la mer est associée dans les deux histoires aux mouvements des bateaux que les protagonistes utilisent pour voyager entre Maurice et Rodrigues : « J'imagine aussi la première rencontre de mon grand-père avec le navire sur lequel il allait voyager entre Maurice et Rodrigues pendant près de trente ans » (VR, p. 51) et quelques lignes plus tard il parle du bateau :

Le *Segunder* était la forme même du rêve et du voyage, effilé, malgré son ventre, élégant comme l'oiseau de mer qui avait donné son nom aux navires, prêt à traverser la mer jusqu'aux îles secrètes où la légende avait gardé ses trésors (VR, p. 53).

Pour *Le chercheur d'or*, les traversées s'effectuent avec le Zéta : « Je crois que je l'ai su tout de suite: je partirais sur le Zéta, ce serait mon navire Argo, celui qui me conduirait à travers la mer jusqu'au lieu dont j'avais rêvé, à Rodrigues, pour ma quête d'un trésor sans fin » (CO, p. 119). C'est à travers la mer que les rêves sont atteints :

Le rêve de mon grand-père, c'est surtout le rêve de la mer. Non pas la mer telle qu'il pouvait la voir au Port Louis...ni la mer si calme et si belle des lagons [...]. La mer qui l'a attiré : j'imagine que c'est d'abord dans les livres qu'il l'a rencontrée, dans les récits extraordinaires des navigateurs qui se trouvaient dans la bibliothèque de son père, et qu'il a dû lire comme moi dès l'enfance ... (VR, p. 49).

Dans *Le chercheur d'or*, le rêve de la mer, après les années de guerre, suppose le salut :

Enfin la liberté : la mer. Pendant toutes ces années terribles, ces années mortes, c'est cela que j'attendais : le moment où je serai sur le pont du paquebot [...] Nous regarderions la mer du matin jusqu'au soir, et même la nuit quand la lune allume le sillage (CO, p. 307).

⁹ La mer a été analysée aussi du point de vue du sacré mythique. Dans ce sens, Béatrice Bonhomme affirme : « La mer possède les caractères principaux du sacré, elle incarne le *tremendum* et le fascinant et suscite, pour cette raison, des sentiments de vénération doublés d'angoisse, de malaise et d'effroi. Certes elle est précieuse et pleine d'attraits mais elle est aussi terrible et redoutable » (1999, p. 25).

¹⁰ Michèle Gazier (2010) affirme à propos de la mer : « Mais tant pour Alexis que pour J. M. G. Le Clézio lui-même l'essentiel du paysage comme l'essentiel de la vie est dans ce que l'univers compte de plus beau et de plus pur : la mer toujours recommencée, le vent qui la fait chanter et les étoiles, seul véritable trésor, semées dans des ciels sans nuages » (p. 24). Nous observons tout un mouvement ascendant cosmique qui va de la mer jusqu'au ciel pour atteindre les étoiles.

La mer est perçue à travers le regard, depuis l'île. La contemplation se concrétise soit depuis la montagne, soit depuis la côte, mais surtout à partir de la vision offerte dès le bateau dans l'immensité de l'océan. De cette manière, la mer fonctionne dans l'histoire comme un actant dont le rôle influence l'histoire de manière positive ou négative. L'immensité de la mer se traduit par une perte temporaire de la conscience du voyage : « Maintenant, c'est de la mer qui vient la lumière, du plus profond de sa couleur. Le ciel est clair, presque sans couleur, et je regarde l'étendue bleue de la mer et le vide du ciel jusqu'au vertige » (CO, p. 130).

Cette immensité est aussi comparable au désert, des détours qu'on ne peut pas mesurer mais qui amplifient la liberté : « Comme j'ai hâte, déjà, de retrouver le désert de la mer, le bruit des vagues contre l'étrave, le vent vibrant dans les voiles, de sentir la coupure de l'air et de l'eau, la puissance du vide, d'entendre la musique de l'absence » (CO, p. 155).

Les repères temporels disparaissent, le voyage semble ne pas avoir de fin. Le mouvement des vagues de la mer est perçu de haut en bas et du bas en haut, accompagnant le sens du voyage et le regard : « L'île monte et descend derrière les vagues et les sommets des montagnes semblent nés du fond de l'océan » (CO, p. 183).

Ces parcours ne sont toujours pas agréables car la mer devient, parfois, synonyme de mort ou une entrave empêchant la réalisation des rêves¹¹. Pour la première fois, au moment de l'abandon de la maison familiale, on hésite devant la mer : « Je crois que je ne suis plus le même, que je ne serai plus jamais le même. Déjà la mer me sépare de Mam et de Laure, de Forest Side, de tout ce que j'ai été » (CO, p. 127).

Les éléments de la nature transforment aussi la mer :

La mer, c'est aussi la promesse de mort, la tempête. Mon grand-père ne pouvait pas oublier le cyclone de 1892 qui avait ravagé Maurice et noyé une grande partie de la côte sous un raz de marée. La mer des Indes, c'était aussi la fureur, la violence des éléments (VR, p. 62).

Cela dit, les itinéraires en mer, dans l'archipel des Mascaraignes font arpenter et explorer les autres îles plus petites et celles de la mythologie comme l'île de Saint Brandon¹². Il existe, dans les textes, une énumération exhaustive des îles de l'archipel qui accompagnent les mouvements en mer dans les bateaux.

¹¹ Dans le premier voyage dans *Le chercheur d'or*, réalisé en pirogue, la mer va aussi se transformer : « Tout d'un coup, la mer devient violette, dure » (CO, p. 58). Une mer prémonitrice de ce qui allait arriver dans la famille : la perte de la maison survole tout le texte, car elle symbolise la perte des origines. Nous conseillons, dans ce sens, la lecture de l'article de Alessandra Ferrara (2002) qui analyse le pacte autobiographique lié aux espaces dans les deux récits.

¹² En 2004, nous avons publié un article à propos de l'île et ses aspects mythiques dans certaines oeuvres de Le Clézio. Notre analyse expliquait comme une géographie mythique, l'espace de l'île de Saint Brandon et sa légende (cf. Cantón Rodríguez, 2004, pp. 321–336).

4. Pour conclure

Parcourir l'oeuvre leclézienne c'est parcourir un espace-temps entre la réalité et la fiction dans tous les continents. On peut suivre les chemins, à partir des errances/voyages des personnages. L'errance des ancêtres vers l'île Maurice, le départ de son père en Afrique et la rencontre à travers le voyage en mer avec ce père inconnu ; les montagnes dans l'arrière pays niçois traversées pendant la guerre pour trouver la liberté offrent des itinéraires entre mer et montagnes présentes dans beaucoup de récits de l'auteur.

Dans les deux récits analysés, on découvre des mouvements qui montent et descendent : une colline pour contempler l'espace-temps, une montagne pour observer la vallée et la nature et puis descendre en courant vers la plage où nous attend un bateau pour traverser la mer et aller au *finis terrae*, au bout du monde pour recommencer et renaître.

Les différents mouvements analysés nous mènent à conclure qu'à part l'importance des mythologies ascensionnelles, les parcours décrits nous découvrent une richesse extraordinaire des descriptions des points géographiques exactes ou, avec un certain effet de réel, et que, quoique les références historiques et temporelles dans les deux récits prennent une place importante, l'espace paysagistique et symbolique les dépasse, Pour Michèle Gazier (2010) :

Il n'y a pas pour J.M.G. Le Clézio de découverte de Maurice ou de Rodrigues. Il n'y a que de confrontations d'images. La réalité apparaît sous le calque des fictions de la mémoire. Les pas de celui-ci qui arpente la terre de ses aïeux se fondent avec les pas même de ces disparus. Le temps d'abolit. La géographie est plus forte que l'histoire : ils appartiennent au même paysage. Ils s'inscrivent pareillement dans l'univers (p. 26).

On pourrait affirmer aussi que, à part les parcours à pied dans les îles, les mouvements en mer fonctionnent comme des montées et des descentes à partir des mouvements des vents et des vagues. Anabase et catabase sont les termes qui peuvent être transférés à ces mouvements maritimes dans les textes lecléziens.

En outre, les éléments intertextuels qui se réfèrent au voyage parsèment les récits. Ces éléments représentent la mémoire individuelle de ses ancêtres d'une part et, d'autre part, la mémoire collective conçue à travers les récits de voyageurs, de navigateurs, d'explorateurs qui lui servent de référence pour trouver *le trésor* qui n'est autre que la rencontre avec l'Autre. Dans la description exhaustive du paysage volcanique et maritime, il existe une rencontre avec les ancêtres dans un mouvement ascendant du type initiatique.

Dans les textes lecléziens, le voyage, l'écriture et la lecture se donnent la main car c'est à travers ces plans, ces cartes, les lettres des cousines que l'écrivain entreprend le voyage sur la base des itinéraires déjà (pré)connus.

Références

- Bonhomme, B. (1999). Espace et paysage méditerranéen dans les textes de Le Clézio. In M. Martí (Ed.), *Espace et voix narrative. Cahiers de narratologie 9* (pp. 9–31). Nice: Université de Sophia Antipolis et UFR & Cultures.
- Borgomano, M. (2001). Le Clézio ou le voyage dans tous ses états. In Ph. Antoine, & M. C. Gómez Géraud (Eds.), *Roman et récit de voyage* (pp. 183–190). Paris: Presses universitaires de Paris-Sorbonne.
- Cantón Rodríguez, M. L. (2004). La isla como espacio narrativo en la obra de J. M. G. Le Clézio. In J. M. Oliver Frade (Ed.), *Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu* (pp. 321–336). La Laguna: Universidad de la Laguna.
- Cortanze, G. de (1999). *Le nomade Immobile*. Paris: Gallimard.
- Ferraro, A. (2002). Espaces réels, espaces rêvés dans *Le chercheur d'or* et *Voyage à Rodrigues* de J. M. G. Le Clézio. In K. R. Issur, & V. Y. Hookoomsing (Eds.), *L'océan indien dans les littératures francophones* (pp. 485–493). Paris: Karthala.
- Gazier, M. (2010). Paysages de Maurice. In T. Léger, I. Roussel-Gillet, & M. Salles (Eds.), *Le Clézio, passeur des arts et des cultures* (pp. 21–28). Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Le Clézio, J. M. G. (1985). *Le chercheur d'or*. Paris: Gallimard. Le Clézio, J. M. G. (1986). *Voyage à Rodrigues*. Paris: Gallimard.
- Roussel-Gillet, I. (2011). Plages-mémoires de J. M. G. Le Clézio. *L'esprit créateur*, 51, 81–96. DOI: 10.1353/esp.2011.0021.
- Thibault, B. (2021). J. M. G. Le Clézio et le récit de filiation. In M. Salle, I. Constant, & N. Pien (Eds.), *J. M. G. Le Clézio. Faire de l'ici, du présent, du déployé, notre vraie demeure* (pp. 43–56). Paris: Passage(s).
- Van Acker, I. (2003). L'écrivain en nomade. Dynamiques spatiales et expérience du monde chez J. M. G. Le Clézio. *Géo/graphiques*, 30, 111–120. DOI: 10.1163/9789004333581_009.
- Viart, D. (1999). Filiations littéraires. *Écritures contemporaines* (Vol. 2, pp. 115–138). Caen: Minard.

María Manuela Merino García, University of Jaén, Spain

DOI:10.17951/lsmll.2022.46.4.77-87

Entre Alexandrie et la France : les lieux de *La Triomphante* de Teresa Cremisi

Between Alexandria and France: the Places of *La Triomphante*
by Teresa Cremisi

RÉSUMÉ

Nous proposons une étude de *La Triomphante*, premier roman de Teresa Cremisi, qui narre le voyage de la protagoniste du sud au nord de la Méditerranée. En prenant comme point de départ les études de Paul Ricœur, notre analyse du voyage unira le concept de l'identité narrative, qui va de la mêmété à l'ipséité dans la découverte de l'altérité, au triple schéma du voyage proposé par Xénophon : anabase, parabase et catabase.

Mots-clés : Teresa Cremisi, voyage, identité narrative, anabase, parabase

ABSTRACT

We propose a study on *La Triomphante*, the first novel by Teresa Cremisi, which narrates the journey of the protagonist from the south to the north of the Mediterranean. Taking Paul Ricœur's studies as a starting point, our analysis of the journey will unite the concept of narrative identity, which goes from sameness to ipseity in the discovery of alterity, to the triple schema of the journey proposed by Xenophon: anabasis, parabasis and katabasis.

Keywords: Teresa Cremisi, travel, narrative identity, anabasis, parabasis

1. Introduction

La Triomphante est le titre du premier roman de Teresa Cremisi, ancienne éditrice chez Gallimard et ex-PDG chez Flammarion, qui débute en 2015 avec ce roman autobiographique pour lequel elle a reçu le prix Méditerranée en 2016. Récemment, en juin 2021, elle a publié chez Gallimard son deuxième ouvrage *Chroniques du désordre* qui rassemble une sélection de cent chroniques que depuis trois ans elle présente au *Journal du Dimanche*, dans la section « Ma tasse de café ».

Teresa Cremisi choisit comme titre pour son premier roman le nom d'une corvette qui partit le 1^{er} janvier 1841 en Océanie à la conquête des Îles Marquises. C'est à la fin du roman que la narratrice-auteure nous explique le titre et le justifie, en disant qu'elle a trouvé à Paris chez un antiquaire

María Manuela Merino García, Departamento de Lenguas y Culturas Mediterráneas, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de Jaén, Edificio D2, Despacho 108, Campus Las Lagunillas, s/n, 23071 Jaén, mmerino@ujaen.es, <https://orcid.org/0000-0003-3307-0884>

une liasse de dessins au crayon, signés Ed. Jouneau. [...] Il la dessine ployée par les vents de tempête ou les voiles affalées par le calme plat, devant des profils côtiers ou en pleine mer, parfois seule, parfois précédant une flottille. [...] Je commence à bien le connaître, ce cher Ed. Jouneau. Il s'appelle François de Sales, Guillaume, Édouard [...]. Le 1^{er} janvier 1841, il embarque à bord de *La Triomphante* qui met les voiles vers l'Océanie sous le commandement de Marie-François Sochet. Je suis presque sûre qu'il participe en avril 1842 à la prise de possession des îles Marquises (Cremisi, 2015, pp. 208–210)¹.

C'est par ce procédé de l'ekphrasis qu'à la fin du roman est dévoilée l'allégorie sur laquelle se construit cette image du vaisseau voguant les mers :

Au fond, c'est ce nom qui m'a séduite ; je dois être comme Jouneau ; j'aurais, comme lui, aimé plus que tout embarquer à bord d'un navire français qui m'aurait assuré des triomphes à venir [...]. J'ai vécu comme j'ai pu ; j'ai mieux que survécu : j'ai eu de la chance. Mais il n'y a pas eu de *Triomphante* pour moi (p. 211).

Ce ton pessimiste de la fin contraste avec l'esprit d'adaptation aux divers changements que vit la protagoniste. En effet, née à Alexandrie, elle quitte l'Égypte avec ses parents après la crise du Canal de Suez pour s'installer d'abord en Italie, puis en France. Leur voyage est le voyage des exilés du sud vers le nord, mais c'est aussi celui de la rencontre de l'Autre. Le choc initial de cette rencontre s'estompe vite par le désir de la narratrice de s'assimiler à la langue et à la culture de l'Autre, qui sera ici représenté dans son espace. Mais cette découverte de l'altérité se mêle, dans le récit, à celle de l'ipséité de la femme alexandrine qui, tel un vaisseau, voyage vers le bonheur. Parmi ses compagnons de voyage, citons, entre autres, Homère, Stendhal, Conrad, ou Lawrence d'Arabie, qui la poursuit comme un modèle².

Le voyage étant l'essence même du roman, dans notre analyse, les concepts d'ipséité et de mêmeté, tels qu'ils ont été formulés par Paul Ricœur, seront fondamentaux pour comprendre l'œuvre, car ils dévoileront l'identité de la protagoniste et son rapport à l'altérité³, inhérent à tout voyage. Un autre concept clé pour Ricœur est celui de l'identité narrative qui est fondamentale pour comprendre la dialectique entre la mêmeté et l'ipséité ; comme le dit l'auteur :

¹ Toutes les citations se référant à cette œuvre paraîtront désormais avec le numéro de page seulement.

² La parution du roman a suscité un grand intérêt dans les médias. Voir à ce propos Leyris (2015) « Autoportrait de l'éditrice en exilée acclimatée », in https://www.lemonde.fr/livres/article/2015/05/28/autoportrait-de-l-editrice-en-exilee-acclimatee_4642364_3260.html, et « La Triomphante » de Teresa Cremisi, in <https://www.radiofrance.fr/franceinfo/podcasts/le-livre-du-jour/teresa-cremisi-la-triomphante-7711601>.

³ En effet, l'auteur étudie le problème de l'identité personnelle, et oppose l'identité comme *mêmeté* (du latin *idem*) qu'il trouve dans la permanence du code génétique, le caractère, et l'identité comme *ipséité* (du latin *ipse*) qu'il rattache à *la parole tenue*, « une chose est la persévérance du caractère ; une autre, la persévérance de la fidélité à la parole donnée » (Ricœur, 1990, p. 148).

[à] la différence de l'identité abstraite du Même, l'identité narrative, constitutive de l'ipséité, peut inclure le changement, la mutabilité, dans la cohésion d'une vie. Le sujet apparaît alors constitué à la fois comme lecteur et comme scripteur de sa propre vie, selon le vœu de Proust (Ricœur, 1985, pp. 355–356).

D'après les concepts énoncés, dans *La Triomphante*, nous avons affaire à une identité narrative qui se construit dans l'évolution et le changement, au fur et à mesure qu'avance le récit. Cette identité narrative est dévoilée par la voix de la femme exilée qui écrit le récit rétrospectif de sa vie, naviguant du sud vers le nord. Dans le *pacte* d'écriture, l'on découvre l'identité du sujet qui écrit et relit sa vie. Ce discours au féminin et à la première personne transporte inévitablement une image de la narratrice-auteure qui se définit au contact avec l'Autre pour nous montrer son identité à elle qui concerne la mêmeté et l'ipséité.

D'autre part, le voyage sera aussi envisagé en tant que déplacement dans l'espace ; en ce sens, nous nous proposons d'analyser ici ses différents mouvements, qui vont de l'anabase à la catabase, en passant par la parabase, mouvements que nous interpréterons au sens propre⁴.

Cette double approche du voyage fera l'objet de notre étude : le premier volet portera sur la construction de l'identité narrative, et le second sur le triple schéma du voyage proposé par Xénophon.

2. Le voyage et la construction de l'identité narrative. Anabase, parabase et catabase.

Le livre est structuré en cinq parties, intitulées : « Tôt le matin », « Fin de matinée », « Après-midi », « Neuf heures du soir » et « Minuit et demie ». Chaque partie est divisée en petits chapitres séparés par des astérisques. Cette disposition temporelle des différentes parties, selon les moments de la journée, est une métaphore de la vie de la protagoniste avec ses différentes périodes : l'enfance, la jeunesse, l'âge adulte, l'âge mûr et la vieillesse. Ainsi contemplés, les moments les plus reculés sont les plus longs et ceux qui occupent une plus grande extension dans le livre. C'est dans cette textualisation temporelle, suivant un ordre chronologique, que la narratrice instaure son identité personnelle et son identité narrative, au sein de laquelle le sujet peut voir reflétée dans les personnages fictifs la dialectique entre

⁴ Le *Trésor de la langue française* définit l'anabase comme le « [t]itre d'un ouvrage de Xénophon, racontant l'expédition de Cyrus le Jeune contre son frère Ataxerxès II et la retraite des "Dix mille" après la Bataille de Cunaxa ». Du point de vue étymologique, le terme est défini comme un emprunt du grec ἀνάβασις « action de monter, ascension, expédition de la mer vers l'intérieur montagneux d'un pays ». La parabase est définie au sens étymologique comme un emprunt au grec παραβάσις « action de franchir, de se détourner de ; digression, action de marcher ». Quant au terme catabase, du grec κατάβασις, il n'est pas recueilli dans les dictionnaires consultés, mais dans l'ouvrage de Xénophon, pour désigner le retour des mercenaires vers la mer, la descente (Jenofonte, 1999, pp. 72–174).

la mêmeté et l'ipséité. L'identité narrative permet donc, la relation littérature-vie. En effet, l'auteure, en s'autoproclamant personnage de son œuvre, instaure son identité narrative qui va lui permettre d'aller de la mêmeté à l'ipséité, comme nous allons voir.

La phrase qui ouvre le roman nous situe sur le plan de la mêmeté de la protagoniste qui présente ainsi son goût du voyage : « j'ai l'imagination portuaire » (p. 11). Cette essence de son caractère qui fonde son identité personnelle revient comme une métaphore filée tout au long du roman pour en assurer sa cohésion⁵. La narratrice le reconnaît vers la fin du livre : « [q]uant à moi, cela fait des semaines que je navigue sur les océans, exactement comme j'en rêvais enfant » (p. 210).

Un autre trait inhérent à son caractère est son amour pour les lectures :

Certains livres ont été si importants dans mon existence ; je veux dire qu'ils étaient là dans les moments où la vie s'accélérait et prenait un tournant. Ils y ont joué un rôle déterminant. J'ai même cru entendre des voix fraternelles se lever des pages de Stendhal ou Conrad ou Proust et j'ai pris des décisions en tenant compte de ce qu'elles disaient (pp. 142–143).

En effet, le roman est parsemé de références à ces auteurs, et même d'intertextes qui l'ont marquée. Signalons à titre d'exemple l'un des plus importants, car il renforce sa mêmeté ; il appartient au récit maritime de Joseph Conrad, *Ligne d'ombre* :

Je faisais miennes aussi les phrases qui accompagnaient mon nouveau départ : « Un navire ! Mon navire ! Cette barque m'appartenait. Je n'avais jamais soupçonné son existence. J'ignorais son aspect ; j'avais à peine entendu son nom, et pourtant nous étions indissolublement unis, pour une certaine partie de notre avenir, destinés à sombrer ou à naviguer ensemble » (p. 145).

Enfin, la mémoire aide aussi à forger la mêmeté de la protagoniste, qui parcourt les différents moments de sa vie, comme nous avons déjà dit.

Ainsi, la première partie est la plus tendre, car elle nous montre l'enfance de la protagoniste à Alexandrie, « de l'autre côté de la Méditerranée » (p. 12). Cette ville méditerranéenne qui a eu un passé plusieurs fois glorieux appartient au début des années quarante à une civilisation finissante qui

porte en soi quelque chose de désordonné, d'incohérent, d'élégant. La coexistence du souffle de l'Histoire et de bruits avant-coureurs de la modernité, le parfum de la pourriture, la lèpre qui mange les murs, les fleurs sauvages et indisciplinées, les rires d'une liberté impertinente, le fatalisme joyeux » (pp. 12–13).

⁵ Par exemple, après leur installation en Italie, elle parle de son adaptation à la nouvelle vie et de l'inadaptation de ses parents en ces termes : « Bien plus grave et inévitable était la séparation qui s'opérait avec mes parents. En devenant tout à fait milanaise, leur fille s'éloignait plein vent. Je naviguais de mon côté, ils dérivait sur leur radeau de solitude [...] les deux naufragés » (p. 85).

Pourtant, c'est ici que la protagoniste a vécu ses premiers moments de bonheur. Son lieu idéal : la baie d'Aboukir, « un arc très évasé, ouvert aux vents » (p. 13), où elle passe les après-midi de son enfance avec son père ; ils y vont chercher des oursins. Pour la présentation de cet endroit, la narratrice se sert à nouveau du procédé de l'ekphrasis et nous décrit une photo ancienne :

L'image laisse entrevoir cet arc alangui, ce sable uniforme, des rochers sombres affleurant çà et là, servant d'appui à de petites plates-formes en bois. Des cafés, des restaurants (difficile de les appeler ainsi...). Même si cette photo a été prise bien avant les après-midi de mon enfance, rien n'a changé dans mon souvenir (p. 13).

Cette image idéale de la baie d'Aboukir reste pour la protagoniste un espace de rêve, qu'elle garde et chérit au plus profond de sa mémoire. C'est un souvenir dont elle se sent très fière et elle « remercie le ciel d'avoir pu vivre, il y a longtemps, des fins d'après-midi dans un endroit oublié, silencieux, avec des oursins et des ciseaux rouillés » (p. 14). C'est aussi grâce à son père qu'elle a connu la bataille d'Aboukir qui eut lieu le 1^{er} août 1798, et qui fut un désastre pour les troupes napoléoniennes⁶.

Sa vision enfantine de la Méditerranée sera complétée par les voyages d'été avec sa mère qui lui font découvrir la Suisse, mais aussi des villes méditerranéennes comme Naples, Gênes ou Marseille. C'est ainsi qu'elle prend contact avec l'autre côté de la Méditerranée et raconte avec enthousiasme leur découverte d'un petit port de la Côte d'Azur : Antibes, qui « à cette époque rayonnait de ses charmes et avait tout pour me plaire. C'était la France, mais une France si douce, si méditerranéenne, si lumineuse » (p. 29). Ces trois adjectifs attribués à la France : *douce*, *lumineuse* et *méditerranéenne*, transmettent les connotations positives d'un endroit rêvé, image d'un lieu idéal, exotique, parce qu'il n'y avait « aucun mendiant (ce qui me parut le comble de l'exotisme) » (p. 30). Mais c'est surtout les remparts qui lui font plonger dans la rêverie :

Il y avait les Remparts : je pouvais du haut de ces murailles regarder la mer au loin et rêver – secrètement comme d'habitude – aux flottes ennemies s'approchant, aux bâtiments adroitement embossés pour pouvoir cartonner avec précision la ville fortifiée. Il y avait un port, petit mais bien protégé, dominé par un fort carré (p. 30).

⁶ La narratrice-auteure nous découvre ainsi son goût pour les batailles, pour la lecture de celles-ci dont les souvenirs s'accumulent dans sa mémoire : « À cause des après-midi d'Aboukir, des oursins et des couchers de soleil regardés en silence, j'ai souvent rêvé devant les batailles navales exposées dans les musées d'Europe ; je me suis lancée [...] dans une traduction de *Salambô*, le plus tonitruant et sanguinaire des romans à ma portée » (p. 15). Un peu plus loin, elle recrée dans son imagination cette bataille navale, dont elle entend « les cris, les craquements affreux, les explosions » (p. 16) et voit « en plissant un peu les yeux » (p. 16) les navires de la flotte française qu'elle énumère.

C'est dans ces endroits qui regorgent d'histoire qu'elle se sent très à l'aise pour se livrer à revivre les batailles dans son esprit.

C'est ici qu'elle ressent le besoin d'aller voir le lieu où Napoléon « avait débarqué après son exil à l'île d'Elbe. Je descendis de la voiture, prenais un air inspiré et concentré sur la corniche de Golfe-Juan » (p. 35). Ce sont les endroits élevés qui la transportent dans le passé et lui font revivre les batailles et l'histoire des personnages qu'elle apprécie : par exemple, Napoléon est un personnage historique qu'elle admire « au point de dormir parfois avec le portrait du jeune général sous l'oreiller » (p. 35).

Une fois présentés les traits de son caractère, sa mêmeté, découvrons l'ipséité au sein de laquelle se constitue l'identité narrative.

Les voyages sur la Côte d'Azur lui font découvrir que le français qu'elle parlait avec ses parents avait un accent différent ; c'est en écoutant parler ses parents sur une terrasse d'Antibes qu'elle se rend compte que leur français n'était pas bien parlé :

Ce n'était pas l'accent chantant du Midi [...]. Ce n'était pas l'accent parisien que j'avais appris à reconnaître en jouant sur la plage. C'était un accent vraiment différent, très martelé, sonore, roulant les « r » avec exagération. Parfois des mots grecs ou italiens apparaissaient dans les phrases, parfois une expression arabe. C'était bien la peine de rêver de la France et de lui appartenir par le cœur pour ensuite négliger de bien prononcer sa langue. Je décidai que je ne parlerai pas français à l'orientale. Pas moi (p. 36).

Elle éprouve ce sentiment de différence linguistique au contact avec l'Autre. Comme le signale Paul Ricœur (1990, pp. 13–14), c'est dans l'ipséité que s'instaure la dialectique avec l'altérité.

Cette distinction diatopique qu'elle perçoit ne la laisse pas indifférente et elle se propose de s'assimiler à la langue de l'Autre, qu'elle admire. Et elle y réussit : « Comme par miracle, à la reprise des classes cette année-là, tout le monde remarqua que j'avais un accent français, tout à fait français » (Cremisi, 2015, p. 36).

Ces années dorées de son enfance et de son adolescence changeront en 1956 après la crise du Canal de Suez. Au printemps 1956, elle part avec ses parents à Rome, où ils achètent un appartement. Cela marque le début de leur vie d'exilés.

Cette première prise de contact avec Rome est vue avec bienveillance et enthousiasme par la narratrice-auteure, qui nous présente la ville « dans l'effervescence naïve de l'après-guerre. C'était la capitale du cinéma, c'était la capitale des Américains libérateurs » (p. 48). L'image qu'elle transmet de Rome est celle d'une ville optimiste, à la mode, et qui veut vite oublier les blessures de la guerre, grâce aux stars du cinéma :

Le succès des deux rivales Gina Lollobrigida et Sophia Loren, qui enchaînaient film sur film, avait marqué la mode, les mœurs, la ville, le pays tout entier. Les filles avaient appris à décocher des regards obliques noirs et veloutés comme Gina, elles avaient des jupons qui se soulevaient sur de belles jambes fines et musclées comme Sophia. Quant aux garçons, Vittorio de Sica était leur modèle : un macho sentimental aux dents étincelantes (pp. 48–49).

Ce mimétisme des jeunes choque le regard de la narratrice-auteure, qui à l'époque était jeune aussi, et nous transmet l'image d'un pays gai et aux mœurs sociales en pleine évolution. Face à la sensualité des jeunes, à « la densité de Ginas et de Sophias en robes décolletées, souriantes et aiguicheuses » (p. 49), la présence constante de prêtres et de bonnes sœurs créait une atmosphère particulière. La narratrice instaure ici un dialogue entre la culture regardante et celle du pays regardé, à travers cette mise en scène aux teintes hyperboliques de l'étranger, de l'Autre⁷.

Ces premières vacances romaines se passent très bien, et ils rentrent en Égypte pour en repartir définitivement quelques jours avant que Nasser proclame la nationalisation du canal de Suez (le 26 juillet 1956). Pendant la traversée, son père leur annonce qu'il a trouvé du travail à Milan. C'est à ce moment-là que son père lui donne *Les sept piliers de la sagesse* de Lawrence d'Arabie.

La deuxième partie, « Fin de Matinée », présente les problèmes d'adaptation à cette nouvelle vie d'exilés, « dans une ville loin des bords de mer et au climat continental » (p. 71). La narratrice-auteure avait à cette époque dix-sept ans et demi et elle raconte comment elle doit se débrouiller pour trouver un lycée ; finalement, elle est acceptée chez les sœurs Marcelline. Elle y est très bien accueillie, « j'avais quitté l'Orient pour toujours, l'Occident m'ouvrait les bras » (p. 77). Elle suit un cours intensif d'italien ; l'adoption d'une nouvelle langue est le premier signe d'adaptation et marque une nouvelle évolution dans l'identité narrative de la protagoniste qui voit évoluer son ipséité :

C'est avec l'acceptation, dans l'ensemble joyeuse, de ma nouvelle vie que commença la destruction plus ou moins consciente de l'ancienne. Les deux langues qui ne servaient désormais à rien et que personne ne parlait plus, l'arabe et le grec, s'évaporèrent en quelques semaines. [...] Toutes les références à l'Orient disparurent de mes conversations (pp. 81–82).

Cette deuxième partie a un rythme accéléré. C'est à Milan que la narratrice-auteure rencontre son premier amour, Thomas, le lecteur anglais de la fac. Elle

⁷ Cependant, un peu plus bas, elle compare la couleur de la ville de Rome avec celle des tableaux de Corot. « La couleur rose jaune des murs de Corot était la même qui baignait la ville cette année-là. Et l'agitation des Vespa n'en troublait pas la grande beauté » (p. 49). Cette comparaison garde en elle-même une grande idéalisation de la ville dans la mémoire de la narratrice-auteure, c'est seulement les Vespa à la mode qui nous indiquent que nous ne sommes plus au XIX^e siècle de Corot et qui nous présentent une société changeante.

trouve aussi son premier travail dans la rédaction d'un journal, et ensuite elle devient directrice d'une imprimerie, poste qu'elle occupe pendant quatre ans. Et c'est là qu'elle perd, d'abord, sa mère et, ensuite, son père. À la fin de cette deuxième partie, elle quitte son entreprise.

La troisième partie, « Après-midi », se présente comme un recommencement à zéro :

J'étais devenue celle que je n'aurais pas dû devenir. Jamais triomphante, toujours prudemment dissimulée ; jamais fière et directe, toujours un ton en dessous et slalomeuse ; jamais tranchante, souvent humble, parfois même douloureusement soumise. Mon impatience jugulée, mon tempérament entravé, mes rêves anesthésiés (p. 133).

Elle se marie et elle part avec Giacomo, son mari, à Paris, où on lui avait proposé un poste dans une maison d'édition.

À Paris, elle se rend compte qu'elle a des problèmes avec sa langue maternelle, le français, qui « paraissait sorti d'un réfrigérateur » (p. 149) et elle doit se mettre à jour. Mais ce qui est très important pour elle, c'est que c'est à Paris qu'elle prend conscience qu'elle est juive. Un intellectuel lui dit un jour : « Ah, vous, les Juifs d'Alexandrie, vous êtes le sel de la terre » (p. 152). C'est le regard que l'Autre porte sur elle qui lui fait découvrir un trait de sa mêmété qu'elle ne connaissait pas, puisqu'elle avait été baptisée. On pourrait dire que la mêmété entre ici en conflit avec l'ipséité qui découle du regard de l'Autre. De toute façon, à Paris, elle vit des années heureuses.

La fin de cette troisième partie, ainsi que la quatrième partie, sont marquées par un nouveau changement dans sa vie : Giacomo part travailler à Milan et elle partage sa vie entre Milan et Paris. « J'avais aimé les aéroports, les retours le soir chez nous, les bains chauds avant de se coucher » (p. 178). Finalement, le roman se termine avec un poème de Constantin Cavafis, *Depuis neuf heures*, sur la brièveté de la vie, qui constitue à lui seul la cinquième et dernière partie : « Neuf heures du soir ».

Dans les pages précédentes, nous avons pu voir que le voyage est au cœur de l'identité narrative de la protagoniste, d'un côté, c'est l'essence de sa mêmété et, de l'autre, il favorise l'évolution de son ipséité grâce au contact avec l'Autre qui se produit inévitablement au cours des voyages. Or, l'identité narrative de la protagoniste se construit également dans le déplacement spatial qui revêt dans *La Triomphante* le triple schéma proposé par Xénophon, comme il a déjà été annoncé. En ce sens, le mouvement le plus présent ici est constitué par la parabase, par ces déplacements en voiture en longeant la côte pour aller sur la baie d'Aboukir pendant l'enfance de la protagoniste et qui font partie de sa mêmété :

S'impose à moi une image de ce bonheur-là. Mon lieu de promenade préféré, on y allait en voiture. Je dirais vingt ou trente kilomètres par une route qui côtoyait la voie du vieux tramway

au départ de la gare de Ramleh et filait vers Rosette. Le train des pauvres. Nous c'était en Chevrolet. Tout de même dans mon souvenir c'était long : charrettes, chiens, enfants, paniers de légumes (p. 13).

Nous avons parlé aussi de ses voyages vers le nord, en été, avec sa mère, dans le sud de la France. Ces voyages sont suivis de parabases, car ils entraînent aussi des déplacements en voiture en longeant la Côte d'Azur : Antibes, le Cap, Juan-les-Pins ou Golfe-Juan sont les endroits visités et dans lesquels la narratrice-auteure éprouve le bonheur de vivre une vie douce et paisible :

Les matins d'été à Antibes étaient glorieux. On s'habillait vite et on avait le choix pour la journée : Antibes, ou le Cap, ou Juan-les-Pins. Cette dernière destination était ma préférée ; on prenait la route, à l'époque étroite et bordée de fleurs et d'arbres parfumés, qui enjambait l'isthme : le Chemin des Sables. Des sensations de bonheur et d'apaisement m'envahissaient. En sandales, le nez en l'air, parfois en chantant, on arrivait sur des plages déjà très civilisées, mais pas encore tapageuses (p. 34).

La mémoire de ces souvenirs opère un processus de mythification de ce cadre spatial qui n'était pas le sien. La Côte d'Azur devient ainsi un espace de rêve, mythique, un *locus amoenus*.

Un récit sommaire résume cette habitude du voyage chez sa famille :

De toute façon, il m'apparut assez tôt, disons vers neuf dix ans, que nous appartenions à une société qui parlait français, habitait dans des immeubles vaguement haussmanniens ou franchement Art déco, aimait la France de manière exagérée et obsessionnelle. Cette société passait son temps à prendre le bateau, aller « en Europe », vaquer à des occupations plus ou moins poétiques, et revenir au port d'Alexandrie en automne (pp. 20–21).

Ce récit itératif met en évidence la fréquence des voyages en bateau de cette famille aisée qui allait en bateau vers la rive nord de la Méditerranée.

Dans le récit, la catabase s'installe aussi à propos du Canal de Suez : elle nous dit qu'un jour d'été elle trouve chez un brocanteur à Avignon une carte postale qui représentait l'immeuble de la Compagnie du Canal à Port-Saïd. Elle avait été écrite le 9 février 1914 par une femme d'Albi, Léo, qui s'adressait à sa famille avant de partir vers l'exil, pendant que le bateau s'était arrêté à Port-Saïd pour « faire du charbon » (p. 27). La narratrice se demande « pourquoi Léo passait le Canal pour la deuxième fois, [...] quelle était sa destination : Djibouti, La Réunion, l'Indochine peut-être ? » (p. 28). Ce petit fragment sur le voyage de cette femme qui va descendre le Canal est un récit de voyage en abîme qui représente, d'un côté, le voyage de la rive nord de la Méditerranée vers la rive sud – elle avait peut-être pris le bateau à Marseille ou à Toulon –, c'est le mouvement contraire du voyage que fera la protagoniste et sa famille vers le chemin de l'exil, et de l'autre, la catabase pour atteindre la Mer Rouge et ensuite une destination non annoncée.

Dans le chapitre suivant, la protagoniste parle des voyages d'été en bateau vers Naples, Gênes, Marseille. Ce sont des voyages vers le nord de la Méditerranée. Au printemps 1956 ils font encore une autre traversée de la Méditerranée pour aller à Rome. Dans tous ces déplacements, nous observons le double mouvement d'anabase, en ce sens qu'ils arrivent au port et vont vers l'intérieur du pays, et la parabase qui est marquée par les déplacements sur la côte :

une charmante Fiat Seicento vert olive qui nous servait à explorer les alentours ; particulièrement les plages. Fregene et Ostia, très différentes l'une de l'autre, étaient à l'époque les plus courues ; et nous les fréquentions alternativement (pp. 54–55).

Après, en juillet 1956, ils quitteraient définitivement l'Égypte, un peu avant la nationalisation du canal de Suez : « Ce fut notre dernière traversée » (p. 59). Le deuxième jour de navigation son père leur annonce qu'il a trouvé du travail à Milan.

Même pendant les traversées d'été, les plus tranquilles, la mer Égée pouvait se révéler agitée. Nous aimions cela, mon père et moi, on regardait sans se lasser les vagues se former, l'écume blanchir la mer (pp. 60–61).

Finalement, la catabase est aussi présente au sens métaphorique dans le voyage que la protagoniste fait avec son mari à Alexandrie et représente la descente vers les origines. La contemplation de la baie d'Aboukir la décoït :

Le troisième jour nous prîmes une voiture pour aller à Aboukir qui me sembla étonnamment proche d'Alexandrie ; j'espérais être un bon guide, mais je ne trouvai aucun repère connu. Le pourtour de la baie avait été bétonné, le vent soulevait des papiers sales et du plastique déchiqueté, la plage était une désolation, la mer semblait huileuse (pp. 165–166).

Elle en repart sans vouloir s'attacher à sa jeunesse.

3. Conclusion

L'analyse de l'identité narrative nous a permis de découvrir que dans *La Triomphante* la mêmeté de la protagoniste s'identifie au voyage ; son *imagination portuaire* mène son *navire* du sud au nord de la Méditerranée dans des voyages réels, tout au long desquels son ipséité changeante se forge dans le choc avec l'altérité et dans son désir de s'adapter au changement. D'autre part, les concepts d'anabase, parabase et catabase nous ont aidée à faire le lien entre l'identité narrative et les déplacements spatiaux sur les deux rives de la Méditerranée et à constater en même temps que le sens du voyage dévoile toujours un état d'âme ; l'anabase répond à une projection vers l'avenir, la parabase, au désir de découverte, et la catabase, à la descente vers les origines et au pessimisme.

Références

Cremisi, T. (2015). *La Triomphante*. Paris: Folio Gallimard.

Jenofonte, (1999). *Anábasis*, édition et traduction de Carlos Varias. Madrid: Cátedra Letras Universales.

La Triomphante de Teresa Cremisi. Retrieved November 19, 2022, from <https://www.radiofrance.fr/franceinfo/podcasts/le-livre-du-jour/teresa-cremisi-la-triomphante-7711601>.

Leyris, R. (2015). *Autoportrait de l'éditrice en exilée acclimatée*. Retrieved November 21, 2022, from, https://www.lemonde.fr/livres/article/2015/05/28/autoportrait-de-l-editrice-en-exilee-acclimatee_4642364_3260.html.

Ricœur, P. (1985). *Temps et récit III. Le temps raconté*. Paris: Éditions du Seuil.

Ricœur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris: Éditions du Seuil.

Trésor de la Langue Française. Retrieved January 26, 2022, from <http://atilf.atilf.fr>.

Philippe Antoine, Clermont Auvergne University, France

DOI:10.17951/lsmll.2022.46.4.89-99

Un homme des archipels. *L'Été grec* de Jacques Lacarrière

A Man of the Archipelagos. *L'Été grec* by Jacques Lacarrière

RÉSUMÉ

À partir de ses différents séjours en Grèce (de 1947 à 1966), Jacques Lacarrière écrit un livre (publié en 1975) qui fait la part belle aux côtes, celles que l'on aborde, que l'on suit et que l'on quitte provisoirement pour y revenir. Dans cet ouvrage composite, l'auteur évoque et commente ses souvenirs. Les routes qu'il a empruntées et les rencontres qu'il a faites, constamment liées à la culture historique et littéraire du voyageur, nourrissent cet essai qui est à la fois le récit d'un apprentissage et une déclaration d'amour adressée à un pays et à un peuple.

Mots-clés : Jacques Lacarrière, Grèce, archipel, itinéraires, paysages

ABSTRACT

Based on his various stays in Greece (from 1947 to 1966), Jacques Lacarrière wrote a book (published in 1975) that focuses on the coasts, those that one approaches, that one follows and that one leaves temporarily to return. In this composite work, the author recalls and comments on his memories. The routes he took and the encounters he made, constantly linked to the historical and literary culture of the traveller, feed this essay which is both the story of an apprenticeship and a declaration of love addressed to a country and a people.

Keywords: Jacques Lacarrière, Greece, archipelago, itineraries, landscapes

« Personnellement, ma nature terrienne me range plutôt dans la catégorie des caboteurs. J'aime longer les côtes, les perdre de vue pour les retrouver un peu plus tard, voir surgir à l'horizon la masse sombre et bleutée d'une île » (Lacarrière, 2016, p. 305)¹. Le voyage en Grèce se prête, pour des raisons qui ressortissent à la géographie, à une alternance entre traversées, escales et excursions à l'intérieur des terres qui rythment à la fois l'expérience et son récit. À partir de ses différents séjours dans le pays (de 1947 à 1966), Jacques Lacarrière écrit un livre (publié

¹ Les références à *L'Été grec* seront désormais données dans le corps du texte, avec la seule indication de la page entre parenthèses.

en 1975) qui fait la part belle aux côtes, celles que l'on aborde, que l'on longe et que l'on quitte provisoirement pour y revenir. Lors de chacun de ces moments, l'histoire et la littérature permettent de lire le paysage, les sensations affluent, les rencontres successives scandent le quotidien de celui qui se dit « errant heureux » (p. 141).

Le cabotage est d'une certaine manière un *art de voyager*, entendu comme une manière d'être au monde et de le dire, inscrit dans une longue tradition² que Lacarrière reprend et renouvelle. Le terme, en sus de renvoyer à un mode de déplacement et à un espace de relative proximité est aussi lié à une pratique fondée sur l'échange. Il ne s'agit pas ici de commerce mais le voyageur s'enrichit des choses vues, de situations vécues et offre en retour un portrait de pays (Martens, 2018, pp. 247–268) – et un autoportrait – qui témoignera de son amour pour la Grèce. La première édition de l'œuvre (dans la collection « Terre humaine ») était ainsi sous-titrée : « Une Grèce quotidienne de 4000 ans ». En poche (Pocket), le titre sera suivi de la mention « récit d'une passion grecque ». Ces deux syntagmes revêtent une valeur programmatique et sont complémentaires. Le deuxième nous indique que le livre sera celui d'une rencontre amoureuse avec le pays, le premier montre qu'il ne saurait y avoir de solution de continuité entre présent et passé, entre les différentes expériences du voyageur et la bibliothèque. Ainsi est définie l'allure d'un livre marqué par la subjectivité, la collusion entre diverses temporalités et la multiplicité des matières abordées.

Pour analyser les représentations de l'espace grec qui paraissent au fil de la lecture, il faut tout d'abord tenir compte de la facture d'une œuvre qui n'est pas conforme à l'image que nous nous faisons d'un récit de voyage – si l'on considère que cette appellation renvoie à un itinéraire, relaté entre les deux moments du départ et du retour. Lacarrière agence les séquences de son ouvrage selon des logiques géographiques et/ou thématiques, adossées au libre jeu de la mémoire et rythmées par la succession des déplacements qu'il fit lors de ses différents séjours. Ces derniers se déroulent souvent au sein d'un espace relativement restreint, arpenté au gré de promenades ou de trajets de plus grande ampleur. Lacarrière use de tous les modes de transport possibles et improvise le plus souvent, en s'arrêtant là où on lui offre l'hospitalité, sans avoir fixé au préalable une destination précise qu'il lui faudrait à tout prix atteindre pour consommer les beautés des monuments des hommes ou de la nature. Ainsi parvient-il à s'appropriier un territoire qu'il contemple et qu'il interprète, au gré des rencontres et à l'aide de ses lectures.

² Dès la Renaissance, ont été publiées des réflexions sur la pratique du voyage et sa mise en texte. Cette « littérature apodémique » prodiguait des conseils destinés à organiser l'itinéraire, incitait à la collation d'informations et fixait les règles de composition du récit. Les développements dans lesquels le voyageur d'aujourd'hui s'interroge à la fois sur son expérience et sur l'écriture qui en rend compte s'inscrivent dans cette veine réflexive qui consiste à prendre du recul sur les manières de parcourir et d'habiter un territoire.

1. Un livre archipel

L'ouvrage, du fait de son aspect composite (Tritsmans, 2007, pp. 155–166), a quelque chose de l'archipel : le lire de manière suivie oblige à naviguer au sein de différentes temporalités, à passer d'îlots fictionnels à des séquences historiques ou réflexives, à s'immerger dans des univers pluriels car la Grèce change constamment de visage, au gré des lieux parcourus et habités et d'un texte qui suit le « mouvement de [la] pensée et de [la] fortune » (Chateaubriand, 2011, p. 138). La poétique de cet essai qui fit connaître l'auteur du grand public s'accorde avec la mise en mots des déplacements et des séjours. Ceci s'explique en grande partie par la genèse de *L'Été grec*. De 1947 à 1966, Lacarrière effectue divers voyages en Grèce. Le coup d'État des colonels (1967) remet en cause d'autres projets et met un terme (provisoire³) aux « Années grecques ». La maturation de l'ouvrage commence :

Je n'ai pas vécu en Grèce pour écrire *L'Été grec*. Si j'ai pu le faire, au terme de mes séjours, c'est parce que ce livre est l'aboutissement d'une expérience, l'estuaire d'une période cruciale de ma vie. Il en est le dépôt, le sédiment, impliquant par sa nature même et sa genèse une lente décantation de souvenirs : il en exprime la liberté, arrêtée sous forme de mots (Lacarrière, 2005, p. 134).

C'est finalement vingt ans après le dernier voyage que paraîtra ce texte placé sous les signes de la « sédimentation » et de « l'éruption ». Puisqu'il y a « impossibilité d'ordonner sa vie comme une suite de chapitres » (Lacarrière, 2005, pp. 134, 149), la solution qu'adopte le relateur consiste à associer des souvenirs temporellement disjoints mais similaires et à greffer sur ces foyers des excursions mentales, comme autant de thèmes exposés et repris dont le principe unificateur serait la « grécité », située à la croisée d'expériences et de sensations, entre le pays et le paysage, entre un territoire et une culture.

Cette mosaïque est constituée d'ensembles peu ou prou autonomes mais chacune d'entre eux est le produit d'un assemblage complexe qui confond les époques, les souvenirs personnels, les types de discours. La première section du livre, intitulée « Le Mont Athos », rend compte de « Trois voyages dans la Montagne Sainte ». Elle contient quatre chapitres qui sont eux-mêmes diversement orientés. On lit dans chacun d'entre eux des descriptions d'itinéraires, des anecdotes, des topographies ou éthopées, des citations, des réflexions (sur l'histoire, la peinture, la religion ...), bref, tout ce qui fait l'habituelle matière d'un récit de voyage. Cette esthétique du mélange, qui est à l'œuvre dans l'ensemble de l'ouvrage, ne surprend pas outre mesure puisqu'elle est intrinsèquement liée à la poétique du texte viatique. Mais il est particulièrement malaisé de localiser exactement sur une carte les trajets de Lacarrière (comme on peut le faire plus aisément dans

³ Car il reviendra en Grèce après la chute de la dictature.

*Chemin faisant*⁴) : le parcours du voyageur est partiellement illisible parce qu'il est constamment interrompu (textuellement parlant) par des digressions de tous ordres qui prennent place entre des indications de lieux et la relation du trajet – ou des trajets successifs qui se sont déroulés à des époques différentes. La table des matières très détaillée de l'*Été grec* (elle dresse la liste de tous les motifs abordés dans chaque chapitre) est sans doute l'un des meilleurs indices de son caractère foisonnant et de l'allure capricante qui est la sienne ; elle est aussi une boussole qui permet de s'orienter dans un maquis textuel au sein duquel on pourrait aisément se perdre en suivant les errances et les rêveries du narrateur. Dans « Les îles nues » (il s'agit de la troisième partie du livre) deux sections ont pour titre « Journal de bord ». Nous pourrions donc nous attendre à ce que soit en cette occasion retracés de manière chronologique et précise les trajets qui mènent aux différentes îles de l'archipel. Il n'en est rien. Lisons les pages consacrées à Patmos (pp. 290–298). Ce sont en fait les souvenirs de plusieurs séjours qui se suivent, plus ou moins précis : aucune note n'a par exemple été prise en 1956 ou 1959, le jeune homme aurait alors rêvé d'Icare et ramassé des galets multicolores (p. 290). En 1960, on suit le récit de son installation dans la ville basse, il est ensuite question de l'*Apocalypse*, puis des amis que l'on se fait et enfin d'un jour passé sur la plage et de cette scène amusante au cours de laquelle une petite fille reste à jouer dans l'eau alors que sa mère l'appelle pour le repas en l'admonestant : « Antigone ! vas-tu venir manger, oui ou non ? Tu n'en fais toujours qu'à ta tête (293)⁵ ! » En 1961 nous faisons le tour de l'île. En 1962, Lacarrière écrit, installé à la terrasse d'un café, lit une fable d'Ésope au cafetier, nous entretient de deux îles proches, rapporte la fable d'une jeune fille dont le bras se serait desséché après avoir cueilli un bouquet avant d'évoquer les poulpes qui « sèchent sur un fil en plein soleil » et l'évolution gracieuse du « mollusque aux mille métamorphoses » dans la mer grecque (pp. 297–298).

Il est donc bien questions de parcours : d'île en île, de la côte à l'intérieur des terres ou au bord du rivage. Mais la linéarité qui est celle de la lecture est contrariée par le « jeu énigmatique » (11) qui régule l'écriture du voyage en même temps qu'elle suscite sa « revie », au moment de l'écriture (Antoine, 2011a, pp. 225–240). Il aura ainsi fallu du temps pour percer les secrets d'Athos. Les carnets de 1950 et 1952 et le livre écrit peu après le troisième séjour (*Mont Athos, montagne sainte*, 1954) en témoignent. Cela dit, la première vue et celles qui lui ont succédé n'en sont pas pour autant oubliées (59) : elles resurgissent dans le présent, se

⁴ Et pour cause : dans ce livre que Lacarrière publie en 1977 est relatée une traversée de la France, à pied, des Vosges jusqu'aux Corbières. Le lecteur peut y suivre la progression du marcheur.

⁵ Lacarrière s'amuse fréquemment de la stupéfaction qui est la sienne lorsqu'il voit resurgir dans le présent ces noms qui sont associés aux grands textes de l'Antiquité. Ailleurs, il demande à un petit garçon comment il s'appelle. La réponse fuse : « Homère » (Lacarrière, 2016, p. 302).

recomposent, se superposent. Cette stratification, dont l'image du palimpseste (selon le sens qu'a pris le terme au XIX^e siècle) rend assez bien compte, est liée au fonctionnement de la mémoire qui associe des souvenirs suscités par des impressions ou situations similaires – et ceci est pour partie la conséquence de la perspective de locution adoptée. Un sentier en rappelle d'autres, un caïque prend place dans la série de tous les caïques empruntés, une odeur évoque des odeurs semblables ... Ainsi Lacarrière recourt-il fréquemment à l'itératif, non seulement pour éviter les redites qui nuiraient à l'économie du récit mais aussi et surtout parce que des expériences répétées n'en font qu'une après que les années ont passé. Lorsqu'il nous entretient du « pont du bateau » qui le mène du Pirée aux îles, le relateur élargit progressivement la perspective et envisage toutes les traversées qu'il a pu faire et les nuits passées dans son « sac de couchage tout bleu » qui le protégeait du froid et de la pluie : « C'est ainsi que j'ai voyagé des années, grosse chenille bleue aux lentes reptations, regardant les étoiles danser et les mâts osciller dans la nuit » (p. 284). De manière significative, l'article défini (*du* bateau) devient indéfini dans la table des matières (*un* bateau). L'emploi métaphorique du terme « blason » qui apparaît à trois reprises dans *Chemins d'écriture* est un autre symptôme, particulièrement révélateur, de ce processus de condensation qui consiste à prendre ensemble les parties jusqu'à ce qu'elles forment ... un tout :

Un olivier, une vigne et un bateau. Le blason de la Grèce.

Mer, barques et tamaris : blason des Cyclades et du Dodécannèse.

Un temple, un supermarché. Le nouveau blason de la Grèce (Lacarrière, 2005, pp. 125, 133, 170).

Ces trois occurrences sont placées sous le signe de la schématisation – et ne sont pas exemptes de spécifications : physiques et biologiques pour le premier énoncé ; spatiales pour le deuxième qui concerne des archipels ; temporelles pour le troisième qui qualifie un pays entré dans l'ère de la consommation.

2. Itinéraires

J'en viens maintenant à des éléments relatifs aux différents itinéraires du voyageur. Il emprunte tous les moyens de transport possibles, ceux du moins qui lui sont accessibles eu égard à son maigre budget. Pour les longues distances, ce sera le bus, l'autostop ou le bateau. Il est question dans le livre de ces autobus verts qui sont « en réduction, l'image d'un village » et de ces bateaux souvent antédiluviens qui sont « à l'image d'une ville entière » (p. 273). Mais ce qui revient avec le plus d'insistance est la marche. « J'ai été le promeneur solitaire de la Grèce » affirme l'écrivain (Lacarrière, 2002, p. 65). *Chemin faisant* débute par cette phrase : « Avant tout, je chanterai les pieds » (Lacarrière, 1992, p. 15). Et cet « hymne aux pieds » s'achève par un éloge de « la promenade ou de la flânerie » que l'auteur oppose à la randonnée, marquée par l'effort et tendue vers

le but à atteindre. Il est dans une certaine mesure l'héritier de ceux qui, avant lui, avaient *converti* le voyage en promenade⁶. Qu'est-ce à dire ? La découverte de la Grèce est placée sous les signes de la gratuité, de la liberté, de la disponibilité (au monde et aux autres) et de cette approche polysensorielle du paysage que la marche favorise. Gratuité : il n'est pas de profit quantifiable qu'on puisse tirer de telles errances même si elles sont un puissant amplificateur d'existence. Liberté : on peut choisir son chemin selon l'humeur du moment, faire étape puis repartir en se laissant guider par le hasard et l'envie. Disponibilité : le promeneur accueille les offrandes du réel et *L'Été grec* est avant tout « le livre d'une amitié, d'une liaison au sens amoureux du terme, avec un pays, un peuple, une histoire partagée et des drames partagés eux aussi » (Lacarrière, 2016, p. 278). Quant au corps, il est premier dans cette expérience dénuée de toute dimension religieuse ou sacrée :

[...] je ne cherchais rien en voyageant et en vivant ainsi : pas de message, de quête, d'enseignement, d'initiation. Je ne me prenais pas pour Thésée ou Perceval. Non, je laissais tout mon corps, tous mes sens, se modeler, se transformer au rythme et au poids des chemins comme si chaque jour des milliers de cellules mouraient en moi pour que d'autres renaissent. C'est en Crète que, pour la première fois, j'ai senti se décanter mon corps ancien et s'édifier un autre corps (Lacarrière, 2016, p. 141).

« Au fond, mon thème principal touche aux chemins en général » (Lacarrière, 2002, p. 123). L'auteur est de ceux qui entendent l'appel des sentiers. C'est ici le territoire, dans sa composante naturelle, qui dicte sa loi. Ainsi, sur l'Athos, « Le chemin s'écarte souvent de la mer, grimpe sur les versants pour contourner une gorge abrupte et redescend vers le rivage » (66). Ou encore : « [...] je parcours ces sentiers, ces chemins entre mer et montagne » (p. 71). Toute la première partie du livre est rythmée par la série des ascensions et des descentes, qui mènent de la côte aux ermitages, accrochés aux falaises (p. 102), ou aux monastères, juchés comme des *vaisseaux* sur des pitons rocheux auxquels on accède par des échelles (p. 67). Du haut de ces nids d'aigle, on peut contempler la Méditerranée, les montagnes, le ciel. Depuis le bord de mer, le regard sera happé par ces architectures fantastiques qui défient l'entendement. À l'intérieur des terres il arrive qu'il soit plus difficile de s'orienter : « J'ai pris un raccourci [...] mais à présent, à force d'hésiter sans cesse entre des sentiers bifurquants, je ne sais plus très bien où je me trouve ». Le plaisir de se « perdre ainsi dans un paysage inconnu » (pp. 219–220), en se laissant envoûter par les odeurs de la forêt et les vibrations de la lumière, procure un sentiment d'illimitation de soi et se révèle une voie d'accès à la véritable connaissance du pays :

⁶ À l'instar de nombreux voyageurs de l'époque romantique (Antoine, 2011b).

[...] l'on sent brusquement en soi, autour de soi, le bruissement immobile du temps, l'embrasement de l'air figé [...] C'est en ces heures-là – où naissent en soi des sens inconnus, des sensations aiguës, des sensations qui vous portent à la fois au-delà et en deçà des magies quotidiennes – que j'ai vraiment connu la Grèce (Lacarrière, 2002, p. 220).

Un troisième type de déplacement est plus lié aux archipels, à ces « îles blanches » (Lacarrière, 2002, p. 315) qui sont à « échelle humaine » (p. 288), que l'on peut arpenter en tous sens, dont on peut faire le tour « en une seule journée » (p. 288) ou qu'il est possible d'embrasser complètement d'un seul regard. Lorsqu'il habite ces lieux, Lacarrière se les approprie au fur et à mesure de déambulations de faible empan, ponctuées par des rencontres et des stations sur lesquelles se greffent anecdotes, choses vues, réflexions et rêveries. Le parcours en étoile est généralement effectué à partir du domicile qu'occupe le relateur. Lacarrière devient un îlien qui sait les moindres recoins de son île, sans toutefois cesser d'être un étranger : « l'exotisme et le pittoresque » (p. 277) ont été congédiés, et un « *familier différent* » [souligné par l'auteur] se substitue à l'ailleurs (p. 277).

La typologie qui vient d'être esquissée – elle distingue itinérance, errance et flânerie – est certes schématique. Il n'existe pas de frontières nettement tracées entre ces arts du voyage. En outre, il faudrait également voir en quoi ces polarités peuvent susciter des interprétations métaphoriques ou symboliques. Sur ce plan, la question est piégée : Lacarrière n'est pas de ceux qui confondent altitude et élévation spirituelle, il n'établit pas d'équivalence entre errance et erreur et ne croit pas qu'il suffise de s'immerger dans une culture pour devenir autre. Chez lui, humour et distance désamorcent constamment les assimilations trop faciles mais, dans le même temps, il reconnaît volontiers qu'il est revenu profondément transformé de ces expériences. Le texte oscille entre la désorientation recherchée par le voyageur et son désir de se retrouver et de renaître dans une Grèce aux multiples visages, façonnée par les mythes, l'histoire et l'expérience (Séguier, 2020, pp. 1–14). La culture, nous dit Lacarrière, doit être vécue (p. 170). En ce sens, le chemin ne relie pas seulement un point à un autre, il est bien plus que cela, une voie qui permet de trouver, de reconnaître et sans doute de renaître – car le « *véritable* voyageur » serait « Celui qui, en chaque pays parcouru, par la seule rencontre des autres et l'oubli de lui-même, *y recommence sa naissance* » (p. 160).

3. Paysages

Les chemins que raconte Lacarrière en témoignent : le paysage est saisi concomitamment selon trois « échelles » qui interagissent⁷. La première

⁷ C'est en ces termes que Claude Reichler commente la notion de « médiance » (qu'il emprunte à Augustin Berque) : « [...] le paysage relève en même temps de trois dimensions : l'une bio-physique (c'est une réalité déterminée par des conditions naturelles) la seconde culturelle (c'est un "lieu de mémoire"), et la troisième subjective (perspective phénoménologique). La notion de médiance

dimension est de nature bio-physique. La Grèce, ce sont « les rangées de cyprès [...] la croupe terne des montagnes, le vitrail éblouissant de la mer scintillant dans les échancrures de la côte » (pp. 24–25), ou encore « l'accolade de la forêt et de la mer, les noces des oliviers et du soleil » (p. 264). En régime référentiel, il est attendu que la représentation corresponde à des données objectives et, ce faisant, vérifiables. Elles concernent le relief, le climat, la végétation... pour tout ce qui relève de l'espace « naturel ». À ceci viennent s'adjoindre des éléments qui témoignent de l'empreinte des habitants sur le territoire : aménagements divers, habitats, industries, monuments, objets... Cette géographie physique et humaine de la Grèce, Lacarrière en distribue les éléments dans l'ensemble de *L'Été grec*. Il les reprend sous une forme ramassée, à la fin de son ouvrage, lors d'un inventaire inspiré par un livre de photographies. Dans cette liste (pp. 428–429), on sélectionnera à titre d'exemple ce qui a trait aux côtes : « les rochers et les îlots déserts en mer », « les cubes blancs des cabanons devant la mer », « la chaux aveuglante des chapelles aux portes ourlées d'outremer sur la mer », « les alignements et dessins de galets à Siphnos et à Spetsai », « les filets ocres des pêcheurs près des coupes bleues ».

Cette terre est aussi, bien entendu, un éminent « lieu de mémoire » que l'on ne saurait parcourir sans solliciter la bibliothèque. Enfant, Lacarrière avait « souvent rêvé de la Grèce » (p. 25). Il en découvrit ensuite la langue, la mythologie, puis l'histoire, la littérature et la philosophie. C'est dire que lorsqu'il met la première fois les pieds sur le sol grec (pour jouer Eschyle à Athènes et à Épidaure avec la troupe du Théâtre Antique de la Sorbonne, p. 15), il est pétri de cette culture livresque qu'il ne cessera de confronter avec son expérience. Ainsi, près de Thèbes, il se sent « marchant sur le pays des mythes, dans l'axe bleu des signes. Comme sur un continent trouvé ou retrouvé » (p. 252). Il se remémore son approche : « J'y suis arrivé un peu comme Ulysse, j'ai vu l'île surgir, le matin à l'aube, après une nuit en mer, et ce fut un émerveillement » (Lacarrière, 2002, p. 62). Son *Dictionnaire amoureux* administre la preuve de cette très grande familiarité avec la culture d'un pays dont il connaît parfaitement la langue (il traduit par ailleurs le grec ancien comme le grec moderne). L'auteur se plaît à souligner la continuité entre présent et passé, qui se manifeste avec un éclat particulier dans une langue qui n'a pas rompu avec son histoire. Deux enfants jouent (cruellement) avec un crabe sur une plage. L'un d'entre eux, pour décrire son agonie, emploie le terme « *Charopalévi* », c'est-à-dire, littéralement, « il lutte contre Charon » (p. 239). Il n'avait pas conscience de l'histoire de ce mot composé mais ce que Lacarrière nomme « la mémoire des lèvres » (p. 241) – il est aussi une mémoire des mains – est un indice de la survivance « d'une culture qui, comme le fleuve d'Héraclite, est

permet de comprendre comment et pourquoi ces trois “échelles du paysage” doivent être saisies solidairement. » (Reichler, 2002, p. 19).

la même dans le changement » (p. 242). Il existe bien deux Grèce. L'une d'entre elles est « aujourd'hui encore [...] jeune de quatre mille ans » ; l'autre, qui naît avec l'Indépendance « a tout juste un siècle et demi » (p. 201). Mais le Grec « n'a qu'une seule histoire » (p. 202). *L'Été grec* est un éloge de ce pays d'aujourd'hui qui garde vivantes les traces de ce qu'il fut. En se mettant à l'écoute du présent (des usages, de la culture populaire, d'une littérature en train de s'écrire ou des habitants) le voyageur évite magistralement l'écueil qui consisterait à pleurer une civilisation à jamais disparue. Les îles, les ports, les côtes ont conservé leur magie, ces « mille détails d'une beauté apprise et toujours sue » (p. 429).

Sans doute est-ce parce que la rencontre avec le pays est de nature éminemment subjective (Teulade, 2017, pp. 155–167), toujours fondée sur l'expérience. Le troisième paramètre qui intervient dans la « fabrique du paysage » est de nature phénoménologique. Chaque lieu, chaque rencontre, chaque émotion sont autant d'événements que la conscience accueille et que l'écriture met en forme. Il est des souvenirs érotiques : avec une étudiante nommée Ariane (!), le jeune homme connaît de belles nuits d'amour sur une plage déserte d'Amorgos, « à proximité d'une grotte habitée par des phoques qui visiblement, ou plutôt très audiblement, semblaient s'adonner aux mêmes ébats nocturnes » (Lacarrière, 2001, p. 65). D'autres combinent en agrégat les sensations éprouvées : « [...] une île grecque [...] est une tentation permanente de plages, de mer, de soleil, d'odeurs, de laisser-aller, de *farniente* » et l'on peut y comprendre « *expérimentalement* les tentations d'Ulysse » (Lacarrière, 2005, p. 125)⁸. *L'Été grec* est avant tout le récit du contact entre un homme et un territoire, appréhendé par tous les sens, aussi bien que par le biais de la culture. Lorsqu'il établit le bilan de ses différents voyages, Lacarrière use d'une image très concrète qui lui sert à commenter le titre de son livre :

Bien sûr, on peut y voir une référence à la lumière, à la chaleur et à la saison vacancière de l'été, mais pour moi il désignait avant tout le mois des moissons, le mois où l'on engrange tant bien que mal tout ce que l'on a semé. *L'Été grec* – beaucoup plus que la saison des touristes et des plages – était pour moi synonyme d'engrangement des fruits et des saisons de ma mémoire (Lacarrière, 2005, p. 409).

Ce texte a effectivement tout d'une récolte, et même si ce sont des souvenirs qui sont engrangés, ils sont encore empreints de la poussière des chemins, ils baignent dans une lumière éclatante et ont la saveur du bonheur.

4. Conclusion

Pour que prenne corps cette rencontre, il fallait que des contacts s'établissent avec les habitants et le texte est prolixe sur le chapitre de ces échanges sans lesquels le voyageur resterait emmuré dans sa condition de promeneur solitaire. La culture et

⁸ L'auteur se réfère ici à Calypso.

les paysages ne suffisent pas à donner vie à un pays : « Je voulais pouvoir devenir aussi, *ne fût-ce* qu'un soir, ou *ne fussent* que dix soirs ou cent soirs, un pêcheur grec, un pâtissier libanais, un commerçant turc, un marin crétois [nous soulignons] (Lacarrière, 2002, p. 59). La restriction est d'importance : on ne saurait totalement et durablement devenir autre et l'auteur s'en explique dans un passage important. Il y définit ce que serait l'hospitalité véritable, qu'il distingue de l'hospitalité rituelle. Il faut selon lui savoir se rendre « invisible », c'est-à-dire se fondre dans « le nouveau milieu », mais être aussi « présent », en étant capable d'apporter, comme un cadeau, cette dose d'étrangeté qui enrichira en retour ceux qui vous ouvrent leur foyer (p. 159). Ceci demande du tact et une attitude profondément respectueuse qui se situe aux antipodes de tout ethnocentrisme et de la négation de sa propre identité (ce qui réduirait l'échange à néant). Il est constamment question, dans *L'Été grec*, de dons désintéressés. On offre au cheminant des figues et de l'eau, une chemise, le gîte ; on le véhicule gracieusement d'un lieu à un autre ; on chante pour lui ou on se confie lors de ces conversations qui se font entre amis. Lacarrière (2005) sait aussi donner et faire en sorte que sa présence soit pour son hôte un événement dont il se souviendra. Il est surtout, un intercesseur qui acclimatera dans sa propre culture celle de l'autre et prendra le parti de la Grèce en traduisant sa littérature, en jouant ou en mettant en scène son théâtre, en militant contre la dictature ou en offrant des livres qui sonnent comme des déclarations d'amour. Ses voyages ont à l'origine précédé l'écriture. Ils n'ont pas été entrepris pour « faire de la littérature » mais, peu à peu, une complémentarité s'est établie entre deux activités qui « cheminent toujours ensemble » : « tour à tour sédentaire et nomade, urbain et insulaire, je continue d'écrire pour voyager et de voyager pour écrire car tout livre est pour moi un deviseusement conscient du monde » (pp. 132–133). En somme, cette littérature voyageuse⁹ refuse de tracer une frontière entre les chemins du monde et ceux de l'écriture.

Références

- Antoine, Ph. (2011a). Écrire pour vivre une seconde fois. In S. Moussa, & S. Venayre (Eds.), *Le Voyage et la mémoire au XIX^e siècle* (pp. 225–240). Grâne: Creaphis.
- Antoine, Ph. (2011b). *Quand le Voyage devient Promenade*. Paris: Presses universitaires de Paris-Sorbonne.
- Chateaubriand, F.-R. de (2011). *Itinéraire de Paris à Jérusalem*. Paris: Champion.
- Lacarrière, J. (1992/1977). *Chemin faisant*. Paris: Payot.
- Lacarrière, J. (2001). *Dictionnaire amoureux de la Grèce*. Paris: Plon.
- Lacarrière, J. (2002). *Jacques Lacarrière. Entretien avec Jean Lebrun*. Paris: Flammarion.
- Lacarrière, J. (2005). *Chemins d'écriture*. Paris: Plon.
- Lacarrière, J. (2016). *L'Été grec. Récit d'une passion grecque*. Paris: Payot.
- Le Bris, M. (Ed.) (1992). *Pour une littérature voyageuse*. Bruxelles: Éditions Complexe.

⁹ On se souvient que Lacarrière a participé au collectif/manifeste initié par Michel Le Bris (1992).

- Martens, D. (2018). Qu'est-ce que le portrait de pays ? Esquisse de physionomie d'un genre mineur. *Poétique*, 184, 247–268.
- Reichler, C. (2002). *La Découverte des Alpes et la question du paysage*. Genève: Georg.
- Séguier, M. (2020). Grèce rêvée, Grèce vécue : étude croisée des récits de voyage de Jacques Lacarrière et Zbigniew Herbert, *Carnets*, Deuxième série, 20, 1–14. DOI: 10.4000/carnets.12147.
- Teulade, A. (2017). Boire l'horizon : l'essai méditerranéen selon Jacques Lacarrière. *Caliban*, 58, 155–167. DOI: 10.4000/caliban.4740.
- Tritsmans, B. (2007). La poétique de l'artisanat chez Jacques Lacarrière. *Roman*, 20-50, 43, 155–166. DOI: 10.3917/r2050.043.0155.

Victor Teboul, Lionel-Groulx College, Sainte-Thérèse, Canada

DOI:10.17951/lsmll.2022.46.4.101-106

**Quelques précisions sur « L'image de l'autre dans
Aaron, roman montréalais d'Yves Thériault » par Natalie
Mojžíšová, article paru dans la revue *Lublin Studies
in Modern Languages and Literature*, n° 1 (2022), vol. 46,
pp. 39–48,
<https://journals.umcs.pl/lsmll/article/view/12638/0>**

Some details on «L'image de l'autre dans *Aaron*, roman montréalais d'Yves Thériault» by Natalie Mojžíšová, article published in *Lublin Studies in Modern Languages and Literature*, 46(1), 2022, pp. 39–48,
<https://journals.umcs.pl/lsmll/article/view/12638/0>

RÉSUMÉ

L'article suivant vise à corriger une analyse erronée des travaux de Victor Teboul consacrés à l'écrivain québécois Yves Thériault et à son roman *Aaron*. Les travaux et les interventions publiques de Victor Teboul portant sur Yves Thériault démontrent clairement que, malgré certains stéréotypes dépeignant les Juifs dans le roman *Aaron*, l'auteur s'était efforcé de dénoncer l'antisémitisme ambiant régnant au Québec à l'époque de la parution de son œuvre.

Mots-clés : Aaron, Yves Thériault, littérature québécoise, antisémitisme

ABSTRACT

The following article aims to correct an incorrect analysis of Victor Teboul's work on Québécois author Yves Thériault and on his novel *Aaron*. In his work and public presentations, Victor Teboul demonstrates clearly that despite certain stereotypes appearing in the novel *Aaron*, Yves Thériault had denounced antisemitism which prevailed at the time that he produced his work.

Keywords: Aaron, Yves Thériault, Quebec literature, antisemitism

J'ai lu avec intérêt l'article de Natalie Mojžíšová intitulé « L'image de l'autre dans *Aaron*, roman montréalais d'Yves Thériault », et je le suis reconnaissant d'avoir cité mon étude sur l'antisémitisme parue, en 1975, dans la revue *Voix et Images du Pays*, ainsi que deux de mes publications (*La Lente découverte de l'étrangeté et Yves Thériault ou l'ouverture à l'Autre*).

Victor Teboul, Tolerance.ca Inc., Editor, Montréal, Québec, www.victorteboul.com, www.tolerance.cam, victorteboul@tolerance.ca, <http://orcid.org/0000-0001-7701-7052>

Je remercie la direction de la revue *Lublin Studies in Modern Languages and Literature* de me permettre d'apporter des précisions sur des passages de l'article de Natalie Mojžíšová dans lesquels mon nom est cité.

J'espère que les précisions apportées ci-dessous contribueront à enrichir les futures recherches de l'autrice.

Vous me permettrez tout d'abord d'apporter les nuances suivantes touchant la malpropreté du personnage de Moishe.

Natalie Mojžíšová écrit ceci (je cite le passage tel qu'il est rédigé dans l'article) :

Victor Teboul qui souligne l'incohérence du stéréotype de la malpropreté du Juif, est, de son côté, d'origine égyptienne. Dans son analyse il s'appuie probablement sur son expérience personnelle, liée à une autre judéité que celle de Moishe. La critique de Teboul confirme donc la polyphonie du monde hébraïque » (p. 46).

L'autrice associe ci-dessus mon analyse de l'un des traits du personnage à mes propres origines. On comprendra que le lieu de ma naissance n'a pas de rapport avec l'analyse que je fais du texte d'Yves Thériault, celle-ci étant basée uniquement sur la description que fait l'auteur de son personnage et non pas sur mon expérience personnelle des questions d'hygiène.

La malpropreté relevée dans mon article, paru je le précise en 1975, se fonde sur le contexte du personnage dépeint comme étant un étranger dans son nouvel environnement, une malpropreté signalée à quelques reprises par Thériault dans l'édition que cite l'autrice. Cet aspect de la malpropreté constitue un contraste d'autant plus frappant que le petit-fils, représenté par Aaron, n'est pas associé à ce trait si caractéristique de Moishe, puisque le jeune Juif tente de s'affranchir de la pratique rigoureuse de la religion, à laquelle est attachée son grand-père. Moishe représente donc l'incarnation romanesque du Juif orthodoxe. Or, de nombreux textes spécialisés soulignent l'importance de l'hygiène dans la tradition juive. À titre d'exemple, même au Moyen Âge, le rabbin et exégète Rachi recommandait la propreté : « Demeurer propre, soulignait-il, c'est faire honneur à Dieu, car l'homme a été créé à Son image »¹.

En se basant sur des textes spécialisés éclairant les pratiques juives, plutôt que sur le seul témoignage du récit de Langer, cité par Natalie Mojžíšová, on pourra convenir que la malpropreté du personnage, telle que décrite par Thériault, ait pu entrer en contradiction avec son orthodoxie.

Plus loin dans son étude, Mojžíšová relève encore une fois un aspect qui concerne ma vie personnelle et elle fait appel à un autre témoignage – celui de Régine

¹ Voir sur ce sujet, entre autres, Simon Jackson, *The Value of Cleanliness in Judaism*, Torah Mitzion. Disponible sur <https://torahmitzion.org/learn/39-value-cleanliness-judaism-5765/>.

Robin – pour susciter un doute sur ma propre analyse du roman. L'analyse de Natalie Mojžíšová laisse entendre que j'aurais pu être victime d'antisémitisme, ce qui aurait influencé ma perception.

Ainsi, l'autrice écrit :

Victor Teboul, en toute amitié qu'il semble [sic] avoir pour l'écrivain, repère dans Aaron une perpétuation des préjugés antisémites. Yves Thériault affirme avoir délibérément évité toute forme d'antisémitisme, mais il confesse en même temps d'avoir involontairement perpétué certains stéréotypes :

« Abordant le sujet avec respect et pitié, sans avoir voulu consciemment mépriser le sémite, je vois que dans ma façon même de décrire certains aspects de la personne juive, je n'ai peut-être pas montré d'antisémitisme comme tel, mais j'ai instinctivement utilisé des adjectifs parfois dérogatoires, ou à tout le moins des comparaisons qui pouvaient être interprétées défavorablement » (Thériault, 1978, p. 1).

L'aveu de Thériault, poursuit Natalie Mojžíšová, correspond au témoignage de Régine Robin qui décrit ses propres observations et son expérience acquises directement dans la société québécoise. Même si plus d'un demi-siècle sépare la publication du roman de Thériault et l'analyse de Régine Robin, les propos sont d'une incontestable convergence :

« Je n'ai pas trouvé le Québec plus antisémite que la France. Je n'ai jamais été victime, ici, de propos véritablement antisémites [...] » (p. 46).

Dans le passage cité ci-dessus, l'autrice manifeste une tendance à rapporter des expériences personnelles pour confirmer ses déductions. Elle se base ainsi sur le témoignage vécu de Régine Robin (« Je n'ai pas trouvé le Québec plus antisémite que la France. Je n'ai jamais été victime, ici, de propos véritablement antisémites [...] ») afin de l'opposer au propos qu'elle m'attribue, à l'effet que je repérerais « dans Aaron une perpétuation des préjugés antisémites ».

Si l'autrice s'était davantage intéressée aux stéréotypes présents dans la littérature québécoise, durant les années qui ont fait l'objet de ma recherche, elle aurait pu tenir compte de mon étude complète du phénomène publiée dans ma monographie de 236 pages, intitulée *Mythe et images du Juif au Québec* et publiée aux Éditions de Lagrave, en 1977. C'est d'ailleurs à cet ouvrage que fait référence Yves Thériault dans son article « Juifs et Québécois », cité par Natalie Mojžíšová, et non à mon étude publiée en 1975 dans *Voix et images du pays*, sur laquelle elle se base.

Contrairement à ce que laisse entendre l'autrice, je suis très sensible à la manière dont Thériault traite cette question dans son roman. C'est d'ailleurs ce que j'ai affirmé dans mes écrits et mes interventions publiques consacrés à l'écrivain. On pourra lire ceci dans ma monographie aux pages 77 et 78 :

Thériault se montre ainsi parfaitement conscient de la présence de ce phénomène dans le milieu québécois et ne manque pas de le dénoncer (*Mythe et images du Juif au Québec*, éditions de Lagrave, 1977, p. 77).

L'antisémitisme dont est victime Aaron dès son jeune âge contribue à étoffer le personnage en justifiant ses actes ultérieurs, et permet par ailleurs au lecteur de s'introduire progressivement dans l'univers psychologique du persécuté où audace et crainte se côtoient (Teboul, 1977, p. 78).

Je me permets de préciser que mon ouvrage est disponible dans de nombreuses bibliothèques à travers le monde, et notamment à la Bibliothèque nationale de France (BNF). Il aurait pu donc être facilement consulté grâce aux services de prêt entre bibliothèques.

Ce sont justement sa dénonciation de l'antisémitisme et sa réaction humble et empreinte d'ouverture à l'égard de ma propre critique de son roman qui m'ont incité à entrer en contact avec Yves Thériault, car j'ai été touché qu'il ait consacré une recension favorable à mon livre, recension qui parut dans la publication *Le Livre d'Ici* et intitulée « Juifs et Québécois ». J'ai eu d'ailleurs le plaisir, par la suite, de le rencontrer plusieurs fois et de lui consacrer une émission d'une heure dans le cadre de mes quatorze émissions sur la Communauté juive diffusée à la radio de Radio-Canada en 1982². Dans l'émission que je lui consacrais, je l'interviewais longuement sur son œuvre et sur ses relations avec la communauté juive à l'époque où il écrivait son roman.

Ma relation amicale à son égard était sincère; elle ne constituait pas un semblant d'amitié, pour reprendre l'expression de l'autrice.

Des extraits de mon entretien avec Thériault furent aussi publiés dans la revue *Jonathan*, une publication de la communauté juive du Québec dont j'étais le directeur et qui fut publiée de 1981 à 1986. (Teboul, 1982c, pp. 14–18, 3).

J'ai aussi eu l'occasion de rappeler la dénonciation de l'antisémitisme que fait Thériault lors de ma conférence prononcée au colloque consacré aux « Relations judéo-québécoises : identités et perceptions mutuelles », qui eut lieu à Montréal, en 1999. Le texte de ma présentation a été publié dans l'ouvrage *Juifs et Canadiens français dans la société québécoise*, Septentrion, 2000, pp. 75–83).

Voici ce que j'ai souligné à ce colloque :

Dans (son) article paru dans *Le livre d'ici* [...] Thériault rappelait que l'histoire d'Aaron, qui était d'abord destinée à la radio, lui valut des appels hostiles de la part de certains auditeurs qui lui reprochaient sa dénonciation de l'antisémitisme. On peut considérer finalement Thériault comme ayant été assez courageux d'avoir voulu dénoncer des attitudes courantes dans certains milieux, alors que l'écriture était son gagne-pain (p. 78).

Enfin, plus récemment, dans le cadre du film réalisé en 2015, par Adina Vukovic, qui marquait le centenaire de naissance de l'écrivain, j'ai souligné, une fois de plus, la dénonciation de l'antisémitisme que fait Thériault :

² Voir Teboul (1982a).

Voir «YT Remix», disponible sur la chaîne YOUTUBE :

<https://www.youtube.com/watch?v=KXa9yek9RsQ>

Aussi disponibles sur <https://www.victorteboul.com/Article.aspx?ID=188&L=fr>

Natalie Mojžíšová emploie en outre l'expression « appât du gain » qui pourrait laisser croire que j'ai employé cette formule pour décrire la motivation qui incitait le jeune Aaron à quitter le logis de son grand-père. Ainsi, Natalie Mojžíšová écrit :

La scène du départ d'Aaron ne traduit donc pas l'abandon du grand-père en faveur de l'appât du gain, contrairement au commentaire de Victor Teboul selon lequel le jeune « délaisse » le vieillard (p. 44).

Voici plutôt le passage de mon texte dans *Voix et images du pays* dans lequel je soulignais le départ du jeune Juif : [...] le jeune héros délaisse son grand-père et la pratique religieuse pour réussir sur le plan matériel (p. 99). Passage que l'autrice cite aussi ailleurs dans son article (p. 44).

Dans mon texte publié dans *Voix et images du pays* sur lequel se base l'autrice, j'examine spécifiquement la question de la réussite matérielle, telle qu'elle était perçue par les mentalités de l'époque et j'évoque les conclusions du sociologue Maurice Tremblay. Les conclusions du sociologue auraient pu éclairer la réflexion de Natalie Mojžíšová sur le rapport à l'argent et à la réussite matérielle, et à ce qu'elle nomme « l'appât du gain », car cette expression était assez courante pour dévaloriser justement la réussite dans le monde de la finance. Une expression que je n'aurais certainement pas utilisée comme synonyme de « réussite matérielle ».

Je n'ai pas tenté, quoi que laisse penser l'analyse de Natalie Mojžíšová, de déceler dans les intentions d'Yves Thériault s'il percevait de manière favorable ou non le désir de réussite du jeune Aaron. On laissera ici le soin au lecteur de qualifier ce que représentait la réussite matérielle à l'époque où parut le roman Aaron. Quoi qu'il en soit, voici l'analyse du sociologue sur cette question telle que je la citais dans mon article :

Selon le sociologue Maurice Tremblay, les Canadiens français auraient subi l'influence d'une doctrine cléricale qui favorisait soit la prêtrise soit les professions libérales. De sorte que l'éducation, domaine privilégié du clergé, ne tendait guère « à développer des ambitions de succès et de gloire terrestres, encore moins le désir d'enrichissement dans le commerce, la finance ou l'industrie... » « Il n'est pas étonnant, conclut Tremblay, que le money-maker n'ait pas [connu] chez nous le prestige et les encouragements sociaux » que lui accordent les Anglo-protestants » (Teboul, 1975, p. 98.)

Bien que la démarche de Natalie Mojžíšová soit tout à fait louable, dans la mesure où l'autrice s'intéresse au regard porté sur autrui par un romancier québécois, il importe toutefois de tenir compte de l'ensemble des travaux consacré au même sujet par des chercheurs que l'on cite et de ne pas hésiter de prendre contact avec ces derniers, alors que les moyens de communication offerts par Internet le per-

mettent aisément. De telles approches permettraient de traiter un sujet avec justesse et contribueraient à une meilleure connaissance de l'œuvre étudiée.

Références

- Mojžišová, N. (2022). L'image de l'autre dans *Aaron*, roman montréalais d'Yves Thériault. *Lublin Studies in Modern Languages and Literature*, 46(1), 39–48. DOI: 10.17951/lsmll.2022.46.1.39-48.
- Teboul, V. (1975). Antisémisme : Mythe et images du Juif au Québec. *Voix et images du pays*, 9(1), 87–112. DOI: 10.7202/600298ar.
- Teboul, V. (1977). *Mythe et images du Juif au Québec*. Montréal: Éditions de Lagrave.
- Teboul, V. (1982a). La Communauté juive du Québec, une série de 14 émissions de Victor Teboul, réalisée par Gilbert Picard, diffusée sur la chaîne culturelle de la radio de Radio-Canada, du 1^{er} mars au 31 mai 1982.
- Teboul, V. (1982b). Pour saluer Monsieur Thériault, *Jonathan*, 7, 3.
- Teboul, V. (1982c). Yves Thériault : Écrire Aaron. *Jonathan*, 7, 14–18.
- Teboul, V. (2000). Présence juive et représentation romanesque. In I. Robinson, G. Bouchard, & P. Anctil (Eds.), *Juifs et Canadiens français dans la société québécoise* (pp. 75–83). Québec: Septentrion.
- Teboul, V. (2013). *Yves Thériault ou l'ouverture à l'Autre. Entretien*. Tolerance.ca Éditeur.
- Thériault, Y. (1978, July 12). Juifs et Québécois. *Le Livre d'ICI*, 3(40), 1.
- Vukovic, A. (2015). *YT Remix* [Motion picture]. Retrieved Dezember 20, 2022, from <https://www.youtube.com/watch?v=KXa9yek9RsQ>.

