



**UNIVERSITÉ DE PITEȘTI**  
**FACULTÉ**  
**DE THÉOLOGIE, LETTRES, HISTOIRE ET ARTS**

**STUDII ȘI CERCETĂRI**  
**FILOLOGICE**

**SERIA LIMBI ROMANICE**

**VOYAGES ET VOYAGEURS**

**Volume 1 / Numéro 24 / 2018**

**Editura Universității din Pitești**  
**novembre**  
**2018**

**Président du comité scientifique**

*Alexandrina Mustăţea*, Université de Piteşti, Roumanie

**Rédacteur-en-chef**

*Diana-Adriana Lefter*, Université de Piteşti, Roumanie

**Comité éditorial et de rédaction**

*Anna Jaubert*, Université de Nice Sophia-Antipolis, France

*Béatrice Bonhomme*, Université de Nice Sophia-Antipolis, France

*Maria de Jesus Cabral*, Université de Lisbonne, Portugal

*Francis Claudon*, Université Paris Est, France

*Bernard Combettes*, Université Nancy 2, France

*Claude Muller*, Université Bordeaux 3, France

*António Bárbolo Alves*, Université Tras-os-Montes e Alto Douro, Portugal

*Arzu Etensel Ildem*, Université d'Ankara, Turquie

*Andrei Ionescu*, Université de Bucarest, Roumanie

*Mihaela Mitu*, Université de Piteşti, Roumanie

*Marco Longo*, Université de Catania Ragusa, Italie

*Sanda-Marina Bădulescu*, Université de Piteşti, Roumanie

*Cătălina Constantinescu*, Université de Piteşti, Roumanie

**Secrétaire de rédaction**

*Silvia-Adriana Apostol*, Université de Piteşti, Roumanie

**Secrétaire adjoint de rédaction**

*Marina-Iuliana Ivan*, Université de Piteşti, Roumanie

*www.philologie-romane.eu*

Bases de données internationales : ERIH PLUS, SCOPUS, CEEOL,  
INDEXCOPERNICUS, FABULA, DOAJ

**Editura Universităţii din Piteşti**

Bun de tipar: 20 noiembrie 2018

Tiraj 220 buc

**ISSN : 1843-3979**

**ISSN online: 2344-4851**

**ISSN-L: 1843-3979**

### NOS RÉCENSEURS

Clara ABRUDEANU, Université de Pitesti, Roumanie, Université de Nice Sophia-Antipolis, France  
Irene AGUILA SOLANA, Université de Saragosse, Espagne  
Frédéric ALLARD, Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand I, France  
Laurent ANGARD, Université de Strasbourg, France  
Francoise AUBES, Université Paris III, France  
Márcio Venício BARBOSA, Université Fédérale Rio Grande do Nor, Brésil  
Raphaël BARONI, Université de Genève, Suisse  
Maria Cristina BATHALA, Université d'Etat de Rio de Janeiro, Brésil  
Thierry BELLEGUIC, Université Laval, Canada  
Karine BENAC, Université des Antilles, Guyanne  
Michel BENIAMINO, Université de Limoges, France  
Claude BENOIT, Université de Valence, Espagne  
Jean-Pierre BERTRAND, Université de Liège, Belgique  
Maria Graciete BESSE, Université Paris-Sorbonne/Paris IV, France  
Hervé BISMUTH, Université de Bourgogne, France  
Aura Marina BOADAS, Université Centrale de Venezuela, Venezuela  
Roger BOZZETTO, Université Aix Marseille, France  
Claudia BRAGA, Université UFSJ et Unicamp, Brésil, Université Grenoble 3, France  
Joan G. BURGUERRA SERRA, Université de Barcelone, Espagne  
Maria de Jesus CABRAL, Université de Lisbonne, Portugal  
Eveline CADUC, Université de Nice Sophia Antipolis, France  
Marta CARAION, Université de Lausanne, Suisse  
Gulser CETIN, Université de Ankara, Turquie  
Sabine CHAOUICHE, Université Oxford Brookes, Grande Bretagne  
Rodica CHIRA, Université de Alba Iulia, Roumanie  
Murielle Lucie CLEMENT, Université de Amsterdam, Pays Bas  
Mioara CODLEANU, Université de Constanta, Roumanie  
Christiane CONNAN-PINTADO, Université Bordeaux IV, France  
Fabrice CORRONS, Université Toulouse-le-Mirail, France  
Bruno CURATOLO, Université de Besançon, France  
Nurmelek DEMIR, Université de Ankara, Turquie  
Sylvie DUCAS, Université Paris Ouest Nanterre la Défense, France  
Cécile FOLSCHWEILLER, INALCO, France  
Eric FRANCALZA, Université de Bretagne occidentale, France  
Claudio GIGANTE, Université Libre de Bruxelles, Belgique  
Yvonne GOGA, Université Babes Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie  
Arzu KUNT, Université de Istanbul, Turquie  
Massimo LEONE, Université de Turin, Italie  
Caroline LEPAGE, Université de Poitiers, France  
Martin LEPINE, Université de Sherbrook, Grande Bretagne  
Camelia MANOLESCU, Université de Craiova, Roumanie  
Xavier PLA, Université de Gironne, Espagne  
Michel RENAUD, Université Charles-de-Gaulle Lille 3, France  
Eliane ROBERT MORAES, Université de Sao Paolo, Brésil  
François ROSSET, Université de Lausanne, Suisse

Claudia RUIZ GARCIA, Université Nationale Autonome, Mexique  
Peter SCHNYDER, Université de Haute Alsace, France  
Emma SOPENA BALORDI, Université de Valence, Espagne  
Brândusa STEICIUC, Université de Suceava, Roumanie  
Gerhardt STENGER, Université de Nantes, France  
María Teresa RAMOS GOMEZ, Université de Valladolid, Espagne  
Livia TITIENI, Université Babes Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie  
Patrizio TUCCI, Université de Padoue, Italie  
Deolinda VILHENA, Université Fédérale de Bahia, Brésil  
Liliana VOICULESCU, Université de Pitesti, Roumanie  
Jean-Michel WITTMANN, Université de Lorraine, France  
Crina-Magdalena ZĂRNESCU, Université de Pitesti, Roumanie  
Narcis ZĂRNESCU, Université Spiru Haret, Bucarest, Roumanie

## Sommaire

### VOYAGES ET VOYAGEURS

<b>Études</b>	
<b>Karolina KATSIKA</b>	7
<i>pour une typologie de la chambre d'hôtel (Baricco, Echenoz, Toussaint)</i>	
<b>Diana-Adriana LEFTER</b>	20
<i>Le voyage scientifique au XVIII<sup>ème</sup> siècle. Le Voyage autour du monde de Louis-Antoine de Bougainville</i>	
<b>Alis-Elena MARINCIA (BUCUR)</b>	33
<i>L'enjeu du voyage dans Candide de voltaire</i>	
<b>Lorella MARTINELLI</b>	40
<i>L'Écriture comme pèlerinage intérieur : Pierre Loti et les voyages en Terre Sainte</i>	
<b>Francisco Gesival Gurgel de SALES, Katia Aily Franco de CAMARGO</b>	51
<i>A morte de Atala: projeção e diálogo em Iracema</i>	
<b>Antigone SAMIOU</b>	69
<i>De Bruxelles à Constantinople de René Spitaels; une vision flamande de la Grèce moderne dans les années (1836-1837)</i>	
<b>Ángeles SANCHEZ HERNANDEZ</b>	85
<i>Marc Bernard : le voyage aux origines</i>	
<b>Doina TĂNASE</b>	104
<b>Cristina G. DE URIARTE</b>	120
<i>Dibujar el viaje: la iconografía relativa a Canarias en los relatos de viaje franceses del siglo XIX</i>	
<b>Mohammed Rida ZGANI</b>	139
<i>Pèlerinages proustiens</i>	



**POUR UNE TYPOLOGIE DE LA CHAMBRE D'HÔTEL  
(BARICCO, ECHENOZ, TOUSSAINT)**

**FOR A TYPOLOGY OF THE HOTEL ROOM (BARICCO,  
ECHENOZ, TOUSSAINT)**

**PER UNE TIPOLOGIA DELLA CAMERA D'ALBERGO  
(BARICCO, ECHENOZ, TOUSSAINT)**

**Karolina KATSIKA<sup>1</sup>**

**Résumé**

*Le voyage suggère le séjour et, par extension, l'hébergement et le passage quasi obligé par un établissement hôtelier. Ce passage déclenche très souvent une description de l'hôtel et surtout de la chambre qu'occupe le voyageur. À travers trois œuvres, Fuir de Jean-Philippe Toussaint, Trois fois avant l'aube d'Alessandro Baricco et Les grandes blondes de Jean Echenoz, l'article se penche sur les modalités de cette description. Il est ensuite question, par une approche comparatiste, des représentations spatiales de la chambre d'hôtel, distinguant deux grandes catégories : les chambres qui sont des espaces hétérotopiques, au sens foucauldien, et celles, de plus en plus fréquentes, qui constituent des non-lieux, chacune engendrant des perceptions de cet espace différentes et variées.*

*Mots-clé : voyage, hétérotopie, non-lieux, chambre d'hôtel, description*

**Abstract**

*The trip suggests the stay and, by extension, the accommodation and the passage almost obligated by a hotel establishment. This passage often triggers a description of the hotel and especially the room occupied by the traveler. Through three works, Running Away by Jean-Philippe Toussaint, Three times at dawn by Alessandro Baricco and Big Blondes by Jean Echenoz, the article looks at the terms of this description. Then, using a comparative approach, our study subject will be the spatial representations of the hotel room, distinguishing two broad categories : rooms that are heterotopic spaces, in the Foucauldian sense, and those that more and more frequently constitute non-places, each one generating different and various perceptions of this space.*

*Keywords : travel, heterotopia, non-places, hotel room, description*

**Riassunto**

*Il viaggio suggerisce il soggiorno e, per estensione, l'alloggiamento e il passaggio quasi obbligato da una struttura alberghiera. Questo passaggio spesso fa scattare una descrizione dell'albergo e in particolare della stanza occupata dal viaggiatore. Attraverso tre opere, Fuir di Jean-Philippe Toussaint, Tre volte all'alba*

---

<sup>1</sup> [katkarolina@yahoo.fr](mailto:katkarolina@yahoo.fr), Université de Bourgogne Franche-Comté, France.

di Alessandro Baricco e *Les grandes blondes* di Jean Echenoz, l'articolo esamina gli aspetti tecnici di questa descrizione. Quindi, utilizzando un approccio comparativo, si è trattato delle rappresentazioni spaziali della camera d'albergo, distinguendo due grandi categorie : stanze che sono spazi eterotopici, nel senso di Foucault, e quelle, sempre più frequentate, che costituiscono dei nonluoghi, ognuna generando percezioni di questo spazio diverse e varie.

Parole chiavi : viaggio, eterotopia, nonluoghi, camera d'albergo, descrizione

Voyage et déplacement supposent automatiquement séjour et hébergement. L'hôtel, et plus particulièrement, la chambre d'hôtel constitue le passage quasi obligé du voyage. Lieu de passage d'une nuit ou lieu de séjour, la chambre d'hôtel forme un imaginaire à elle seule et participe à la dynamique du voyage. Nous examinerons les représentations de ces espaces clos à partir de l'œuvre *Les grandes blondes* de Jean Echenoz<sup>1</sup>, qui relate les pérégrinations à travers la France et le monde (Australie, Inde) d'une ancienne célébrité cherchant à échapper aux détectives lancés à ses trousses par le producteur d'une émission télévisée sur les femmes blondes. Le corpus se compose également du roman *Fuir* de Jean-Philippe Toussaint<sup>2</sup>, narrant le séjour du narrateur en Chine et son retour auprès de sa compagne endeuillée en Italie ainsi que de *Trois fois dès l'aube* d'Alessandro Baricco<sup>3</sup> qui comprenant trois nouvelles qui se déroulent dans une chambre d'hôtel. Afin d'analyser les différentes représentations de l'hôtel et de la chambre d'hôtel, nous nous appuyerons sur la notion de l'hétérotopie de Michel Foucault<sup>4</sup> ainsi que celle du non-lieu de Marc Augé.<sup>5</sup>

### Un espace autre

Selon la vision foucauldienne, il existe des espaces « absolument autres », des espaces *absolument* différents, qui s'opposent à tous les autres et contiennent des lieux contradictoires qui tentent à s'effacer les uns les autres, à se neutraliser. Ce sont des lieux qui créent un faisceau de relations et qui définissent les

---

<sup>1</sup> Echenoz J., *Les grandes blondes*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2006.

<sup>2</sup> Toussaint J.-Ph., *Fuir*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2009.

<sup>3</sup> Baricco A., *Trois fois dès l'aube*, Folio, Paris, 2016 [*Tre volte all'alba*, Fetrinelli, Milan, 2014].

<sup>4</sup> Foucault M., *Les Hétérotopies*, France-Culture, 7 décembre 1966, et *Des espaces autres*, conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967.

<sup>5</sup> Augé M., *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, Paris, 1992.

emplacements de passage. Sur la table de chevet de la chambre d'hôtel à l'île de l'Elbe en Italie du narrateur de *Fuir*, se trouvent son « passeport et la grande enveloppe souple du billet d'avion, qui contenait divers documents, des vieux coupons de vol, des fragments de cartes d'embarquement, des reçus de taxis, un peu d'argent chinois et des billets de train, un coupon de bateau »<sup>1</sup>. Des objets qui se superposent, suggérant des lieux lointains et indicatifs du lieu de passage, de l'hébergement provisoire que représente la chambre d'hôtel. Si, pour Foucault, les hétérotopies ont « pour règle de juxtaposer en un lieu réel plusieurs espaces qui, normalement, seraient, devraient être incompatibles »<sup>2</sup>, nous analyserons les différentes fonctions des chambres d'hôtel dans les œuvres afin de vérifier l'hypothèse de la chambre d'hôtel en tant qu'espace hétérotopique.

La chambre d'hôtel apparaît dans un premier temps comme un lieu de répit, voire de détente. Gloire, la personnage principal des *Grandes blondes* qui gagne sa chambre d'hôtel à Paris avant son départ pour l'Australie, « se coucha très vite en imaginant le bout du monde. Se représentant au bout de ce bas monde une retraite introuvable, inviolable, hors d'atteinte. Une poche de marsupial au fond de quoi se blottir et puis hop, hop toujours plus loin vers l'horizon meilleur pour oublier jusqu'à son nom, tous ses noms »<sup>3</sup>. L'espace hôtelier semble être ainsi propice à la rêverie et donc préparateur et annonciateur d'un moment ultérieur où le personnage sera à l'abri de ses persécuteurs et de son propre passé. De même que l'œuvre de Baricco met en scène :

*deux personnages qui se rencontrent à trois reprises, mais chaque rencontre est à la fois l'unique, la première, et la dernière. Ils peuvent le faire parce qu'ils vivent dans un Temps anormal qu'il serait vain de chercher dans l'expérience quotidienne. Un temps qui existe parfois dans les récits, et c'est là un de leurs privilèges.*<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Toussaint J.-Ph., *Fuir*, op. cit., p.152.

<sup>2</sup> Foucault M., *Les Hétérotopies*, op. cit.

<sup>3</sup> Echenoz J., *Les grandes blondes*, op. cit., p.92.

<sup>4</sup> Baricco A., *Trois fois dès l'aube*, op. cit., p.13 ; *Tre volte all'alba*, « due personaggi che si incontrano per tre volte, ma ogni volta è l'unica, e la prima, e l'ultima. Lo possono fare perché abitano un Tempo anomalo che inutilmente si cercherebbe nell'esperienza quotidiana. Lo allestiscono le narrazioni, di tanto in tanto, e questo è uno dei loro privilegi ».

L'homme et la femme de chaque nouvelle vivent donc dans un espace-temps hors de l'ordinaire qui se rapproche au temps uchronique et à l'espace du songe. Par ailleurs, le temps de l'espace hôtelier rejoint le temps multiple de l'espace de l'écriture. D'après Foucault, « les hétérotopies sont liées le plus souvent à des découpages singuliers du temps », les hétérochronies où le temps qui s'accumule à l'infini et en quelque sorte s'arrête<sup>1</sup>, tout comme la temporalité de la rêverie. Ces discontinuités du temps sont caractéristiques des espaces hétérotopiques car « l'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel »<sup>2</sup>. La chambre d'hôtel semble alors être un espace hors de l'ordinaire qui permet le recueillement de la songerie.

À partir de cette possibilité de retraite du monde, l'espace hôtelier devient un espace à l'abri du monde extérieur. Après avoir passé trois jours dans sa chambre d'hôtel à Bombay, Gloire sort dans la ville et se retrouve face à quelques mendiants qui « la poursuivirent plus férocement que d'habitude en émettant les mêmes appels de gorge que les corneilles, des culs-de-jatte lancés après elle lui firent des queues de poisson, Gloire regagna sa chambre un peu découragée »<sup>3</sup>. Tandis que le dehors, d'autant plus étranger, apparaît menaçant, l'espace clos de la chambre d'hôtel est un lieu de refuge où le personnage se sent protégé. Il en va de même pour le narrateur de *Fuir* qui, après une course poursuite à travers l'espace urbain pékinois afin d'échapper à la police chinoise, regagne sa chambre d'hôtel. Après un espace non seulement étranger et inquiétant, mais aussi discontinu au fur et à mesure que les différents espaces urbains s'alternent et se succèdent, la platitude, l'aspect rudimentaire même de la chambre d'hôtel, permet d'évacuer le trop-plein d'émotions et de perceptions. L'espace hôtelier devient ainsi le réceptacle des affects du personnage et plus encore, un espace d'asile.

C'est cet aspect de havre de paix que le narrateur retrouve dans la chambre d'hôtel de l'île de l'Elbe, « une chambre fraîche et ombrée » dans « un pavillon isolé »<sup>4</sup>. Cette chambre donne lieu à une tentative de réconciliation, infructueuse, du personnage avec sa

---

<sup>1</sup> Foucault M., *Les Hétérotopies*, op. cit.

<sup>2</sup> Foucault M., *Des espaces autres*, op. cit.

<sup>3</sup> Echenoz J., *Les grandes blondes*, op. cit., p.130.

<sup>4</sup> Toussaint J.-Ph., *Fuir*, op. cit., p.131.

compagne. Entre séance intime et scène de ménage, la chambre est assimilée à l'espace domestique. Foyer, où le familier et le caché s'entremêlent, la chambre d'hôtel, devient presque une deuxième maison. En effet, dans *Trois fois dès l'aube*, un homme et une femme qui ne se connaissent pas se trouvent ensemble dans une chambre d'hôtel ; la femme est étonnée de voir l'homme plier les serviettes :

- *vous repliez vos serviettes au carré après les avoir utilisées ?*  
*Dans un hôtel ? Je vous signale qu'il y a des gens qui sont payés pour le faire.*
- *Je ne...*
- *Vous refaites votre lit aussi ?*
- *Je pense que ce sont mes affaires*<sup>1</sup>.

La chambre d'hôtel s'apparente ainsi à l'espace du quotidien et aux gestes qui l'accompagnent. De surcroît, en tant que lieu assimilé au foyer, l'espace hôtelier est propice à l'intimité extériorisée. Si, selon Gaston Bachelard, la « chambre est, en profondeur, notre chambre, la chambre est en nous »<sup>2</sup>, inversant la dialectique du dedans-dehors, elle devient aussi le lieu où se manifeste l'intérieur. Ce qui donne lieu à des confidences entre les deux personnages. En même temps qu'elle dévoile son passé, qu'elle se met à nu, la femme procède à un effeuillage :

*la femme avait quitté sa robe du soir, en défaisant d'abord la fermeture éclair dans son dos, [...] Bien qu'elle se retrouvât en slip et soutien-gorge, elle poursuivit son histoire sans donner d'importance à la chose, et sans trahir d'intention autre que celle d'accomplir un geste qu'elle avait décidé de faire. Elle ramassa le ballot de soie – et tout en racontant comment, des années plus tard, elle s'était effectivement séparée de cet enfant –, elle le posa sur une chaise et s'approcha du lit [...] se glissa sous les draps, car c'était sans doute la chose à laquelle elle avait pensé, avec un vif désir, dès l'instant où elle était entrée dans cette chambre,*

---

<sup>1</sup> Baricco A., *Trois fois dès l'aube*, op. cit., p.27 ; *Tre volte all'alba*, « - [Cos'è,] lei usa gli asciugamani e poi li ripiega tutti precisi precisi ? In un albergo ? Guardi che c'è gente pagata per farlo. - Io non... - Rifà anche il letto ? - Immagino che siano fatti miei ».

<sup>2</sup> Bachelard G., *La poétique de l'espace*, PUF, Paris, 2012, p.203.

*probablement pour trouver une forme de refuge, ou de douceur, enfantine.*<sup>1</sup>

Le déshabillage de la femme va de pair avec le ton confidentiel, avec le dépouillement, la mise à nu, conjuguant le rapport entre intimité et extimité. Il reste toutefois érotique, faisant de la chambre d'hôtel aussi un lieu d'amour. C'est un amour plus concrétisé que met en scène Echenoz, dans *Les grandes blondes*, entre Gloire et une femme, Rachel, rencontrée dans le vol Sydney-Bombay :

*Vous-même, ce soir, seul devant votre verre au bar du Taj, voyez comme ces deux femmes très gaies [...] le lendemain matin vers onze heures, grimpez-vous les étages vers la chambre 212, entrouvrez-vous la porte, vous ne trouvez pas comme prévu l'un de ces couples, ni l'autre, mais Rachel et Gloire endormies l'une contre l'autre.*<sup>2</sup>

La chambre d'hôtel apparaît donc clairement comme lieu d'amour et de sexualité. Plus encore, il s'agit d'un lieu de transgression de ce qui est considéré comme la norme sexuelle. L'amour féminin fait donc de la chambre d'hôtel une de ces « hétérotopies de déviation : c'est-à-dire que les lieux que la société ménage dans ses marges, dans les plages vides qui l'entourent, sont plutôt réservés aux individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée »<sup>3</sup>. Et Foucault de citer justement l'exemple des motels américains qui abritent une sexualité illégale. Par ailleurs, s'adressant au narrataire à la deuxième personne du pluriel, le narrateur le prend en quelque sorte en témoin, ajoutant l'aspect voyeuriste du regard par la serrure. Ce qui fait de la chambre d'hôtel, bien qu'espace clos, un lieu de violation de l'intimité. De cette

---

<sup>1</sup> Baricco A., *Trois fois dès l'aube*, op. cit., p.31-32 ; *Tre volte all'alba*, « la donna si era sfilata il vestito da sera, prima tirando giù la zip sulla schiena [...] Benché fosse rimasta in slip e reggiseno, continuava a raccontare senza dare importanza alla cosa, e senza tradire alcuna intenzione che non fosse quella di compiere un gesto che aveva deciso di fare. Raccolse il fagotto di seta e mentre raccontava di come poi, anni dopo, si era effettivamente separata da quel bambino, lo appoggiò su una sedia e si avvicinò al letto. [...] scivolò sotto le lenzuola, che era la cosa a cui forse aveva pensato, con grande desiderio, dal primo momento in cui era entrata in quella stanza, probabilmente per trovare una forma di rifugio, o di dolcezza, infantile ».

<sup>2</sup> Echenoz J., *Les grandes blondes*, op. cit., p.128-129.

<sup>3</sup> Foucault M., *Les Hétérotopies*, op. cit.

autre transgression, peut découler également l'image de la chambre d'hôtel en tant que lieu d'appât qui se transforme en souricière, telle qu'elle se présente dans la nouvelle de Baricco :

*Il fit mine de dire quelque chose, quand on frappa à la porte, trois fois. Depuis le couloir une voix lança Police du Comté, une voix sans emphase, mais forte, sans hésitation. L'homme resta un instant silencieux, puis il dit tout haut J'arrive. Il se tourna vers la femme. Elle était immobile, le drap descendu sur ses hanches. L'homme retira sa veste, s'approcha du lit, et la tendit à la femme. Couvrez-vous, dit-il. On frappa encore une fois à la porte. La femme enfila la veste, regarda l'homme et murmura Ne vous inquiétez pas. L'homme fit non de la tête. Puis il dit à voix haute J'arrive, en se dirigeant vers la porte. La femme glissa les mains dans les poches de la veste et sentit dans sa main droite un revolver. Elle le serra. L'homme ouvrit la porte. Police du Comté, répéta le policier, en montrant un insigne. Son autre main était posée sur la crosse d'un revolver accroché à son ceinturon. Vous êtes bien monsieur Malcolm Webster ? Oui, c'est moi. Veuillez me suivre. Alors le policier se tourna vers le lit et ne parut pas surpris d'y trouver la femme, sous les couvertures. Le revolver ? lui demanda-t-il. Tout va bien, répondit-elle, je l'ai. Le policier acquiesça d'un signe de tête. Il se tourna à nouveau vers l'homme. Venez, dit-il.<sup>1</sup>*

L'espace de refuge, de l'intime s'avère être un leurre, un lieu-piège, un espace de tromperie et de désillusion. À cela participe la

---

<sup>1</sup> Baricco A., *Trois fois dès l'aube*, op. cit., p.45-46 ; *Tre volte all'alba*, « Fece per dire una cosa, quando bussarono alla porta, tre volte. Dal corridoio una voce disse "Polizia della Contea", lo disse senza enfasi, ma forte, senza tentennamenti. L'uomo rimase un istante in silenzio, poi disse a voce alta "Arrivo". Si voltò a guardare la donna. Stava immobile, le lenzuola che le erano scivolte fino ai fianchi. L'uomo si tolse la giacca, si avvicinò al letto, e la porse alla donna. "Si copra," disse. Bussarono ancora una volta alla porta. La donna si infilò la giacca, guardò l'uomo e disse piano "Non deve preoccuparsi". L'uomo fece cenno di no con la testa. Poi disse a voce alta "Arrivo", e si diresse verso la porta. La donna infilò le mani nelle tasche della giacca e con la mano destra sentì una pistola. La strinse. L'uomo aprì la porta. Polizia della Contea, disse il poliziotto, mostrando un distintivo. L'altra mano la teneva appoggiata al calcio di una pistola che gli pendeva dal cinturone. È lei il signor Malcolm Webster ?, chiese il poliziotto. Sì, sono io, disse l'uomo. Devo chiederle di seguirmi, disse il poliziotto. Poi si voltò verso il letto e non parve sorpreso di trovarci la donna, sotto le coperte. La pistola ?, le chiese. Tutto a posto, rispose la donna, ce l'ho io. Il poliziotto fece un cenno di assenso con la testa. Tornò a voltarsi verso l'uomo. Andiamo, disse ».

nature même de la chambre d'hôtel, en tant que lieu hétérotopique. En effet, « les hétérotopies ont toujours un système d'ouverture et de fermeture qui les isole par rapport à l'espace environnant »<sup>2</sup>, mais qui en même temps les rend perméables et donc vulnérables.

### **Intermède – De la description**

Par ailleurs, nous remarquons que, très souvent, l'entrée d'un personnage dans l'espace hôtelier, dans le hall ou dans la chambre, déclenche une séquence descriptive. À l'instar de la fenêtre, l'ouverture, le passage du seuil de la porte de l'établissement hôtelier est le *signal introductif*<sup>2</sup> d'une description. L'arrivée à l'hôtel où séjourne Gloire en Inde, déclenche une longue description :

*Vaste bâtiment bas, le Club cosmopolite se composait d'un grand hall et de plusieurs salons. Restaurant, fumoir, salles de bridge, de billard et de bal, bar, autre bar, troisième bar. Son toit-terrasse était coiffé d'un clocheton dodécagonal, surmonté d'une urne infundibuliforme. Orné de photos officielles de la reine et d'autres plus récentes du prince de Galles, le hall se prolongeait en perron puis en auvent de ciment clair sous lequel de lourdes limousines Ambassador, de puissantes cylindrées Hindustani déchargeaient d'heure en heure les membres à jeun du Club avant de les rempocher ivres morts un litre ou deux plus tard. À gauche une piscine d'eau potable, à droite une bibliothèque de volumes défraîchis. Puis un bâtiment isolé, deux étages de chambres et de suites desservis par un ascenseur de palissandre : c'est là que logerait Gloire, non loin de l'entrée annexe, vue imprenable sur la rue du Cénotaphe. [...] L'établissement relevait de l'hôtel de luxe, de la pension de famille et du sanatorium.<sup>3</sup>*

La description focalise sur les différents espaces de l'hôtel. À travers une structure paratactique, la multiplicité fonctionnelle de l'aménagement hôtelier est soulignée. La « description ambulatoire » qui est « un parcours de discours, de tranches anthropologiques ou encyclopédiques »<sup>4</sup> révèle des éléments concernant le rang social et culturel de la clientèle. L'établissement hôtelier est paradoxalement présenté à la fois comme un espace d'abondance, voire d'excès, et

---

<sup>1</sup> Foucault M., *Les Hétérotopies*, op. cit.

<sup>2</sup> Hamon Ph., *Du descriptif*, Hachette, Paris, 1993, p.205.

<sup>3</sup> Echenoz J., *Les grandes blondes*, op. cit., p.131-132.

<sup>4</sup> Hamon Ph., *Du descriptif*, Hachette, op. cit., p.175.

comme établissement médical où le personnage compte « guérir » du passé. Par ailleurs, la description de la décoration fait référence à la culture indienne et au passé, surtout colonial, de l'Inde. Si l'hétérotopie est aussi « d'enfermer dans un lieu tous les temps, toutes les époques, toutes les formes et tous les goûts, l'idée de constituer un espace de tous les temps, comme si cet espace pouvait être lui-même définitivement hors du temps »<sup>1</sup>, les parties communes de l'hôtel semblent être des espaces qui contiennent différentes temporalités en même temps. C'est le cas également de l'établissement de la première nouvelle de Baricco, qui met en scène « un hôtel, d'un charme un peu suranné qui avait su probablement, par le passé, tenir certaines promesses de luxe et de raffinement. Par exemple, il avait une belle porte à tambour en bois »<sup>2</sup>. La description insiste sur le caractère révolu du passé et son effet d'usure, surtout par la référence à un objet et surtout à une matière (le bois) qui n'est généralement plus utilisée et remplacée (par l'acier).

### **Un non-lieu**

Afin de définir la notion du non-lieu, Marc Augé distingue « deux réalités complémentaires mais distinctes : des espaces constitués en rapport à certains fins (transport, transit, commerce, loisir), et le rapport que les individus entretiennent avec ces espaces »<sup>3</sup>. Selon donc les finalités et les relations des espaces, les non-lieux sont des espaces qui ne peuvent être définis ni comme identitaires, ni comme relationnels, ni comme historiques, mais constituent des « espaces qui ne sont pas elles-mêmes des lieux anthropologiques et qui [...] n'intègrent pas les lieux anciens : [...] les points de transit et les occupations provisoires (hôtels, lieux où se développe le réseau des moyens de transport) »<sup>4</sup>. C'est donc le caractère temporaire et transitoire du séjour qui fait de l'hôtel un non-lieu, ainsi que le fait que les hôtels ultra-modernes paraissent dépourvus de passé. C'est justement ce genre d'hôtel, et plus

---

<sup>1</sup> Foucault M., *Les Hétérotopies*, op. cit.

<sup>2</sup> Baricco A., *Trois fois dès l'aube*, op. cit., p.17 ; *Tre volte all'alba*, « C'era quell'albergo, di un'eleganza un po' appannata. Probabilmente era stato in grado, in passato, di mantenere certe promesse di lusso e garbo. Aveva ad esempio una bella porta girevole in legno ».

<sup>3</sup> Augé M., *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, op. cit., p.119.

<sup>4</sup> *Ibid.*, op. cit., p.100.

particulièrement des chaînes hôtelières, que M. Augé donne comme exemple de non-lieu. Les chambres d'hôtel se prêtent également à un usage éphémère où tout signe du passé du lieu est absent. Arrivée à Bombay, Gloire gagne sa chambre d'hôtel qui « était équipée d'un téléviseur Texla noir et blanc, d'un réfrigérateur bleu ciel et d'un volumineux conditionneur d'air entre les deux fenêtres, avec trois ventilateurs au plafond »<sup>1</sup>. La description minimaliste montre le caractère strictement utilitaire et pratique de la chambre. Encore plus rudimentaire est l'hôtel à Pékin auquel se rend le narrateur anonyme de *Fuir* :

*L'hôtel paraissait en travaux, ici et là étaient empilés des madriers, des poutres, des rails d'échafaudages. Une minuscule boutique était ouverte, qui ne vendait rien, les armoires étaient vides, les étagères protégées par des bâches. Plus loin, dans un renforcement, une porte en verre fumé donnait sur un business center désaffecté, où de volumineux rouleaux de papier peint cylindriques avaient été entreposés contre les murs.*<sup>2</sup>

Au point où le narrateur se demande « si l'hôtel, plutôt qu'être en travaux, n'était pas tout bonnement en construction, avec, au-dessus de nous, des ouvriers du bâtiment perchés sur des échafaudages, qui travaillaient encore, à ciel ouvert, aux finitions du toit »<sup>3</sup>. L'aspect inachevé de l'hôtel, de la partie plutôt que de la totalité renforce le caractère temporaire, impermanent, voire périssable, et l'effacement du passé du lieu. Il en va de même de la chambre d'hôtel : dans la première nouvelle de *Trois fois dès l'aube*, la femme s'exclame :

- *Oh là là, quelle chambre magnifique ! Elles sont toutes pareilles, à vrai dire. [...] Je fréquente cet hôtel depuis seize ans. [...] Vous n'avez jamais eu de chambre ici, n'est-ce pas ?*
- *Pardon ?*
- *Vous êtes entrée et vous avez dit « Quelle chambre magnifique », or si vous aviez réellement une chambre dans*

---

<sup>1</sup> Echenoz J., *Les grandes blondes*, op. cit., p.132-133.

<sup>2</sup> Toussaint J.-Ph., *Fuir*, op. cit., p.59-60.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.61.

*cet hôtel vous auriez constaté que celle-ci était identique à la vôtre. Elles sont toutes pareilles.*<sup>1</sup>

Les chambres sont donc interchangeable et la répétition du mot *uguale* dans le texte original, indique ce caractère identique. La polysémie du mot qui veut dire que les chambres sont toutes égales, toutes se valent, souligne l'aspect non-personnalisé de l'espace hôtelier, son homogénéisation.

Si « dans le monde de la surmodernité on est toujours et on est plus jamais “chez soi” », l'espace du non-lieu ôte à l'usager ses déterminations habituelles : il « n'est plus que ce qu'il fait ou ce qu'il vit comme passager ». Par conséquent, il est tenu de s'identifier en tant que tel. Dans *Fuir*, l'accompagnateur chinois du narrateur anonyme :

*introduisit la carte magnétique dans la serrure et nous entrâmes dans la chambre, très sombre, les rideaux étaient tirés. Je cherchai à allumer la lumière dans le vestibule, mais les balanciers des interrupteurs tournaient à vide. Je voulus allumer la lampe de chevet, mais il n'y avait pas de courant dans la chambre. Zhang Xiangzhi m'indiqua un petit réceptacle fixé au mur près de la porte d'entrée, dans lequel il fallait glisser la carte pour obtenir l'électricité. Il fit glisser lentement la carte dans l'urne, en démonstration, et toutes les lumières s'allumèrent à la fois, aussi bien dans la penderie que dans le cabinet de toilette, un ventilateur se réveilla dans la salle de bain et l'air conditionné se mit bruyamment en route dans la pièce.*<sup>2</sup>

L'utilisateur-client doit d'emblée certifier son identité et devient par là, objet de surveillance. En effet, le « passager ne conquiert donc son anonymat qu'après avoir fourni la preuve de son identité, contresigné la contrat en quelque sorte [...] D'une certaine manière, l'utilisateur du non-lieu est toujours tenu de prouver son innocence »<sup>3</sup>. D'autant plus qu'à l'époque des hautes technologies,

---

<sup>1</sup> Baricco A., *Trois fois dès l'aube*, op. cit., p.24-25 ; *Tre volte all'alba*, « - Ehi, magnifica stanza! - Sono tutte uguali, a dire il vero. [...] Vengo in questo albergo da sedici anni. [...] Lei non ha affatto una stanza qui, vero? -Prego? - È entrata e ha detto “Magnifica stanza”, ma in realtà se avesse una stanza qui saprebbe che è identica alla sua. Sono tutte uguali ».

<sup>2</sup> Toussaint J.-Ph., *Fuir*, op. cit., p.15.

<sup>3</sup> Augé M., *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, op. cit., p.128.

cette identification et cette surveillance se font de manière dématérialisée : l'espace hôtelier suit également les avancées techniques. L'espace de la chambre d'hôtel devient un lieu hypermodernisé.

Cependant, malgré les nouvelles technologies dont il est éventuellement équipé, l'hôtel reste très diversifié. La dernière nouvelle de *Trois fois dès l'aube*, fait état d'un « hôtel déprimant » dont « les radiateurs aussi étaient merdiques »<sup>1</sup>, et dans lequel est placé provisoirement un enfant suite à un drame familial. La chambre d'hôtel est significative de la situation familiale, mais surtout sociale de son usager. De même, la première chambre d'hôtel de Gloire à Bombay « était élémentaire : pas plus d'air conditionné que de téléviseur, une salle d'eau cimentée, un fauteuil en skaï dur, une seule chaise, une seule table »<sup>2</sup>. Le caractère rudimentaire de la chambre est indicatif des moyens financiers de son usagère. Tandis que quand sa situation économique se modifie, elle emménage dans un établissement hôtelier tout autre :

*L'obscurité glaciale du restaurant, les chasseurs costumés en dompteurs et les liftiers en icoglans dénotaient assez le prestige de ce nouvel établissement. Au dernier étage d'un building blanc dressé sur Marine Drive, la nouvelle chambre de Gloire était six fois plus vaste qu'au Supreme, décorée dans les bistres et dotée du confort moderne – réfrigérateur, téléviseur, conditionneur et baignoire à deux places. Un petit balcon par-dessus le vide supportait une chaise longue et la baie donnait sur la baie.*<sup>3</sup>

La différence entre les deux établissements est évidente. Entre précarité et luxe, l'hôtel et ses chambres deviennent un lieu d'expérience des inégalités sociales.

### **Conclusion**

Dans les œuvres analysées, la chambre d'hôtel apparaît tour à tour comme un lieu de détente et de rêverie, lieu de l'intime, voire un foyer, lieu d'amour et de transgression, mais aussi lieu-piège. Espaces contradictoires, incompatibles et discordants qui confirment la

---

<sup>1</sup> Baricco A., *Trois fois dès l'aube*, op. cit., p.85 ; *Tre volte all'alba*, « albergo deprimente » ; « anche il riscaldamento faceva schifo ».

<sup>2</sup> Echenoz J., *Les grandes blondes*, op. cit., p.173.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.182.

chambre d'hôtel en tant qu'hétérotopie. À l'inverse, l'espace hôtelier se manifeste également comme un non-lieu hypermodernisé, dépourvu de passé. Ces différents espaces se superposent et se recomposent. Ce qui fait de la chambre d'hôtel un lieu multiple, pluriel, un lieu de tous les possibles.

#### **Bibliographie**

- Augé M., *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, Paris, 1992
- Bachelard G., *La poétique de l'espace*, PUF, Paris, 2012
- Baricco A., *Trois fois dès l'aube*, Folio, Paris, 2016 [*Tre volte all'alba*, Fetrinelli, Milan, 2014]
- Echenoz J., *Les grandes blondes*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2006
- Foucault M., *Les Hétérotopies*, France-Culture, 7 décembre 1966
- Foucault M., *Des espaces autres*, conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967
- Hamon Ph., *Du descriptif*, Hachette, Paris, 1993
- Toussaint J.-Ph., *Fuir*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2009

**LE VOYAGE SCIENTIFIQUE AU XVIII<sup>ÈME</sup> SIÈCLE. LE  
VOYAGE AUTOUR DU MONDE DE LOUIS-ANTOINE DE  
BOUGAINVILLE**

**THE SCIENTIFIC JOURNEY DURING THE XVIII<sup>TH</sup>  
CENTURY. LOUIS-ANTOINE DE BOUGAINVILLE'S A  
VOYAGE ROUND THE WORLD**

**EL VIAJE CIENTIFICO EN EL SIGLO XVIII. EL VIAJE  
ALREDEDOR DEL MUNDO DE LOUIS-ANTOINE DE  
BOUGAINVILLE**

**Diana-Adriana LEFTER<sup>1</sup>**

**Résumé**

*Dans notre travail nous nous proposons de revisiter l'un des plus importants textes de voyage du XVIII<sup>ème</sup> siècle, situé à la frontière entre le littéraire et le scientifique : Le Voyage autour du monde de Louis Antoine de Bougainville. Notre intérêt porte principalement sur la partie du texte dédiée aux observations faites sur l'île de Tahiti. Nous considérons que ces observations mettent en évidence essentiellement trois aspects : la nature, la corporéité des habitants et les pratiques sociales et culturelles.*

*Mots-clés : Tahiti, exotisme, nature, culture, corporéité*

**Abstract**

*The aim of our paper is to propose a new personal approach of one of the most important texts of the literature of voyage in the XVIII<sup>th</sup> century, a text with a double belonging, to the literature and to the scientific domain: Louis Antoine de Bougainville's Voyage Round the World. We are mainly interested by the part of the text, which present the observations about Tahiti, the island that fascinates Bougainville. We consider that the voyager's observations are mainly focused on three elements: the nature of the island, the bodies of the inhabitants and the social and cultural behaviour of Tahitians.*

*Keywords: Tahiti, exotism, nature, culture, body*

**Resumen**

*Nuestra ponencia propone un enfoque de uno de los más importantes textos de viaje del Siglo de las Luces francés, un texto que pertenece a la literatura y a la ciencia al mismo tiempo: El Viaje alrededor del mundo de Louis-Antoine de Bougainville. Principalmente, estamos interesados por la parte del texto que*

---

<sup>1</sup> [diana\\_lefter@hotmail.com](mailto:diana_lefter@hotmail.com), Université de Pitesti, Roumanie.

*presenta Tahiti. Según nosotros, las observaciones sobre la isla de Tahiti aluden a tres aspectos importantes para la identidad de la isla: la naturaleza, la corporeidad de la gente y las practicas sociales y culturales.*

*Palabras clave : Tahiti, exotismo, naturaleza, cultura, corporeidad*

Dans un Siècle des Lumières marqué par l'ouverture dans tous les domaines, la littérature de voyage est dans le même temps une réponse naturelle au goût du public et la matérialisation des entreprises scientifiques du temps. Situé à la frontière entre la littérature et le discours scientifique, le journal de voyage fascine encore le lecteur moderne par l'élégance du discours et le scientisme ou le faux scientisme dans la présentation des observations de voyage. Tel est le cas du *Voyage autour du monde* de Bougainville, texte que nous prétendons revisiter dans le présent travail. Nous allons nous arrêter de plus près sur les chapitres dédiés à la découverte et à la description de Tahiti, dans lesquelles nous voyons en ébauche le goût pour l'exotisme. Après un bref passage en revue de la situation des voyages et des récits de voyage au XVIIIème siècle, nous consacrons la plupart de notre analyse à la description que Bougainville fait de Tahiti, en observant de plus près trois éléments : la perception de la nature, l'approche du corps de l'autre et l'approche des coutumes et des pratiques culturelles des Tahitiens.

### **Le Siècle des Lumières, le grand siècle du voyage**

Le XVIIIème siècle s'affirme, pour la France, comme le grand siècle du voyage. C'est la période pendant laquelle se déroulent beaucoup d'expéditions qui contribuent à l'élargissement de l'horizon mentalitaire des Français, des voyages qui servent également aux recherches scientifiques des géographes, des botanistes, des astronomes et encore des voyages qui s'inscrivent dans la politique coloniale de la France. En fait, c'est en 1754, sous le règne de Louis XV, que la France atteint son apogée territorial<sup>1</sup>.

Dans ce contexte, entre 1766 et 1769, Louis-Antoine de Bougainville, officier de marine, navigateur et explorateur, entreprend, à la commande et pour la gloire du roi Louis XV, la

---

<sup>1</sup> Roland le Huenen attire l'attention sur « la situation particulière du voyageur / scripteur face aux instances politiques et religieuses en place [...] car beaucoup de voyages sont commandités. Cette situation pourrait, sans doute, influencer le récit de voyage qui en résulte, soit dans le sens du maquillage de son dessein, soit dans la présentation des résultats et des observations ». (le Huenen, Roland, *Le récit de voyage : l'entrée en littérature* in « Études littéraires », vol. 20, no. 1/1987, p. 51.

première circumnavigation française, dont le but avoué est un scientifique : « VOTRE MAJESTÉ a voulu profiter du loisir de la paix pour procurer à la géographie des connaissances utiles à l'humanité » (p. 3).

Cette visée scientifique du voyage semble être confirmée par la composition de l'équipage qui monte au bord de la frégate la Boudeuse : le naturaliste Philibert Commerson, le cartographe Charles Routier de Romainville, l'astronome Pierre-Antoine Véron et l'aventurier prince Charles de Nassau. Pourtant, à part la déclarée finalité scientifique du voyage, un but tout aussi important est un politique : trouver de nouveaux territoires pour la colonisation, afin de contribuer à l'expansion de l'empire colonial français. Egalement, trouver une nouvelle route vers la Chine et les nouvelles implantations pour la Compagnie française des Indes orientales, aussi bien que découvrir de nouvelles espèces de plantes acclimatables en France sont les arguments économiques de cette entreprise autour du monde<sup>1</sup>.

Ainsi, cette première circumnavigation française se présente comme un voyage d'exploration scientifique avec des pendant politiques et économiques et dont le plus grand impact est la découverte et la description de Tahiti. Ce retentissement est en grande partie redevable à la publication d'une forme littérialisée du journal de voyage de Bougainville, texte situé à la frontière entre la littérature et le scientifique, sous le titre *Le Voyage autour du monde par la frégate du roi la Boudeuse et la flûte l'Étoile en 1766, 1767, 1768 et 1769*, publié en 1772.

### **Le récit de voyage au XVIIIème siècle**

Si les voyages se multiplient au XVIIIème siècle, il en est de même pour les récits qui en font le sujet. Qu'il s'agisse de fictions, de récits prescriptifs, de comtes-rendus ou de journaux de voyage, le déplacement spatial devient l'un des sujets préférés des hommes de lettres, des hommes de science et des lecteurs du XVIIIème siècle français.

Pourtant, le récit de voyage demeure, comme le montre Alain Gouyot, un genre instable, justement par son oscillation entre le

---

<sup>1</sup> Moussa Saga mentionne, à cet égard, que pendant le XVIIIème siècle apparaissent « les grandes entreprises collectives à visée scientifique ». (Saga, Moussa, *Le récit de voyage, genre « pluridisciplinaire »* in « Sociétés et Représentations », no. 1/2006, p. 241.

littéraire et le scientifique, qui convoque la force de sélection des écrivains, qui doivent cerner avec soin les contours et les enjeux, « pour éviter contresens et contrevérités »<sup>1</sup>.

Le grand mérite du récit de voyage au XVIIIème siècle est celui d'avoir re-défini l'imaginaire des lecteurs, ce qui crée les prémisses d'une approche différente, nouvelle et tolérante, de l'autre, que ce soit par fronde, par émerveillement ou par assentiment. Sylvie Roquemora affirmait, à ce propos, que le propre du XVIIIème siècle est une « mise en images »<sup>2</sup> qui caractérise l'imaginaire.

Par cette re-définition de l'imaginaire s'entreprind aussi, selon Romul Munteanu, un changement de rapport entre l'écrivain et le public, dans le sens d'une « corporisation » de l'écrivain, qui assume ouvertement ses notations :

*Scriitorul nu mai apare ca un creator anonim, retras îndărătul personajelor sale. [...] Bineînțele că nu se poate spune că literatura de călătorii ar reprezenta forma cea mai pură a prozei de confesiune. [...] Jurnalurile de călătorie sunt însă expresia unei voci identificate, autorul devenind personajul central al unor opere în care dialogul angajat cu cititorul este direct.*<sup>3</sup>

Il s'ensuit qu'une condition du récit de voyage serait la sincérité. Toutefois, même si nécessaire et attendue, cette sincérité peut être modelée d'une part par les intérêts du commanditaire, s'il existe, et de l'autre par le changement inévitable du scripteur-observateur au contact avec la nouvelle réalité : « [...] le récit de voyage ne peut surgir que dans l'après-coup d'un rapport au monde

---

<sup>1</sup> Gouyot, Alain, *Le récit de voyage en montagne au tournant des Lumières* in « Sociétés et Représentations », no. 1/2006, p. 117.

<sup>2</sup> Roquemora, Sylvie, *L'espace dans la littérature de voyage* in « Espaces classiques », vol. 34, no. 1-2/2002, p. 253.

<sup>3</sup> Munteanu, Romul, *Cultura europeană în epoca Luminilor*, București, Univers, 1974, pp. 29-300.

*L'écrivain n'apparaît plus comme un créateur anonyme, dissimulé derrière ses personnages. [...] Évidemment, on ne peut pas affirmer que la littérature de voyage représente la forme la plus pure de la prose de confession. [...] Les journaux de voyage sont toutefois l'expression d'une voix identifiable, car l'auteur devient le personnage central d'une œuvre où le dialogue entre lui et le lecteur est direct.* (notre traduction).

inéluçtablement premier, incontournable dans sa priorité »<sup>1</sup>. Encore, ce changement est inévitable pour le voyageur :

*[...] l'homme qui voyage vit et se modifie au contact de la réalité étrangère qu'il voit et juge ; il proclame, par là même, au sein de la production romanesque et de la culture du siècle, la force exclusive de la personnalité qui s'affirme par les expériences nouvelles et individuelles et par contacts étrangers*<sup>2</sup>.

La deuxième condition, c'est le double enjeu : scientifique et littéraire<sup>3</sup>. Cette double portée modèle et module le discours, imposant une certaine distance dans la relation des faits et des événements.

### **Le voyage autour du monde, un voyage à la découverte de l'exotisme**

*Le Voyage autour du monde* représente la mise en texte des expériences et des impressions de Louis-Antoine de Bougainville, lors de la circumnavigation déjà évoquée. Il faut dire déjà que le texte publié en 1772 n'est pas une écriture de première main, mais une écriture littéralisante. En fait, Bougainville rédige aussi un *Journal* de bord, au jour le jour, ce qui fait que *Le Voyage autour du monde* soit une écriture post histoire racontée, l'écriture des souvenirs et non pas des expériences immédiates. De plus, le même *Voyage* connaît deux versions : celle originale, de 1771, et une autre, celle de 1772, qui est une réécriture, suite aux critiques faites par les Anglais, donc un travail de polissage et de remaniement.

La relation de Bougainville se présente comme un compte-rendu, adressé premièrement au roi, de la première circumnavigation française, menée à fin par les vaisseaux du roi. Le texte fait clair le double but du voyage : d'une part politique, notamment préserver le rôle important de la France dans la politique coloniale internationale, position mise en danger par les découvertes plus anciennes des Espagnols et des Portugais ; d'autre part scientifique : apporter des connaissances expérimentales en géographie, utiles en temps de paix :

---

<sup>1</sup> le Huenen, Roland, *op. cit.*, p. 52.

<sup>2</sup> Pageaux, Daniel-Henri, *Voyages romanesques au Siècle des Lumières* in « Études littéraires », vol 1, no. 2/1968, p. 211.

<sup>3</sup> « [...] son champ d'action présente une double tangente et par là même une double postulation : celle du discours littéraire et celle du discours scientifique ». (le Huenen, *op. cit.*, p. 46).

*Mais cette espèce de primauté et d'aïnesse (des Espagnols et des Portugais) n'empêche pas les navigateurs français de revendiquer avec justice une partie de la gloire attachée à ces brillantes mais pénibles entreprises. Plusieurs régions de l'Amérique ont été trouvées par des sujets courageux des Rois vos ancêtres ; et Gonneville, né à Dieppe, a le premier abordé aux terres australes. Différentes causes tant intérieures qu'extérieures ont paru depuis suspendre à cet égard le goût et l'activité de la maison. (page 5)*

La relation suit de près le déroulement du voyage, qui commence aux îles Malouines et est ensuite orienté vers les Indes orientales, « en traversant la mer de Sud entre les tropiques » (page 15), suite à la remise des îles malouines aux Espagnols, comme « dépendance du continent de l'Amérique méridionale » (page 15). Le 2 avril 1768, Bougainville accoste dans la baie de Matavai et y résiste une dizaine de jours.

La partie du *Voyage* que Bougainville dédie à la description et à la perception de Tahiti débute avec un exergue qui reprend un fragment du Livre VI de l'*Énéide* de Virgile : « Nous habitons les bois ombragés, / et les bords de rives et les prairies rafraîchies par les ruisseaux / nous hantons »<sup>1</sup>. Le renvoi à ce texte représente, à notre avis, un indice de l'approche culturellement marquée que Bougainville a de l'île récemment découverte. Ainsi, il se pose en voyageur exote<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Cette mise en exergue « [...] assume une fonction structurante et induit en même temps un effet de distance par rapport à la tradition des relations de voyage ». (Despoix, Philippe, *Histoire-fonction de la réminiscence virgilienne* in Bernier, Marc André, « Parallèle des Anciens et des Modernes. Rhétorique, histoire et esthétique au siècle des Lumières », Québec, Presses de l'Université de Laval, 2006, p. 141).

<sup>2</sup> Dans *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine* (Paris, Seuil, 1989) Tzvetan Todorov décèle 10 catégories de voyageurs : « l'assimilateur » (452), à savoir « celui qui veut modifier les autres pour qu'ils lui ressemblent » (452), « le profiteur » (453), chez lequel prévaut l'esprit marchand en tous sens ; puis « le touriste » (453), qui a une approche épidermique du voyage, préférant les monuments aux êtres humains, « l'impressionniste » (454) qui, plus que le touriste, « rapporte chez lui, non plus de simples clichés photographiques ou verbaux, mais, disons, des esquisses, peintes ou écrites » (454), « l'assimilé » (456), qui est l'opposé de l'assimilateur, puis « l'exote » (457), qui a une perception épidermique positive d'autrui, « l'exilé » (458), un immigrant qui évite l'assimilation, « l'allégoriste » (459) qui « parle d'un peuple (étranger) pour débattre d'autre chose que de ce peuple » (459), « le désabusé » (460) qui, de chez soi ou suite à des voyages finit par faire l'éloge de chez soi ; enfin, « le

qui, bien que manifestant une certaine ouverture vers le monde de l'autre, est fortement marqué par ses acquis culturels, européens.

En fait, les notations faisant preuve de la permanente référence culturelle européenne sont nombreuses dans cette partie du texte, en commençant avec le nom que Bougainville donne à l'île : « L'île à laquelle on avait d'abord donné le nom de Nouvelle-Cythère, reçoit de ses habitants celui de Tahiti »<sup>1</sup>. (page 83) La double référence culturelle pose Bougainville en observateur extérieur, sans désir de percer à fond la vie de l'île. Toutefois, il y voit un territoire à la fois mythique – c'est près de la Cythère mythologique qu'Aphrodite naît de l'écume de la mer – et utopique, car, dans la mythologie grecque, Cythère représente un monde merveilleux, où tous s'aiment. Quoi qu'il en soit, avant même la description de l'île ou de ses habitants, Bougainville présente l'île comme la terre propice pour la vie naturelle, en complète harmonie.

La rencontre de l'équipage français avec les habitants de Tahiti met face à face deux systèmes mentalitaires différents, voire opposés : celui naturel des Tahitiens et celui culturel des européens. Après une première approche de l'île, de loin, pour laquelle les notations portent sur le relief, la flore et la faune, suit la relation de la rencontre avec les habitants.

La vue des Tahitiens choque les Français, surtout par la nudité corporelle des insulaires : les Européens observent les pirogues qui se dirigent vers leur bateau : « [...] la première était conduite par douze hommes nus, qui nous présentèrent des branches de bananiers, et leurs démonstrations attestaient que c'était là le rameau d'olivier ». (page 65) Encore une fois, le décodage du geste des Tahitiens se fait par le prisme des acquis culturels européens. De plus, cette première rencontre occasionne un premier échange éloquent pour les deux visions du monde différentes : celle naturelle des Tahitiens et celle culturelle des Français, qui offrent des bonnets et des mouchoirs, des produits culturels. D'ailleurs, le capitaine narrateur avoue la différence de valeur des cadeaux échangés : « L'échange de ces fruits délicieux pour nous tous contre toutes sortes de bagatelles se fit avec bonne foi ». (page 66).

---

philosophe » (461) qui oscille entre « humanité et orgueil » (461), dans « un travail d'apprentissage, de reconnaissance de la diversité humaine » (462).

<sup>1</sup> « [...] la dénomination Nouvelle Cythère, conservée dans la relation, apparaît-elle a posteriori comme la métaphore mythique d'une réalité historique ». (Despoix, Philippe, *op. cit.*, p. 152).

Tahiti apparaît à Bougainville comme un paradis naturel : paysages exotiques, liberté des corps et renoncement aux vêtements, habitants pacifiques et hospitaliers. Les Tahitiens ont une connaissance et une approche sensorielle du monde : le toucher est leur principal véhicule de connaissance. Cela s'impose dès l'amarrage de l'équipage français. L'accueil se fait de manière sensorielle : la vue premièrement, ensuite le toucher, comme instruments de connaissance : « Nous fûmes reçus par une foule d'hommes et de femmes qui ne se laissaient point de nous considérer ; les plus hardis venaient nous toucher, ils écartaient même nos vêtements, comme pour vérifier si nous étions absolument faits comme eux ». (page 70).

La nature tahitienne est la première qui invite au contact et à la connaissance. Depuis le bateau, l'île apparaît aux voyageurs comme la terre d'une nature qui n'a pas subi l'influence et la modification de la culture, une nature qui n'a pas été apprivoisée. En fait, le besoin du contact avec cette terre nouvelle se déclenche à la vue de « la belle cascade qui s'élançait du haut des montagnes ». (page 67).

Bougainville caractérise la nouvelle terre avec une métaphore qui renvoie à la culture occidentale et au christianisme : « le jardin d'Eden » (page 75), terre du bonheur initial : « [...] partout nous voyions régner l'hospitalité, le repos, une joie douce et toutes les apparences du bonheur ». (page 75).

Dès lors, les observations du voyageur vont porter sur les aspects naturels, sociaux et culturels, ayant comme constante la comparaison ou le renvoi à la culture d'origine. Il observe la géographie, le relief, l'urbanisme<sup>1</sup>, l'agriculture<sup>2</sup>, l'état de la civilisation<sup>3</sup>, la culture populaire, les volailles et les animaux domestiques, le climat, la santé de la population, l'alimentation<sup>4</sup>.

Il faut toutefois souligner que le *Voyage* est le résultat d'une double écriture : celle qui résulte directement des impressions immédiates, retrouvable dans le journal de bord, et la réécriture littéralisante qui constitue le *Voyage* : « La technique d'écriture qu'il emploie est double : d'un côté, une érotisation de la perception

---

<sup>1</sup> Avec un renvoi culturel : « on croit être dans les Champs Elysées » (page 84).

<sup>2</sup> Les Français leur offrent des semences et des grains européens, aussi bien que des volailles.

<sup>3</sup> Les Tahitiens ne connaissent pas les métaux.

<sup>4</sup> L'alimentation des Tahitiens exclut la viande, donc le sacrifice animal, et l'alcool.

recourant à une esthétique à l'antique ; de l'autre, un désenchantement des premières impressions intégrant le résultat de ses entretiens avec Aoutourou »<sup>1</sup>. A cette « subtile technique de distanciation »<sup>2</sup> s'ajoute l'intégration, dans le corps de la relation principale, de la lettre de M. Poivre, intendant des îles de France et de Bourbon, à M. Bertier, où le premier expose la situation de Tahiti, telle qu'il l'apprend de la relation de « l'homme naturel » (page 96), Aoutourou.

Bougainville accorde beaucoup d'espace aux observations sur la corporéité des Tahitiens, parce que l'approche du corps rend compte, d'une part, de la perception que chacun a de soi et, d'autre part, de la manière dans laquelle la société perçoit le corps :

*Le peuple de Tahiti est composé de deux races d'hommes très différentes, qui cependant ont la même langue, les mêmes mœurs et qui paraissent se mêler ensemble sans distinction. La première, et c'est la plus nombreuse, produit des hommes de la plus grande taille: il est d'ordinaire d'en voir de six pieds et plus. Je n'ai jamais rencontré d'hommes mieux faits ni mieux proportionnés; pour peindre Hercule et Mars, on ne trouverait nulle part d'aussi beaux modèles. Rien ne distingue leurs traits de ceux des Européens; et, s'ils étaient vêtus, s'ils vivaient moins à l'air et au grand soleil, ils seraient aussi blancs que nous. En général, leurs cheveux sont noirs. La seconde race est d'une taille médiocre, a les cheveux crépus et durs comme du crin; sa couleur et ses traits diffèrent peu de ceux des mulâtres. Le Tahitien qui s'est embarqué avec nous est de cette seconde race, quoique son père soit chef d'un canton; mais il possède en intelligence ce qui lui manque du côté de la beauté. (pages 86-87)*

Bougainville remarque, en faisant la description physique des Tahitiens, le soin que les insulaires ont pour leurs corps, traduit dans les soins corporels et dans les pratiques de l'hygiène. Les vêtements qui chez les Européens ont le rôle social de cacher le corps et un signe de pudeur n'ont chez les Tahitiens qu'un but utilitaire, se gardant de cacher le corps. Par contre, la préoccupation pour l'ornement et l'embellissement du corps existe dans la pratique de la peinture corporelle et dans l'utilisation des ornements corporels.

L'approche du corps est à la fois naturelle et culturelle. Tout d'abord, les Français remarquent la nudité des hommes et aussi des

---

<sup>1</sup> Despoix, Philippe, *op. cit.*, p. 140).

<sup>2</sup> Ibidem, p. 140.

femmes qui viennent les accueillir. À part une forme de manifestation de la liberté individuelle du corps privé, la nudité apparaît aussi comme une coutume sociale, en accord avec l'organisation naturelle de la société tahitienne : c'est le corps social. Dans l'observation du corps privé, le regard de Bougainville est encore une fois conditionné par ses acquis culturels : il appelle à cet égard et compare la beauté des femmes tahitiennes à celle de Vénus et des nymphes, alors que pour elles la beauté est naturelle, libre, exhibée, porteuse de sexualité.

Tahiti apparaît comme la terre de la jouissance corporelle, où le plaisir des sens l'emporte et où les règles de l'hospitalité invitent à partager tout ce que la nature offre : produits alimentaires et corps pour le plaisir sexuel :

*Au vol près, tout se passait de la manière la plus aimable. Chaque jour nos gens se promenaient dans le pays sans armes, seuls ou par petites bandes. On les invitait à entrer dans les maisons, on leur y donnait à manger; mais ce n'est pas à une collation légère que se borne ici la civilité des maîtres de maisons; ils leur offraient des jeunes filles; la case se remplissait à l'instant d'une foule curieuse d'hommes et de femmes qui faisaient un cercle autour de l'hôte et de la jeune victime du devoir hospitalier; la terre se jonchait de feuillage et de fleurs, et des musiciens chantaient aux accords de la flûte un hymne de jouissance. Vénus est ici la déesse de l'hospitalité, son culte n'y admet point de mystères, et chaque jouissance est une fête pour la nation. Ils étaient surpris de l'embarras qu'on témoignait; nos mœurs ont proscrit cette publicité. Toutefois je ne garantis pas qu'aucun n'ait vaincu sa répugnance et ne se soit conformé aux usages du pays. (pages 74-75)*

La liberté corporelle, associée au communautarisme, a comme résultat la polygamie, qui « paraît générale chez eux, du moins parmi les principaux » (page 90) et une extrême liberté sexuelle des femmes, liberté acceptée par les hommes.

Les observations sur les coutumes et les pratiques culturelles vont de la structure sociale à la relation masculin-féminin, des pratiques de l'hospitalité à celle judiciaires.

Déjà la première rencontre avec les habitants de l'île donne une image de l'organisation socioculturelle de l'île, montrant le rôle principal des hommes, car ce sont des hommes qui viennent premièrement à accueillir des visiteurs. Il s'agit de toute évidence d'une société patriarcale, bien qu'établie sur le manque de pompe des structures de représentation. Les voyageurs français sont reçus

par « le chef du canton », Ereti, qui les conduit chez soi, dans une maison simple, qui ne signale en rien la position sociale supérieure du chef. L'autorité du chef de canton est reconnue par tous, sans réplique, mais il ne s'agit pas d'une autorité despotique, car les décisions sont prises en accord avec un conseil. Plus encore que l'autorité du chef, les habitants de l'île reconnaissent l'autorité de la sagesse des vieux, auxquels obéit aussi Ereti :

*Je me trompais, la distinction des rangs est fort marquée à Tahiti, et la disproportion cruelle. Les rois et les grands ont droit de vie ou de mort sur leurs esclaves et valets.*  
(page 99)

Lors de la visite dans la maison du chef, Bougainville et ses compagnons rencontrent le vieillard, le père de Ereti. Le vieux anticipe, par son attitude, le choc civilisationnel, assumé aussi par Bougainville, lorsqu'il fait sienne l'attitude du vieillard : « [...] son air rêveur et soucieux semblait annoncer qu'il craignait que ces jours heureux, écoulés pour lui dans le sein du repos, ne fussent troublés par l'arrivée d'une nouvelle race » (page 71).

Les pratiques de l'hospitalité sont nettement différentes chez les Tahitiens et chez les Français. Les premiers privilégient les produits de la nature, qu'ils offrent pour la bienvenue, tandis que les Français apportent des produits culturels, sans grande valeur, se posant déjà en visiteurs privilégiés, en position de supériorité. Par contre, le deuxième échange, qui se produit sur l'île, se fait avec des produits culturels : pour les Tahitiens instruments de pêche, herminettes de pierre, étoffes, à savoir des produits nécessaires à l'existence quotidienne ; pour les Français, du fer et des métaux précieux, objets qui sont censés marquer le pouvoir et par-là, la supériorité culturelle.

Caractérisée par la simplicité, la société des Tahitiens n'est pas une société barbare. La culture et la civilisation des insulaires sont observées par Bougainville dans les différences par rapport à la culture et civilisation occidentales. Par exemple, Bougainville est fasciné par la musique anacronique des tahitiens, opposée à la musique « cultivée » des Français.

La société tahitienne jouit de la plus parfaite paix sociale et a dans l'amitié l'une des valeurs les plus valorisées. C'est une société qui ne connaît pas le vol<sup>1</sup> :

*Qu'ils soient chez eux ou non, jour ou nuit, les maisons sont ouvertes. Chacun cueille les fruits sur le premier arbre qu'il rencontre, en prend dans la maison où il entre. Il paraîtrait que, pour les choses absolument nécessaires à la vie, il n'y a point de propriété et que tout est à tous. (page 88)*

Défenseurs de leur harmonie interne, les Tahitiens ont aussi une face guerrière, étant en conflit avec quelques îles voisines, témoignant de la cruauté dans les guerres.

*Quant à la religion, les insulaires sont partisans d'une religion polythéiste et manifestent un grand respect pour les morts : Nous avons fait sur sa religion beaucoup de questions à Aotourou et nous avons cru comprendre qu'en général ses compatriotes sont fort superstitieux, que les prêtres ont chez eux la plus redoutable autorité, qu'indépendamment d'un être supérieur, nommé Eri-t-Era, le Roi du Soleil ou de la Lumière, être qu'ils ne représentent par aucune image matérielle, ils admettent plusieurs divinités, les unes bienfaisantes, les autres malfaisantes;(page 90)*

On reconnaît, sans doute, dans cette société démocratique et naturelle, décrite par Bougainville, l'idéal de société occidentale imaginé par les grands penseurs français des Lumières, une société dans laquelle la perfection ne puisse être atteinte que par la gouvernance démocratique, le communautarisme et la religion naturelle.

#### **Texte de référence**

de Bougainville, Louis-Antoine, *Voyage autour du monde*, Saillant & Nyon libraires, Paris, 1771

Dans le texte, toutes les références portent sur cette édition.

#### **Bibliographie**

Despoix, Philippe, *Histoire-fonction de la réminiscence virgilienne* in Bernier, Marc André, « Parallèle des Anciens et des Modernes. Rhétorique, histoire et esthétique au siècle des Lumières », Québec, Presses de l'Université de Laval, 2006

le Huenen, Roland, *Le récit de voyage : l'entrée en littérature* in « Études littéraires », vol. 20, no. 1/1987

---

<sup>1</sup> « Cependant, il ne semble pas que le vol soit ordinaire chez eux ». (page 74).

- Gouyot, Alain, *Le récit de voyage en montagne au tournant des Lumières* in « Sociétés et Représentations », no. 1/2006
- Gregor, Isabelle, *Bougainville autour du monde : du voyageur à l'écrivain*, thèse, Université Paris III, 1998, 541 pages
- Gregor, Isabelle, *Louis-Antoine de Bougainville, l'inventeur du « bon sauvage » de Tahiti*, 20.07.2014, en ligne sur herodote.net
- Pageaux, Daniel-Henri, *Voyages romanesques au Siècle des Lumières* in « Études littéraires », vol 1, no. 2/1968
- Roquemora, Sylvie, *L'espace dans la littérature de voyage* in « Espaces classiques », vol. 34, no. 1-2/2002
- Saga, Moussa, *Le récit de voyage, genre « pluridisciplinaire »* in « Sociétés et Représentations », no. 1/2006
- Todorov, Tzvetan, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1989

## **L'ENJEU DU VOYAGE DANS CANDIDE DE VOLTAIRE**

## **THE STAKES OF JOURNEY IN CANDIDE DE VOLTAIRE**

## **LA PUESTA DEL VIAJE EN CANDIDE DE VOLTAIRE**

**Alis-Elena MARINCIA (BUCUR)<sup>1</sup>**

### **Résumé**

*Le Siècle des Lumières dépasse les frontières de la littérature et de la pensée étant le premier pas vers la littérature moderne. Le désir de connaître et de se développer donne naissance au goût pour voyager et explorer le monde, les autres pays, continents, cultures et civilisations. Le motif du voyage retrouvé aussi dans la littérature du siècle apporte dans les tendances le héros voyageur qui part dans le monde pour découvrir et se découvrir lui-même. Les épreuves qu'il doit passer pour arriver jusqu'au son but sont des fois des mis en question de ses valeurs morales, barrière que le héros doit la dépasser, assimiler l'expérience et continuer son périple dans un monde hostile. Dans cet article on montre les manières dans lesquelles le voyage comme thème a été exploré et les implications morales qu'il a eu auprès le héros principal- l'incarnation de l'homme des Lumières.*

*Mots clés: voyage, Candide, Lumières*

### **Abstract**

*The Age of Enlightenment exceeds the boards of literature and human thinking being the first step to the modern literature. The desire to know and to develop gives birth to the taste of travel and explore the world, other countries, continents, cultures and civilizations. The travel theme also found in the literature of the century brings in the center the traveler hero who explores the world to discover it and himself. The trials he has to pass before attending his objective doubts his moral values sometimes, a barrier that the hero has to exceed, to assimilate the experience and continue his trip in a hostile world.*

*In this article, we are showing the ways in which the journey as the theme was explored and the moral implications that it had beside the main hero- the embodiment of the man of Enlightenment.*

*Keywords : travel, Candide, Enlightenment*

### **Resumen**

*El Siglo de las Luces excede la pasarela de literatura y el pensamiento de humano que ser el primer paso a la literatura moderna. El deseo de conocer y de desarrollarse da origen al gusto para viajar y explorar el mundo, otros países, los continentes, las culturas y las civilizaciones. El motivo del viaje encontrado*

---

<sup>1</sup> alis\_bucur@yahoo.com, Universitatea din Pitesti, Roumanie.

*también en la literatura del siglo aporta en las tendencias al héroe viajero que mismo se va a la gente para descubrir y descubrirse. Las pruebas que debe pasar para llegar hasta el sonido fin son a veces el mi en cuestión de sus valores morales, barrera que el héroe debe sobrepasarla, asimilar la experiencia y continuar su periplo en una gente hostil. En este artículo mostramos las maneras en las cuales el viaje como el tema ha sido explorado y las implicaciones morales que tuvo al lado el héroe principal- la encarnación del hombre de Aclaración.*

*Palabras clave: viaje, Candide, Aclaración*

Dans un siècle gouverné par l'idée de connaître, de s'illuminer et d'illuminer, le voyage représente un des grands faits sociaux qui conduit au développement de l'être et à l'élargissement de la liberté de l'esprit. Le désir de savoir et pénétrer le crépuscule de la connaissance conquiert beaucoup des personnes faisant part de la haute société et non pas seulement. Les hommes politiques voyagent, les comtes voyagent, les architectes et les dessinateurs voyagent, les écrivains voyagent- le voyage gagne ainsi un caractère de *phénomène de culture*<sup>1</sup>. Il est adopté dans la littérature du siècle, comme tendance globale d'écriture sous la forme de journal de voyage. Les voyageurs prennent des notes pendant leurs voyages qui deviennent le noyau du futur volume publié. Ces publications sont plus que des livres, mais ils représentent les évasions des lecteurs dans des univers inconnus, des fois exotiques qui se dévoilent devant eux et les nourrissent l'univers et la soif d'information. De cette manière le voyage prend la forme d'art, car il n'est plus seulement associé au verbe « voyager », mais aussi à « découvrir », « comprendre », « réfléchir », « partager », « s'éloigner » du monde et « vivre » l'expérience d'une lecture animée.

*Bernardin de Saint-Pierre et Volney définissent les versions opposées d'un art du voyage qui débouche sur deux genres différents : le récit pittoresque qui tend à la littérature et l'analyse sociologique qui se constitue en science nouvelle.*<sup>2</sup>

Le XIXe siècle c'est le temps quand « le genre du voyage pittoresque, richement illustré, est appelé à un grand succès »<sup>3</sup>. C'est dû aux créations littéraires de Chateaubriand que le voyage connaît

---

<sup>1</sup> [www.id.erudit.org](http://www.id.erudit.org), Pageaux, Daniel-Henri, *Voyages romanesques au siècle des Lumières*, consulté le 26 octobre 2018, 17h03

<sup>2</sup> Delon Michel, Mauzi Robert, Menant Sylvain, *Dé l'encyclopédie aux méditations*, 1998, Flammarion, Paris, p.70

<sup>3</sup> Ibidem, p.72

une forme précise et complète dans l'histoire de la littérature. Après avoir vécu l'expérience d'une Révolution, l'homme traite de plus en plus le voyage comme un motif de grande importance dans son développement. Le voyageur est « un honnête homme curieux de tout, même si ses préjugés l'empêchent de tout voir »<sup>1</sup>. Il devient des fois un philosophe et son voyage une vraie philosophie du temps. Au parcours de son périple, il croît et il se développe après avoir pris contact avec le monde étranger, des nouvelles civilisations, de nouvelles idées. Soient-elles réelles ou fictives, les destinations assurent au voyageur un nouveau contexte d'éducation, un nouveau pas vers une nouvelle étape. Des fois, le voyageur n'est qu'un lien entre différentes scènes qui composent le fil narratif et les morales de ses épreuves. Après chaque essai, il devient plus conscient de sa nature et de la nature du monde, en participant de manière active à son initiation dans le monde réel.

*Le voyage est un appel à la réflexion historique, à l'établissement de jugements sur le gouvernement et sur l'évolution des sociétés découvertes en étranger, en observateur, en critique. Il y a un lien évident entre voyages et lumières*<sup>2</sup>.

En connaissant un grand épanouissement dans le XVIII<sup>e</sup> siècle, le voyage devient presque un style de vie, la majorité des écrivains des Lumières en l'utilisant comme source de connaissance et d'inspiration pour les nouvelles œuvres. Ainsi, prend naissance la littérature du voyage, genre exploité par Diderot, Voltaire et Montesquieu. Préoccupés par la philosophie, les trois grands érudits des Lumières enrichissent la littérature française et mondiale non pas seulement avec les images exotiques des différents pays, mais aussi avec leurs visions sociales et spirituelles exposées dans leurs œuvres. Le conte, genre préféré à l'époque a été abordé par tous les trois grands penseurs, mais celui qui a donné une forme unique au conte traditionnel est Voltaire – qui a mis en dérision le schéma narratif du conte traditionnel en rédigeant les contes philosophiques dont le plus connu est *Candide* ou *L'optimisme*. Il garde toutefois le parcours du héros traditionnel mettant son personnage principal dans plusieurs

---

<sup>1</sup> Delon Michel, Mauzi Robert, Menant Sylvain, *Dé l'encyclopédie aux méditations*, 1998, Flammarion, Paris, p.66

<sup>2</sup> [www.id.erudit.org](http://www.id.erudit.org), Pageaux, Daniel-Henri, *Voyages romanesques au siècle des Lumières*, consulté le 26 octobre 2018, 17h03

hypostases et le sous mettant à différentes épreuves. Les épreuves sont, dans le cas de Candide, les voyages qu'il entreprend et ainsi l'auteur crée une liaison profonde entre le héros et son illumination.

Ainsi, Candide se développe tout le long de son périple. Son éducation ancienne est bouleversée et sa nouvelle éducation se fait graduellement au parcours de chaque étape parcourue. Les connaissances antérieurement enseignées par son maître sont presque chaque fois mises en désaccord avec les expériences qu'il vit. Dans un siècle quand la majorité des voyages ont eu lieu en Europe, Voltaire met Candide devant une longue aventure qui l'emmène jusqu'en Amérique et L'Orient. Il part du château du baron Thunder-ten-trockh localisé en Westphalie, en étant chassé par celui-ci de son 'paradis terrestre'. Le premier contact qu'il prend avec le monde c'est au moment quand il est recruté dans l'armée et il est torturé par les Bulgares. Cette première tangence avec le monde extérieur met son empreinte sur Candide, fait observable aussi dans le titre du deuxième et troisième chapitre où la répétition du verbe 'devenir' relève un premier changement dans l'univers personnel de Candide. Il devient, il se transforme. C'est avec cette première aventure qu'il commence son voyage initiatique. Son évasion vers Hollande et le rendez-vous avec son ancien maître souffrant de la vérole est un choc psychologique qui apporte au développement de Candide l'assurance que même le connaisseur de toutes les langues peut être touché par les maladies terrestres. Le choc est amplifié par la nouvelle donnée par Pangloss – le fait que Cunégonde, « la perle des filles », a été tuée après avoir été violée par ceux qui l'ont torturé lui-même- qui bouleverse encore le monde parfait de Candide. « Ah meilleur des mondes où êtes-vous ? » se demande-t-il après qu'il s'est revenu de l'évanouissement. Mais il ne renonce pas. Son errance continue vers Lisbonne, accompagné par Pangloss et l'anabaptiste Jacques. La tempête, le naufrage et le tremblement de terre représentent pour Candide « le dernier jour du monde » en tant que son maître cherche la « raison suffisante de ce phénomène ». Cette gradation des faits : tempête- naufrage-tremblement de terre est le résumé du voyage initiatique de Candide. Un résumé qui en seulement trois mots comprend toute l'errance de celui-ci en Europe, en Orient, en Amérique du Sud et aussi dans les deux destinations fictifs : L'Eldorado et le pays des Oreillons. Le voyage qui éloigne Candide de son monde illusoire touche deux directions vitales pour l'évolution

du héros : le voyage initiatique spatial qui lui fait découvrir le monde, un monde détaché de celui enseigné par Pangloss, et le voyage initiatique intérieur car depuis le début et pendant toute la durée de son périple, Candide réfléchit et s'interroge auprès des nouveaux hommes, civilisations et coutumes qu'il rencontre. Il y a ici une ressemblance subtile avec les grands explorateurs qui ont dédié, dès le XVI<sup>e</sup> siècle, leur vie à la découverte des nouveaux espaces géographiques et culturelles.

Pour Candide, le voyage est plus qu'une suite des destinations aléatoirement choisies, c'est l'escalier vers l'homme qu'il deviendra. Et il vit cette expérience en entraînant tous ses sens. Pour paraphraser Numa Broc, le voyage a incontestablement élargi la connaissance du monde pour Candide, en lui donnant des nouvelles perspectives et directions. En fait, c'est juste l'idée de voyage qui donne la direction du conte : tour-retour : à l'aller, Candide traverse tous les malheurs du monde, en tant qu'au retour il confronte toutes les turpitudes de l'âme humaine<sup>1</sup>.

Après avoir voyagé et pris contact avec plusieurs gens en Europe, le héros cherche à s'échapper des préjugés antérieurs, les préjugés de l'ancien monde et par pour l'Amérique. Il espère encore que le nouveau monde va lui apporter une nouvelle vie. Ce pas, qu'il ne fait pas seul, Candide garde encore une petite partie des théories enseignées par son maître. Mais en même temps il se rend disponible à en renoncer afin d'englober une nouvelle culture. Cette ouverture de l'esprit et la disponibilité pour acquérir des nouvelles influences culturelles donnent à son voyage un caractère philosophique.

En soutenant les théories de John Locke, Voltaire transforme son héros dans une théorie humanisée notamment que l'homme se construit par l'ensemble des expériences qu'il vit. On est mis face à face avec l'enjeu du voyage ayant comme image principale Candide – son évolution et son interminable recherche du 'meilleur monde possible' pour y déménager et vivre. Aux frontières des Oreillons, Cacambo conseille Candide de se retourner en Europe car 'cet hémisphère-ci ne vaut pas mieux que l'autre, mais l'espoir de Candide qu'il va vraiment trouver un pays parfait pour y vivre c'est le stimulus nécessaire et suffisant pour continuer son périple. Si on se laisse porté par la lecture, à la vue des premières descriptions, on pourrait tomber sans réaliser dans un piège en considérant

---

<sup>1</sup> [www.bnf.fr](http://www.bnf.fr), consulté le 26 octobre 2018, 12h00

L'Eldorado comme le plus agréable des mondes, mais ce pays utopique, où tous les gens sont égaux, les lois et les institutions y liées n'existaient pas, car il n'y était pas besoin, devient au fur et à mesure insupportable. Si on réalise une parallèle entre les âges de l'homme et le voyage de Candide, on pourrait associer cette vivacité de Candide avec l'âge de l'adolescence qui prend fin après avoir connu Eldorado et son peuple. Même si étonné au début il finit par s'ennuyer car, il lui manque la raison de vivre et sa chère Cunégonde. Il réalise qu'il ne peut pas vivre dans un pays idéal, car vivre ici signifie s'isoler, perdre le contact avec la réalité. Il ne se permet pas une deuxième isolation. Il fait ainsi le premier pas vers la maturité et quitte la période des rêves et des idéaux au bénéfice de la vie réelle.

Après avoir vécu tant d'expériences, Candide finit par passer les choses par son propre filtre, par juger par lui-même, chose qu'il ne faisait pas au début du conte, toutes ses croyances étant apprises de son maître. À la fin il laisse tout tomber en devenant indifférent au monde et à ses problèmes. Son voyage, le rend conscient de ce qu'il est vraiment, et même si l'on pouvait associer son voyage avec une quête ayant le but le sauvetage de Cunégonde, il représente pour Candide le catalyseur pour la métamorphose de son esprit. Si au début du conte on a devant un Candide optimiste, innocent et naïf, qui a peur d'exprimer librement ses idées, à la fin on est mis devant une personnalité : un Candide plus pragmatique, avec une vision plus claire, capable d'exprimer son idéal et qui a le pouvoir de remettre en cause l'optimisme de son maître. Il demande Pangloss lui-même s'il pensait que tout allait le mieux dans le monde même dans les moments les plus difficiles de sa vie (quand il a été malade, pendu, disséqué etc.). Voltaire ironise encore une fois les théories de Leibnitz par la confirmation de Pangloss, qui apporte comme explication pour son optimisme la théorie de l'ordre préétablie de Leibnitz- qui ne pouvait pas avoir tort. Enfin, malgré la déclaration de Candide qu'après toutes les « épouvantables calamités enchaînées », il garde encore quelques diamants de sa vie antérieure qu'il veut partager avec Cunégonde, dans leur jardin même si elle n'est plus la fille belle d'autre fois, Candide clôture le conte avec la très connue phrase qui peut être interprétée comme une contradiction de son maître. « Cela est bien dit, répondit Candide, mais il faut cultiver notre jardin ». Le « mais » qui sépare les deux parties de la phrase, fonctionne comme une abrogation des leçons reçues de Pangloss. Candide change et évolue, il apprend et il devient conscient de ce

qu'il représente, en devenant ainsi l'incarnation de l'homme des Lumières.

#### **Texte de référence**

Voltaire- *Candide ou L'optimisme*, 1968, édition électronique disponible en ligne sur : <https://bnf.fr>

#### **Bibliographie**

Broc Numa, *Voyages et géographie au XVIIIe siècle*. In: Revue d'histoire des sciences et de leurs applications, tome 22, n°2,1969. pp. 137-154

Delon Michel, Malandain Pierre, *La littérature française du XVIIIe siècle*, PUF, Paris, 1996

Delon Michel, Mauzi Robert, Menant Sylvain, *De l'encyclopédie aux méditations*, Flammarion, Paris, 1998

Lefter, Diana-Adriana, *La littérature des Lumières. Auteurs, idées, pistes de lecture*, Editura Universitaria Craiova, Craiova, 2014

Mauzi Robert, *Précis de littérature française du XVIIIe siècle*, PUF, Paris, 1990

Mustatea Alexandrina, *Littérature française- XVIIIe siècle*, Pygmalion, Pitesti, 2000

*Observations sur la littérature moderne*, par M. l'Abbé de la Porte,1752, Tome Ve

Séguin Sylvie, *Histoire de la littérature en France au XVIIIe siècle*, Hatier, Paris, 1992

Voltaire- *Lettres philosophiques*, 1734

#### **Sitographie**

[www.bnf.fr](http://www.bnf.fr), consulté le 26 octobre 2018, 12h00

[www.id.erudit.org](http://www.id.erudit.org), Pageaux, Daniel-Henri, *Voyages romanesques au siècle des Lumières*, consulté le 26 octobre 2018, 17h03

**L'ÉCRITURE COMME PÉLERINAGE INTÉRIEUR: PIERRE  
LOTI ET LES VOYAGES EN TERRE SAINTE**

**WRITING AS INNER PILGRIMAGE: PIERRE LOTI AND HIS  
TRAVELS TO THE HOLY LAND**

**LA SCRITTURA COME PELLEGRINAGGIO INTERIORE:  
PIERRE LOTI E I VIAGGI IN TERRA SANTA**

**Lorella MARTINELLI<sup>1</sup>**

**Résumé**

*Les voyages de Pierre Loti peuvent être considérés comme de véritables parcours d'exploration et/ou d'initiation: dans la varietas morum, dans la multiplicité des paysages historiques visités, mais aussi à travers le dessin dynamique et multiforme des cultures et des institutions connues, émerge en effet la valeur archétypique et anthropologique. Si dans le corpus narratif qui va d'Aziyadé à Madame Chrysanthème, il est possible de percevoir un unitarisme thématique et une sorte de dialogisme narratif, dans les œuvres écrites entre 1890 et 1900, l'intrigue romanesque assume toujours plus la forme du reportage comme on peut le déduire dans les romans *Le Désert*, *Jérusalem* et *La Galilée*. Ces narrations, bien que peu étudiées par la critique, s'avèrent utiles pour révéler et dévoiler les étapes emblématiques d'un parcours de formation et de connaissance dans le scénario géographique oriental.*

*Mots clés : récit de voyage, exploration, pèlerinage, Terre Sainte*

**Abstract**

*Pierre Loti's travels can be considered as real moments of exploration and/or initiation: indeed, in the variety of the historical landscapes he visited, and in the dynamic and manifold cultures and institutions he encountered, we can distinguish archetypical and anthropological values.*

*If it is possible to trace a thematic uniformity and a sort of narrative dialogism in the narratives that go from Aziyadé to Madame Chrysanthème, in the works written between 1890 and 1900 the plot increasingly assumes the form of a report, as in the novels *Le Désert*, *Jérusalem* and *La Galilée*. Even though these narratives have been neglected by the critics, they are extremely useful to reveal the emblematic moments of his life in the topographies of the East.*

*Key words: travel, exploration, pilgrimage, Holy Land*

---

<sup>1</sup> [lorella.martinelli@unich.it](mailto:lorella.martinelli@unich.it), Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara, Italie.

### **Riassunto**

*I viaggi di Pierre Loti possono essere considerati come veri e propri percorsi esplorativi e/o iniziativi: nella varietas morum, nella molteplicità dei paesaggi storici visitati, nel disegno dinamico e multiforme delle culture e istituzioni conosciute, ne emerge il valore archetipico e antropologico.*

*Se nel corpus narrativo che va da Aziyadé a Madame Chrysantème è possibile rintracciare un'unitarietà tematica e una sorta di dialogismo narrativo, nelle opere scritte tra il 1890 e il 1900 l'intreccio romanzesco assume sempre più la forma del reportage come si evince dai romanzi *Le Désert, Jérusalem e La Galilée*, narrazioni che sebbene poco investigate dalla critica, risultano utili per rivelare e svelare le tappe emblematiche di un percorso di formazione e di conoscenza nello scenario geografico orientale.*

*Parole chiave: viaggio, esplorazione, pellegrinaggio, Terra Santa*

Après avoir été élevé en vie au rang de mythe au début du XX siècle<sup>1</sup>, et après que son œuvre a subi une période de stagnation auprès de la recherche dans les années Cinquante, Pierre Loti est réapparu sur la scène critique au cours de ces dernières décennies.<sup>2</sup> Toutefois, le mérite ne doit pas être attribué uniquement à l'article de Roland Barthes sur *Aziyadé*<sup>3</sup>, mais plutôt aux nombreuses éditions de ses journaux de voyages et surtout aux éditions critiques concernant la plupart de ses romans.<sup>4</sup> Durant la longue vie de la fortune littéraire de l'œuvre et de l'auteur (les deux semblent indissolubles), les spécialistes ont constamment relevé un dualisme intrinsèque: le choix

---

<sup>1</sup> Dans l'impossibilité de citer toutes les études sur Pierre Loti, nous signalons pour la période jusqu'à 1937 : Serban, N, *Pierre Loti, sa vie et son œuvre*, Champion, Paris, 1920 ; Farrère C, *Loti*, Flammarion, Paris, 1930 ; Lefèvre, R, *La vie inquiète de Pierre Loti*, Société française d'éditions littéraires et techniques, Paris, 1934 ; Flottes P, *Le Drame intérieur de Pierre Loti*, Le Courrier Littéraire, Paris, 1937.

<sup>2</sup> Dans les années Soixante la critique s'attelle à l'œuvre de Loti: Millward K. G, *L'Œuvre de Pierre Loti et l'esprit « fin de siècle »*, Nizet, Paris, 1956 ; Le Targat, F, *À la recherche de Pierre Loti*, Seghers, Paris, 1974 ; Lerner, M, *Pierre Loti*, Twaine, New York, 1974 ; Fiorentino, F, *Sogno esotico e sogno onirico : Aziyadé*, dans *Rivista di Letterature Moderne e Comparete*, gennaio 1983, pp. 25-48 ; Lafont, S, *Loti en son temps*, Actes du Colloque de Paimpol, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 1994 ; Galli Pellegrini, R, « *Aziyadé* » *vent'anni dopo. Dalla 'trilogia turca di Loti*, dans *Lingua, cultura e testo*, Miscellanea di studi in onore di Sergio Cigada, a cura di Enrica Galazzi e Giuseppe Bernardelli, Vita e Pensiero, Milano, 2003, pp. 561-574.

<sup>3</sup> Barthes, R, *Pierre Loti: Azyadé*, dans *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Seuil, Paris, 1972.

<sup>4</sup> Une bibliographie exhaustive des nouvelles éditions et des éditions critiques on peut la repérer dans l'œuvre Loti, P, *Voyages*, édition établie et présentée par Claude Martin, Laffont, Paris, 1991.

du pseudonyme<sup>1</sup>, les contradictions de l'homme (sa sensibilité et son dandysme), celles de la vie privée et de la vie publique, le jeu permanent de la fiction et de la réalité dans sa création littéraire.

Dans cette perspective, les voyages de Pierre Loti peuvent être considérés comme de véritables parcours d'exploration et/ou d'initiation<sup>2</sup>; dans la *varietas morum*, dans la multiplicité des paysages historiques visités, mais aussi à travers le dessin dynamique et multiforme des cultures et des institutions connues, émerge en effet la valeur archétypique et anthropologique du voyage. À travers l'organisation diachronique du corpus narratif de l'écrivain on peut retrouver une sorte de dialogisme narratif qui va des romans d'exorde, *Aziyadé* et *Le Mariage de Loti*, jusqu'à *Madame Chrysanthème*. Une unité thématique que, sans exclure l'originalité de chaque récit, peut être synthétisée par l'expression utilisée par Lesley Blanch « landing, loving, leaving »<sup>3</sup> : l'auteur applique un schéma circulaire et répétitif à ses narrations; toute fiction amoureuse à caractère autobiographique représente la tentative de reconstruire à travers un décor différent (Tahiti, la Turquie, Constantinople, Nagasaki), une intrigue répétitive.<sup>4</sup> La plupart des œuvres écrites entre 1890 et 1900 s'éloignent de cette structure, elles abandonnent l'intrigue romanesque en assumant toujours plus la forme du reportage, technique narrative à travers laquelle l'auteur autodiégétique décrit les lieux explorés et ses visions qui vont devenir de véritables protagonistes. Comme l'a souligné Michel Desbruères dans son introduction au roman: «La décennie qui va de 1890 à 1900 est celle de grands livres d'un ton nouveau qui sont devenus, un siècle plus tard, la part la plus précieuse de l'œuvre, la plus personnelle et la

---

<sup>1</sup> Le vrai nom de Pierre Loti était Julien Viaud. L'écrivain utilisa pour la première fois ce pseudonyme le 2 octobre 1880 pour signer un article publié dans *Le Monde illustré*. À partir de ce moment là, en lui coexistèrent deux protagonistes : l'homme de mer Julien Viaud et l'écrivain Pierre Loti. Et ils cohabitèrent de façon très harmonieuse parce que l'un et l'autre furent des interprètes d'une grande passion qui dura toute la vie : voyager.

<sup>2</sup> Cf. Berty, V, *Littérature et voyage. Un essai de typologie narrative des récits de voyage français au XIX siècle*, L'Harmattan, Paris, 2001, pp. 159-166.

<sup>3</sup> Blanch, L, *Pierre Loti*, Paris, Seghers, 1986, p. 115.

<sup>4</sup> Cf. Brahimî, D, *Exotisme, éros et thanatos dans trois romans de Pierre Loti*, dans *Exotisme et création*, Actes du Colloque international, L'Hermès, Lyon, 1983.

mieux assurée de durer »<sup>1</sup>. Dans le macro texte de l'auteur il ne faut pas oublier une œuvre d'un intérêt considérable que l'écrivain, en interrompant pour quelque temps la production plus aventureuse et « exotisante », écrivit en 1895 après son voyage en Terre Sainte qui correspond à la réalisation d'un rêve. Il ne s'agit plus du dépaysement exotique tant souhaité par les voyageurs romantiques du début du siècle, mais plutôt d'un retour aux sources du christianisme. L'Orient lui fournit l'occasion de venir admirer *in situ* l'existence de ces vestiges qui témoignent de la réalité de ses connaissances et du fondement de sa culture religieuse. Aussi se double-t-il à ses yeux d'un signifié culturel qui n'a parfois rien de commun avec l'espace réel. La nature mythique de Jérusalem, par exemple, est telle qu'on observe souvent un hiatus entre ce qu'elle est et ce qu'elle était: « Les ruines, les églises et les monastères, l'innombrable assemblage des petites coupoles de pierres grisâtres, les grands murs et les espaces morts, tout cela se dérole sous nos yeux, en un immense tableaux d'abandon et de mélancolie »<sup>2</sup>. *Le Désert, Jérusalem* et *La Galilée* bien que peu étudiées par la critique, qui s'est penchée le plus souvent sur la production 'majeure', elles s'avèrent utiles pour dissiper les nombreux clichés et stéréotypes qui l'ont relégué aux marges de la littérature française : « Partout Loti fait figures d'isolé. Isolé ou mis à l'écart. Celui qui avait d'abord intitulé sont *Pêcheur d'Islande*, au large il y fut très souvent expédié, relégué, noyé. Au large de la Grande Littérature, au large d'une postérité assurément négligent, au large de la considération universitaire, au large des modes parisiennes »<sup>3</sup>. Ainsi l'évolution du goût, la relecture critique et approfondie des générations suivantes, mais aussi une meilleure exploration de l'univers de Loti, dans ses contradictions intrinsèques, ont nuancé les jugements critiques sur l'auteur de Rochefort. Le récit de Pierre Loti est plus qu'un simple rapport de voyage et à bien des égards toute définition précise serait restrictive par rapport à la complexité des thèmes évoqués. On ne saurait lire cette trilogie sans prendre en considération les influences<sup>4</sup> et les lectures qui constituent

---

<sup>1</sup> Loti, P, *Jérusalem*, suivi de pages inédites du Journal intime, édition établie et annotée par Pierre Loti-Viaud et Michel Desbruères, Pirot, Saint-Cyr-sur-Loire, 1989, p. 9.

<sup>2</sup> Ibid., p. 65.

<sup>3</sup> Lebel, R, *Histoire de la littérature coloniale*, Larose, Paris, 1931.

<sup>4</sup> Cf. Quella-Villeger, A, *La politique méditerranéenne de la France*, L'Harmattan, Paris, 1987, pp. 29-50.

le terrain fertile sur lequel vient se greffer l'imaginaire classique de l'auteur, où la recherche d'équilibre et de clarté répond à un individualisme qui se matérialise souvent dans la solitude du voyageur. L'auteur voyageur se pose dans une perspective existentielle, jalonnée de réflexions philosophes qui vont révéler son expérience intérieure entre jouissance et renonce, éloignement et participation. La sensibilité de l'observateur se dévoile au fur et à mesure, et le voyage devient alors voyage de l'âme, témoignage de salut et de vérité, opposition entre des civilisations différentes, des mentalités autres, une succession de fuites et soif de vérité. Dans ces trois textes l'expérience du voyage est dévoilée par le récit autobiographique dans le scénario géographique oriental : la mémoire des distances parcourues se fonde dans des étapes emblématiques d'un parcours de formation et de connaissance dans l'espace d'un paysage physique et intérieur par lequel se définit la sensibilité du voyageur. Il traverse des réalités lointaines et différentes sur les traces « de son enfance, de son frère, de ses amours, de ses rêves, sur celles des grandes civilisations et tout de même sur celles des grandes religions (d'où un nécessairement *Jérusalem*). On chemine en soi en allant vers les autres : pèlerin de lui-même, pèlerin de la planète »<sup>1</sup>. Des trois romans *Le Désert*<sup>2</sup>, se révèle le plus riche et le plus réussi sur le plan stylistique; il s'agit d'un voyage qui ressemble à une lente pérégrination dans un espace hostile, à la fois menaçant et attirant.

*Maintenant commence la grande solitude où nous allons vivre et marcher pendant deux mois. J'espère que nous nous retrouvons tous au mois de juin. Nous parlons dans de bonnes conditions avec des bédouins assez sûrs, et de puissantes recommandations de prêtres pour les cheiks du désert.*<sup>3</sup>

Le sens de solitude et de silence se pose aussi comme description de soi ; la découverte du 'moi' semble être plus facile grâce à la découverte de la dimension solitaire : « Le Désert représente un cas-limite : il explore, en effet, jusqu'au vertige la

---

<sup>1</sup> Quella-Villeger, A., *Pierre Loti et le pèlerin de la planète*, Aubéron, Bordeaux, 1998, p. 13.

<sup>2</sup> Loti, P. *Le Désert*, préface de Jacques Lacarrière, Pirot, Saint-Cyr-sur-Loire, 2001. Dorénavant, toutes les citations seront tirées de cette édition qui sera indiquée par *Le Désert*, suivi de la page.

<sup>3</sup> *Le Désert*, p. 23.

possibilité de constituer un exotisme par défaut, un exotisme que ne surcharge aucun surplus de signes, mais que marque au contraire une indigence radicale [...]. C'est bien un exotisme du vide qui cherche à se mettre en place dans ce texte singulier »<sup>1</sup>.

Comme il émerge du texte, la solitude et le vide vient aussi concerner la nature environnante. Loti s'enfonce dans les espaces désolés et infinies du désert et là, avec une attitude prévoyant une forte implication empathique, il parvient, grâce à l'usage de tous ses sens, à percevoir et à distinguer les effets chromatiques les plus divers, ainsi que les sons et les odeurs :

*Et tout de suite autour de nous c'est l'infini vide, le désert au crépuscule, balayé par un grand vent froid ; le désert d'une teinte neutre et morte [...]. Alors, à regarder cela, nous prit une sorte d'ivresse et de frisson de la solitude : un besoin de nous enfoncer là-dedans davantage, un besoin irréflechi, un désir physique de courir dans le vent jusqu'à une élévation prochaine, pour voir plus loin encore, plus loin dans l'attrante immensité.*<sup>2</sup>

Ce voyage devient alors un espace mental puisque, au-delà de l'aspect sablonneux, le désert représente le lieu de la spiritualité, de la méditation et de la révélation du Verbe. Dans un article consacré aux archétypes, Harold Fish soutient : « attraversiamo il deserto non soltanto per muoverci da un punto all'altro nello spazio, ma per fare un viaggio nel tempo, nel tempo della storia redentrica »<sup>3</sup>. Le désert comme un lieu antérieur, comme endroit mythique aux origines du savoir et de l'être, le désert avec son « amour du passé, amour de l'immobilité et de la stagnation » – pour utiliser le mots de Loti –, revêt une évidente valence mystique qui confère au voyage le sens d'un itinéraire gnostique :

*Le son des petites flûtes d'Afrique, des tam-tam et des castagnettes de fer, réveille en moi comme des souvenirs insondables, me charme davantage que les plus savantes*

---

<sup>1</sup> Berchet, J.-C., *Un marin dans le désert: Pierre Loti 1894*, dans, *L'exotisme*, Actes du Colloque de Saint-Denis de la Réunion, Didier, Paris, 1988, pp. 307- 308.

<sup>2</sup> *Le Désert*, p. 30.

<sup>3</sup> Fish, H., *Un futuro ricordato*, Il Mulino, Bologna, 1988, p. 84. « nous traversons le désert pas seulement pour nous déplacer d'un point à l'autre dans l'espace, mais pour faire un voyage dans le temps, de l'histoire rédemptrice » (traduction notre).

*harmonies, le moindre dessin d'arabesque, effacé par le temps au-dessus de quelque porte antique, me plonge dans les rêveries de passé mystérieux, fait vibrer en moi je ne sais quelle fibre enfouie.*<sup>1</sup>

Loti commence avec cette réflexion son voyage qui se veut à la fois exploration et parcours intellectuel. Si à certains égards l'auteur entreprend le voyage en Terre Sainte pour fuir une Europe monotone et incolore<sup>2</sup>, à d'autres il devient la tentative même d'expérimenter une nouvelle écriture : « des étendues qu'il traverse, des splendeurs qu'il rencontre, il rend compte avec une écriture affinée, épurée, réduite à l'essentiel des sensations et des images : une squelette d'intensités souvent éblouissantes. Une écriture qui devient abstraction lyrique, aussi dense en sa précision que ses traités mystiques qui décrivent par le menu l'aspect, la fulgurance ou la douceur des anges »<sup>3</sup>.

L'écriture de *Le Désert* avance entre l'atmosphère réalistes-descriptives, fruit de l'observation d'un voyageur curieux et avide de détails et l'atmosphère fictionnelle, celle où prédomine une apparence réaliste, l'artifice et l'invention. La narration se déroule en 38 chapitres lente, minutieuse, souvent exaltante, relatant au fil des pages un itinéraire qui a comme protagonistes principaux les différentes facettes du désert, les aspects majestueux mais aussi affreux des montagnes, les apparitions vraies et illusives des oasis, les rites des départs et des arrêts de la caravane, les présences fugaces des animaux, les implacables rythmes du temps marqués par la nuit, par le jour, par la lune, par la chaleur étouffante et par le gèle nocturne. La présence de l'homme devient marginale dans cette immensité du rien où règne l'espace souverain. Le parcours de la mémoire<sup>4</sup> prédomine: le monde idéal de l'Orient coexiste dans le souvenir de l'écrivain avant même qu'il ne vienne en contact personnellement, un endroit où « les choses les plus antiques se

---

<sup>1</sup> Loti, P, *Au Maroc*, édition établie et annotée par Pierre Loti-Viaud et Michel Desbruères, avec des pages inédites, deuxième édition augmentée d'une postface de Denise Brahimi et d'une préface de Michel Desbruères, Pirot, Saint-Cyr-sur-Loire, 1990, p. 18.

<sup>2</sup> Cf. Millward, K. G, *L'œuvre de Pierre Loti et l'esprit fin de siècle*, Nizet, Paris, 1955, pp. 130-131.

<sup>3</sup> Lacarrière, J, Préface à *Le Désert*, p. 8.

<sup>4</sup> Cf. Lafont, S, *Suprêmes clichés de Loti*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1993, pp. 152-161.

conservent d'une manière très spéciale et où, par contre, les rares choses nouvelles, prennent de suite l'uniforme patine cendrée du passé »<sup>1</sup>. Les lieux de la mémoire, fortement influencés par l'imagination, se mélangent avec les endroits réels à tel point que Loti explore dans la réalité ce qu'étaient jusqu'alors les espaces de l'esprit:

*[...] avec une obstination puérile et désolée, depuis ma prime jeunesse, je me suis épuisé à vouloir fixer tout ce qui se passe, et ce vain effort de chaque jour aura contribué à l'usure de ma vie. J'ai voulu arrêter le temps, reconstituer des aspects effacés, conserver, prolonger, éterniser.*<sup>2</sup>

Toutefois Loti est un visiteur informé, historiquement documenté qui cherche dans le désert non seulement des émotions mais aussi un contact même éphémère avec le passé. Ce voyage semble alors se préfigurer comme un retour, comme recherche d'une harmonie entre les dimensions du présent et celles du passé. Le désir d'établir une continuité, une dimension qui puisse mettre en relation les échos de l'histoire et les réalités du présent, semble se profiler dans un espace qui manipule le temps, qui « recrée » les mémoires et annonce en même temps le futur.

*Gardons la tradition de nos pères, qui semble un peu nous plonger nous-mêmes en nous liant plus intimement aux hommes passés et aux hommes à venir. Dans un vague songe d'éternité, vivons insoucians des lendemains terrestres et laissons les vieux murs se fendre au soleil des étés, les herbes pousser sur nos toits, les bêtes pourrir à la place où elles sont tombées.*<sup>3</sup>

On n'échappe pas à l'impression d'être devant à un tempérament fondamentalement statique, masqué dans l'apparence par l'activisme résultant de la participation, effective et attentive à la vie qui se déroule dans les lieux visités par l'auteur, par le frénétique et chronologiquement détaillé relevé des événements, des coutumes et de tout ce qui peut découler de la rencontre de deux cultures différentes, des déplacements géographiques incessants auxquels il se soumet. De même, le choix de la forme littéraire, le récit de voyage qu'on attribue plutôt à la dynamique du mouvement, va bien dans ce

---

<sup>1</sup> *Le Désert*, p. 45.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>3</sup> Loti, P., *Au Maroc*, op. cit., p. 19.

sens-là. Le ton mélancolique du texte se traduit, sur le plan de l'écriture, avec l'alternance d'un langage documentaire-descriptif, typique de la narrative de voyage, et d'un langage imaginaire ou structuré selon la logique de la vision poétique. L'écriture romanesque oscille entre des suggestions et des exigences documentaires non seulement en déterminant l'altérité de l'Autre à travers une série de stéréotypes, de connotations pittoresques, d'ébauches de couleur, mais aussi en essayant de rendre perceptible la voix à travers une série de procédures linguistiques et d'ordre formel-littéraire. En effet selon Bernard Mouralis: « La parole de l'autre peut être présentée dans la langue même où celui-nous est censé exprimer et faire ainsi le objet d'une traduction nécessaire au lecteur mais inutile pour l'auteur qui, de toute évidence, n'a besoin d'aucune explication pour pénétrer dans le monde qu'il décrit. Une telle façon de procéder répond à une exigence documentaire et permet de souligner le caractère authentique de l'altérité révélée ici par le texte »<sup>1</sup>.

De plus, outre les diligentes annotations concernant les nouveautés qu'il découvre dans les habitudes de vie chez les populations de l'Orient, on peut relever de fréquentes fantasmatisations du passé : « Dans toute cette Terre Sainte, nous avons guère trouvé que la profanation, ou bien le vide et la mort. Bientôt du reste, on l'aura tellement changé et détruit, ce berceau du monde, que nos fils ignoreront quels étaient sa tristesse délicate et son antique mystère ; et le peuple arabe, depuis tant de siècles nous le gardait-sous un joug hostile, il est vrai, mais immobilisant et à peine destructeur »<sup>2</sup>. Bien que le paysage oriental lui procure une sensation de paix et de bien-être, Loti n'omet pas de révéler dans son récit, la fausseté de son voyage : « Le voyage en Terre sainte est l'apogée de la vie spirituelle de Loti et, d'une certaine manière, par son échec proclamé, une période de dérélition. Jamais près du but, et jamais loin: telle est l'apparence, mais la réalité de toute une vie est plus complète que la relation de cette tentative ne le laisserait supposer »<sup>3</sup>. D'autre part l'écrivain a un regard critique envers une réalité rêvée depuis longtemps qui ne correspond cependant pas à ses attentes ni aux idées qui avait germé dans son esprit :

---

<sup>1</sup> Mouralis B, *Les contre-littératures*, L'Harmattan, Paris, 1975, p. 88.

<sup>2</sup> Loti, P, *La Galilée*, dans *Voyages* (1872-1913) édition établie et présentée par Claude Martin, Paris, Laffont 1991, p. 629.

<sup>3</sup> Loti, P, *Jérusalem*, *op. cit.*, p. 9.

*Je n'aurai rien trouvé de ce que j'avais presque espéré pour mes frères et pour moi même, rien de ce que j'avais presque attendu avec une illogique confiance d'enfant... Rien!. Des traditions vaines que le moindre étude vient démentir dans les cultes, un faste séculaire, auquel les yeux seuls intéressent, alinéas au coloris des choses orientales, et des idolâtries – touchantes peut-être jusqu'aux larmes, mais puérides et inadmissibles .<sup>1</sup>*

L'amertume et la rancune remplacent l'ardeur du départ et ces transformations altèrent la notion du voyage qui ne se définit pas par rapport à un espace reculé que l'imagination projette devant soi, mais en fonction du détachement qu'il implique par rapport à la réalité qu'on laisse derrière soi. Il ne prouve plus la recherche d'une dimension lointaine, géographiquement plus ou moins tangible, mais il devient, au contraire, l'expression d'un rejet radical du présent. Un sentiment d'intolérance, qui mène à la détermination de partir pour abandonner définitivement une réalité que l'on souhaite fuir, précède le désir de voyager pour connaître de nouveaux horizons. La poursuite d'un avenir idéal est une course vaine dans un espace qui se dilate infiniment, renversant en même temps l'illusion du voyage exotique ainsi que le concept de voyage spirituel, considéré comme approche graduelle de la Vérité. La vérité, règle ultime qui gouverne le destin, la baudelairienne « profonde et ténébreuse unité », reste enveloppée dans une obscurité qui ne se laisse pas interroger. Comme l'horizon, chaque certitude « recule, recule et on en va ». Il ne reste plus à l'homme qu'à se perdre dans l'espace libre de la dichotomie entre la réalité et sa représentation idéale. Quant à l'écrivain il lui revient de témoigner l'illusion de toute forme de voyage et de recherche, géographique et métaphysique qui tente de soustraire l'être à la lourdeur de la réalité le dominant.

#### **Bibliographie**

Barthes, R, *Pierre Loti: Azyadé*, dans *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critique*, Seuil, Paris, 1972

Berchet, J.-C, *Un marin dans le désert: Pierre Loti 1894*, dans *L'exotisme*, Actes du Colloque de Saint-Denis de la Réunion, Didier, Paris, 1988

Berty, V, *Littérature et voyage. Un essai de typologie narrative des récits de voyage français au XIX siècle*, L'Harmattan, Paris, 2001

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 140.

- Blanch, L, *Pierre Loti*, Seghers, Paris, 1986. Brahim, D, *Exotisme, éros et thanatos dans trois romans de Pierre Loti*, dans *Exotisme et création*, Actes du Colloque international, L'Hermès, Lyon, 1983
- Buisine, A, *Pierre Loti: l'écrivain et son double*, Tallandier, Paris, 1998.
- Farrère, C, *Loti*, Flammarion, Paris, 1930
- Fiorentino, F, *Sogno esotico e sogno onirico : Aziyadé*, dans *Rivista di Letterature Moderne e Comparate*, gennaio 1983, pp. 25-48
- Flottes, P, *Le Drame intérieur de Pierre Loti*, Le Courrier Littéraire, Paris, 1937
- Galli Pellegrini, R, « Aziyadé » vent'anni dopo. Dalla 'trilogia turca di Loti, dans *Lingua, cultura e testo*, Miscellanea di studi in onore di Sergio Cigada, a cura di Enrica Galazzi e Giuseppe Bernardelli, Vita e Pensiero, Milano, 2003, pp. 561-574
- Lafont S, *Suprêmes clichés de Loti*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1993
- Lafont, S, *Loti en son temps*, Actes du Colloque de Paimpol, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 1994
- Le Targat, F, *À la recherche de Pierre Loti*, Seghers, Paris, 1974
- Lebel, R, *Histoire de la littérature coloniale*, Larose, Paris, 1931
- Lefèvre, R, *La vie inquiète de Pierre Loti*, Société française d'éditions littéraires et techniques, Paris, 1934
- Lerner, M, *Pierre Loti*, Twaine, New York, 1974
- Loti, P, *Madame Chrysanthème*, Flammarion, Paris, 1990 [1887]
- Loti, P, *Au Maroc*, édition établie et annotée par Pierre-Loti Viaud et Michel Desbruères, avec des pages inédites, deuxième édition augmentée d'une postface de Denise Brahim et d'une préface de Michel Desbruères, Pirot, Saint-Cyr-sur-Loire, 1990 [1890]
- Loti, P, *Jérusalem*, suivi de pages inédites du *Journal intime*, édition établie et annotée par Pierre Loti-Viaud et Michel Desbruères, Pirot, Saint-Cyr-sur-Loire, 1989 [1895]
- Loti, P, *Le Désert*, préface de Jacques Lacarrière, Pirot, Saint-Cyr-sur-Loire, 2001[1895]
- Loti, P, *La Galilée*, dans *Voyages (1872-1913)* édition établie et présentée par Claude Martin, Paris, Laffont 1991 [1895]
- Millward, K. G, *L'œuvre de Pierre Loti et l'esprit « fin de siècle »*, Nizet, Paris, 1955
- Mouralis, B, *Les contre-littératures*, L'Harmattan, Paris, 1975
- Serban, N, *Pierre Loti, sa vie et son œuvre*, Champion, Paris, 1920
- Quella-Villeger, A, *La politique méditerranéenne de la France*, L'Harmattan, Paris, 1987
- Quella-Villeger, A, *Pierre Loti et le pèlerin de la planète*, Aubéron, Bordeaux, 1998
- Quella-Villéger, A, *Chez Pierre Loti: una maison d'écrivain-voyageur*, Aubéron, Bordeaux, 2008

## **A MORTE DE ATALA: PROJEÇÃO E DIÁLOGO EM IRACEMA**

### **ATALA'S DEATH: THE PROJECTION AND DIALOGUE IN IRACEMA**

### **LA MORT DE ATALA : PROJECTION ET DIALOGUE EN IRACEMA**

**Francisco Gesival Gurgel de SALES<sup>1</sup>**  
**Katia Aily Franco de CAMARGO<sup>2</sup>**

#### **Resumo**

*Neste artigo, será desenvolvido um estudo comparativo entre Atala (1801), de Chateaubriand e Iracema (1865), de José de Alencar. A primeira obra é fruto de uma viagem de formação feita pelo “inventor da América” aos Estados Unidos e à fronteira canadense em 1971. A obra de Chateaubriand, incluindo Atala, é o resultado de sua viagem. Ela aumentou o interesse pela América retomando as experiências e as narrativas de viagem dos exploradores, dos missionários, dos viajantes e dos naturalistas, assim como das imagens das florestas virgens, dos rios, etc. de Chateaubriand. A segunda obra é resultado de leitura exaustiva de narrativas de viagem e da obra literária de Chateaubriand. A presente análise enfatizará a morte das personagens, visando uma hipótese sob a perspectiva de Chateaubriand como modelo para o romantismo alencariano, reconhecendo implicitamente um legado do escritor francês na tradição, no percurso da afirmação da prosa romântica na literatura brasileira. O viés de comparação da morte nas duas narrativas contemplará o significado estético desta no contexto romântico do chamado mal do século. Para tanto, nos orientamos, basicamente, nas concepções de influências de Claudio Guillén (1959) no tocante à reflexão sobre o ato criativo, bem como o domínio da influência na gênese da obra e desta como parte da experiência do escritor. Partindo da influência entre textos, convém trilharmos uma análise concentrada em alguns princípios dos estudos de Simon Jeune (1968).*

*Palavras-chave: Romantismo, viagem, morte, Chateaubriand, José de Alencar.*

#### **Abstract**

*This article intends to compare Atala (1801), by Chateaubriand and Iracema (1865), by José de Alencar. The first literary work was the result of an*

---

<sup>1</sup> [gessivalg@gmail.com](mailto:gessivalg@gmail.com), Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brésil.

<sup>2</sup> [kafcamargo@gmail.com](mailto:kafcamargo@gmail.com), Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brésil.

initiatory journey made by the “inventor of America” to the United States and Canadian frontier in 1971. The result of his journey, *Atala* and other works, increased the interest in America by recapitulating the experiences and travel writing of explorers, missionaries, travelers and naturalists, as well as Chateaubriand’s images of virgin forests, rivers, etc. The second literary work is the result of an exhaustive reading of travel writing and Chateaubriand’s literary work as well (MORAES PINTO, 1995). The present analysis aims to emphasize the death of characters, based on the parallel between these two authors ongoing the hypothesis from the perspective of Chateaubriand as a model for Alencarian’s romanticism, as announced by Sainte-Beuve. This implicitly recognizing a legacy of the French writer in the tradition, in the development of the affirmation of romantic prose in Brazilian literature. The comparison of death in the two novellas will contemplate the aesthetic significance of this subject in the romantic context so-called “mal du siècle.” For this, we focus basically on the conceptions of “influence” of Claudio Guillén (1959) regarding the reflection on the creative act, as well as the domain of influence in the genesis of the literary work and this one as part of the writer’s experience. It will start from the influence between texts, it is convenient to follow a concentrated analysis on some principles of the studies of Simon Jeune (1968).

Key-words: Romanticism, travel, death, Chateaubriand, José de Alencar.

#### **Résumé**

Cet article se propose de comparer les œuvres *Atala* (1801), de Chateaubriand et *Iracema* (1865), de José de Alencar. La première œuvre est le fruit d’un voyage de formation réalisé par « l’inventeur de l’Amérique » aux États-Unis et à la frontière canadienne en 1971. L’œuvre de Chateaubriand, *Atala* y inclut, est le résultat de ce voyage. Elle a augmenté l’intérêt pour l’Amérique en récapitulant les expériences et les récits de voyage des explorateurs, des missionnaires, des voyageurs et des naturalistes, ainsi que des images de forêts vierges, de rivières, etc. de Chateaubriand. La deuxième œuvre est le résultat d’une lecture exhaustive des récits de voyage et de l’œuvre littéraire de Chateaubriand. La présente analyse a pour but de souligner la mort des personnages, basée sur le parallélisme entre ces deux auteurs, poursuivant l’hypothèse du point de vue de Chateaubriand comme modèle du Romantisme de Alencar, comme bien l’a annoncé Sainte-Beuve. Cela reconnaît de manière implicite un héritage de l’écrivain français dans la tradition, l’élaboration et l’affirmation de la prose romantique dans la littérature brésilienne. La comparaison de la mort dans les deux nouvelles contiendra la signification esthétique de ce sujet dans le contexte du Romantisme dit « mal du siècle ». Pour cela, nous nous intéresserons essentiellement aux conceptions de « l’influence » de Claudio Guillén (1959) qui aborde la réflexion sur l’acte créatif, ainsi que le domaine d’influence dans la genèse de l’œuvre littéraire et celle-ci dans le cadre de l’expérience de l’auteur. On partira de l’influence entre les textes, car il convient de suivre une analyse concentrée sur quelques principes des études de Simon Jeune (1968).

Mots-clés : Romantisme, voyage, mort, Chateaubriand, José de Alencar.

### **Nota introdutória: a morte na literatura e o seu significado estético**

Neste artigo, será desenvolvido um estudo comparativo entre *Atala*, de Chateaubriand e *Iracema*, de José de Alencar. A primeira obra é fruto de uma viagem de formação feita pelo “inventor da América” aos Estados Unidos e à fronteira canadense em 1791. A obra de Chateaubriand, incluindo *Atala*, é o resultado de sua viagem. Ela aumentou o interesse pela América retomando as experiências e as narrativas de viagem dos exploradores, dos missionários, dos viajantes e dos naturalistas, assim como das imagens das florestas virgens, dos rios, etc. de Chateaubriand. A segunda obra é resultado de leitura exaustiva de narrativas de viagem e da obra literária de Chateaubriand. A análise dará enfoque analítico à morte das personagens dessas novelas viáticas, visando a hipótese de Chateaubriand como presença marcante na poética romântica de *Iracema*, reconhecendo implicitamente um legado da tradição no percurso da afirmação da prosa romântica alencariana na literatura brasileira.

A relevância deste estudo está na sua preocupação em compreender, dentro de um percurso da tradição literária, iniciada em terras brasileiras pela novela *Os Maxacalis* de Ferdinand Denis, nuances fundamentais da estética romântica de Alencar; salientando a importância do estudo comparativo nessas investigações, ao propiciar uma discussão sobre aproximações entre elementos do romantismo de Chateaubriand e de José de Alencar, essencialmente. De outro ângulo, privilegia o estudo da morte na estética romântica, verificando, por meio do diálogo que enfatiza, um percurso de significação na tradição romanescas e na prosa dos autores citados.

### ***Atala* como modelo poético de Alencar**

As similaridades aparentes entre *Atala* e *Iracema* são a fresta que mais nos deixam entrever o diálogo intertextual entre as obras. Há nestas, contudo, particularidades de suma relevância que precisam ser observadas.

Em *Como e porque sou romancista*, Alencar explicita a sua tendência ao romance, relatando, de forma sucinta, como esse gênero se fez presente na sua vida literária. Mas, é nos escritos de *Cartas sobre a Confederação dos Tamoyos*, que o romancista deixa transparecer o seu ideário poético e pormenoriza a sua posição quanto

a uma essencial poética brasileira. Estes escritos não têm uma natureza literária na essência, mas evidenciam respectivamente: um esboço de sua trajetória enquanto romancista, apontando-nos indícios de uma vertente genuína por ele desenvolvida e uma visão que mescla sentimento poético nacional, acepções de um psicologismo marcante e defesa de uma tradição estética e, ainda, mensurações de uma postura extremamente crítica do que deveria representar uma poesia nacional. Em ambos, acrescenta-se, encontramos fortes indícios de um “essencialismo” poético que dialoga intimamente com a prosa de Chateaubriand.

Das leituras que Alencar menciona ter feito não somente por gosto, mas, principalmente, para que elas lhe provocassem à escrita romanesca, Chateaubriand fora uma presença marcante. É o próprio Alencar que afirma ter lido os franceses Balzac, Alexandre Dumas, Alfredo de Vigny, Victor Hugo e “muito de Chateaubriand” – que por sua vez lia em abundância relatos de viagem –, apontando-nos a predominância deste como inspiração formal ou “molde do romance”. Foi nessas leituras que o cearense encontrou o “modelo a imitar” “fundido com a elegância e beleza que jamais lhe poderia dar”<sup>1</sup>. Alencar ainda reconhece que é “esse jogo de imitação que primeiro imprime ao espírito a flexibilidade, como ao corpo o da gymnástica”.

O escritor se refere à moda de “baironizar” por volta de 1845 quando lhe voltara o “prurido de escritor”. A referência de Alencar diz respeito à inclinação literária da época à melancolia, à tristeza e à morte que caracterizavam o mal do século e estavam veementemente presentes na obra de Lord Byron, assim como na prosa chateaubriandiana. Entretanto, essa tendência à tristeza, Alencar não buscava apenas nessas leituras, nem nos modismos, mas no seu “gênio taciturno e concentrado, que já tinha em si melancolia de sobejo”. A beleza da morte, tão poeticamente representada por Chateaubriand, é algo que atraía Alencar. Tanto que, segundo ele, “buscando um tema” para o seu romance, “volvia o meu espírito com predileção” para o Martírio do Padre Francisco Pinto. Assim é que também Alencar se refere a um momento no qual estivera enfermo a uma “espécie de terror da solidão em que tanto se deleitava o meu espírito e onde se embalavam as scismas e devaneios de fantasia”.

---

<sup>1</sup> Alencar, J. *Como e Porque Sou Romancista*. Leuzinger & Filhos, Rio de Janeiro, 1893, p. 30, 31, 33, 37, 46 e 05, respectivamente.

Em *Iracema*, ademais, está presente o que o autor chamou de “temeridade do homem em lucta com o abysmo”, o que lhe “enchiam de entusiasmo e admiração”. Admiração que lhe chegou ao “gênio taciturno” por meio de Chateaubriand e do drama de *Atala*. Essa temeridade do homem em luta com o abismo é o drama correferente vivido pelas duas índias. Daí afirmar Alencar: “quanto à poesia americana, o modelo para mim ainda hoje é Chateauriand”.

Nas duas séries de cartas, publicadas entre junho e agosto de 1856 no *Diário Oficial do Rio de Janeiro*, e intituladas *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, José de Alencar exprime uma crítica pessoal, “impressões de minha leitura” ao poema épico *Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães. Nas cartas, o romancista deixa claro a sua admiração e inclinação à poética de Chateaubriand, apontando-o como mestre, de quem as leituras, lhes ofereceram suporte para a crítica feita à *Confederação*. De acordo com Lage<sup>1</sup> as referências ao mestre francês aparecem explicitamente dezoito vezes, o que, “por si só” já revela a “importância do escritor francês enquanto modelo literário do romance alencariano”.

Para Alencar, ao poema de Magalhães faltavam: “colorido do pensamento”, “luxo da fantasia”, “riqueza de imagens”, “canto celeste”, “harmonia original”; o poema não soubera cantar “as maravilhas de Deus”, “o sol a erguer-se no seu mar de ouro, a lua deslizar-se no azul do céu”, o “murmúrio das ondas e o echo profundo e solene das florestas”<sup>2</sup>. O poema de Magalhães deveria, pois, fazer “valer o sentimento nacional, a liberdade e o cativo dos índios”. O cearense expressa um sofrimento das decepções de seu espírito à medida que a leitura do poema avançava, alegando que “Onde esperava achar uma poesia soberba, apenas encontrava alguns versos, e uma imagem fria e pálida das bellezas que sonhara”, em contraste com a “poesia simples e graciosa, inspirada pela natureza virgem da América”, encontrada na prosa de Chateaubriand, num volume que abrisse na sua biblioteca. As decepções de Alencar caracterizam o seu ideal romântico e poético ao julgar o poema de Magalhães comparando-o com a poesia de “inspiração ingênua e natural” de Chateaubriand e que, este, cantando as belezas e o sentimento na natureza virgem das regiões do Ohio e do Mississipi

---

<sup>1</sup> Lage, R. José de Alencar e Chateaubriand: entre o Velho e o Novo Mundo. *Terceira Margem: Revista do Centro de Estudos Brasileiros*, nº. 5, 2004, p. 19.

<sup>2</sup> Alencar, J. *Cartas Sobre a Confederação dos Tamoyos*. Empresa Typographica Nacional do Diário, Rio de Janeiro, 1856, p. 6, 7 e 14 respectivamente.

(ou Meschacebé, como está inscrito em *Atala*), pode “sentir e compreender o que havia n’ellas de grande e subhime”.

Conforme Alencar, Magalhães não soubera dar à sua heroína, Potira, “uma imagem graciosa de uma virgem índia”, digna de ser “conservada” pela tradição literária, assim como Chateaubriand criara “a sua *Atala*”. Nesse ponto, a crítica alencariana ganha um tom poético inspirado pela lembrança de uma “invocação de Chateaubriand”. As observações do romancista brasileiro também apontam para uma tendência sua ao sentimentalismo natural e cristão e ao drama belo da melancolia e da morte. É dessa forma que Alencar reconhece haver duas “sublimes enfermidades humanas”: “a *saudade* e a *nostalgia*”, o que nos remete à *sehnsust* romântica citada por Aguiar e Silva, de cuja enfermidade ele afirma padecer. Citando uma passagem do romântico francês, Alencar remete a esse aspecto do sentimental e da transcendência em “a ideia do infinito apresenta-se ao meu espírito”; a imaginação é a fonte significativa para Alencar que vê em Chateaubriand sua mais perfeita manifestação, explicitada no percurso de sua crítica nas cartas, vendo em *Atala*, como nas suas outras personagens, uma figura graciosa, “filhas de sua imaginação”. E é esta imaginação que Alencar contempla.

De acordo com Alencar, a melancolia e a morte no poema de Magalhães não apresentam uma força poética original, não se evoca o lado sublime desse estado e evento que daria sentido à epopeia, disso resultando, em parte, o fracasso da mesma. O romancista se refere a uma “doce melancolia que sente o espírito” diante da morte e extinção das raças indígenas, afirmando que, nesta parte, há no poema, “bellesa”; Magalhães não soubera “exprimir a beleza da jovem índia lacrimosa, consolando seu velho pai: essa dor mútua, esse quadro de tanto sentimento, passa despercebido”<sup>1</sup>; Alencar afirma, ainda que a “causa” do poema seja inadequada à epopeia, pois se trata da “morte de um simples guerreiro índio”, em detrimento de “um grande infortúnio, ou um sentimento poderoso como a nacionalidade e a religião”, é o que está representado em *Atala* e *Iracema*.

Magalhães não dera, pois, significado poético à morte ao trata-la como algo comum e banal e, sarcasticamente, critica o início do segundo canto do poema do carioca em que o “motivo dessa

---

<sup>1</sup> Alencar, J. *Cartas Sobre a Confederação dos Tamoyos*. Empreza Typographica Nacional do Diário, Rio de Janeiro, 1856, p. 9, 15, 17 e 51 respectivamente.

guerra de morte, d'essa vingança estrondosa! Eis o princípio de um drama terrível que acaba pela destruição de um povo!” que seria descuidado por Magalhães a ponto de escolher por motivo da *Confederação* “acabar com os ataques reiterados dos lusos”. Alencar expressa, ainda, que Gonçalves de Magalhães “desdenha esses lances teatrais, esses efeitos scenicos, sem o que a epopeia e a tragédia nada são”. Alencar se refere também ao sentimentalismo de Lamartine e à melancolia de Bocage e o que o romancista assimila de Chateaubriand no seu espírito de poeta é, enfim, a palavra “simples e delicada flor do sentimento, nota palpitante do coração, ella pode elvar-se até o fastígio da grandeza humana, e impor leis ao mundo do alto d'esse throno, que tem por degráo o coração, e por cúpola, a inteligência”.

Passemos à observação do diálogo possível entre *Atala* e *Iracema*, sob o prisma da melancolia e com foco no delineamento estético da morte nas duas narrativas.

Um aspecto geral recorre nas duas personagens: a fatalidade do destino. A morte não é o principal fator de sentido que valida as duas obras dentro da perspectiva do romantismo, mas deve ser vista na sua significação no contexto do conjunto que caracteriza o mal do século. A melancolia e uma espécie de beleza da morte a partir da representação estética da mesma. Guardadas algumas divergências que serão aqui consideradas, cabais ao diálogo entre ambas as obras, são duas índias, virgens que carregam cada uma, percalços que as fadam a esse destino factual de ausência de felicidade e impossibilidade de realização do amor: Atala, “la virgen de los últimos amores”<sup>1</sup> e filha de Simaghan, é impossibilitada ao amor conjugal por sua “consciência religiosa” cristã. Atala realiza um voto de castidade, ante à mãe agonizante, preferindo abdicar dos prazeres carnis em razão da paz da alma da mãe, que manterá um relacionamento pecaminoso com Lopez, uma vez que era casada com Simaghan. O juramento foi realizado perante um sacerdote cristão. Crendo na sua religião e consciente do dever que a promessa lhe impora, Atala não pode viver a “ardente paixão” com o selvagem Chactas, prisioneiro de sua tribo, cujos cuidados foram confiados à virgem. Esta “encontra no suicídio a única solução do dilema a que a

---

<sup>1</sup> Chateaubriand, F.-R. *Atala ou Os Amores de Dous Selvagens no Deserto*. Typog. De Manoel Antonio da Silva Serva, Bahia, 1819, p. 28, 20, 24, 27 e 28 respectivamente.

levara a seu destino”<sup>1</sup>; Iracema, “a virgem dos lábios de mel”<sup>2</sup>, filha de Araquém, sacerdotisa de Tupã, possui “o segredo da jurema” da sua tribo, os Tabajaras. A virgem deve guardá-lo, permanecendo casta, também pela condição religiosa e posto que lhe é confiado, o papel de guardiã do segredo de sua tribo, assim designada pelo deus Tupã. Mesmo não guardando o segredo e traindo a tribo, Iracema não alcança a felicidade do amor de Martin, o europeu com quem se relacionara. Assim, o destino de sofrimento e o fado à infelicidade a conduzem à entrega à morte.

Um complexo da morte está presente nas duas narrativas e se desenvolve pelo drama vivido pelas personagens: Atala e Chactas, em *Atala*; Iracema e Martin, em *Iracema*, pares que protagonizam a turbulenta relação entre europeu e indígena (encontro possibilitado pela viagem). Dentro desse complexo, são a melancolia e a consciência da infelicidade que enxertam o sentido trágico das duas obras. Chactas prevê a sua desgraça quando, levado pela ânsia de liberdade e infinito, decide percorrer as matas deixando o seio do “pai” que lhe acolhera: “Oh, por que não desci eu então ao país das almas! Eu teria evitado as infelicidades, que me esperavam sobre a terra” e “entoei minha Canção de morte”, em que a morte surge como fuga ao destino trágico.

Riso e lágrima, beleza e tristeza fundem-se na imagem angélica da virgem a atribuir-lhe um sinuoso mosaico metonímico da morte na prosa chateaubriandiana. Assim, esses dois pares que remetem ao sublime contrastam com os aspectos carnis, humanos da paixão que alimentam e da atração que evocam. Desse balanço, abstrai-se, majoritariamente, a melancolia embelezada que reina em Chateaubriand e que encontramos em Iracema: “o favo da jati não era doce como o seu sorriso”<sup>3</sup>, “Iracema tinha o lábio trêmulo e úmida a pálpebra”, “Iracema sentiu que sua alma se escapava para embeber-se no ósculo ardente” (idem, p. 24). Iracema, tal como Chactas, é consciente do trágico destino e bem como Atala resigna-se perante a impossibilidade do amor: “O amor de Iracema é como o vento das areias; mata a flor das árvores: suspirou a virgem”.

---

<sup>1</sup> Amora, A. S. « Atala e Iracema » In: COUTINHO, Afrânio. *O romantismo*. Cultrix, São Paulo, 1962, p. 4.

<sup>2</sup> Alencar, J. de. *Iracema*. Editorial Sol 90, Barcelona, 2004, p. 14.

<sup>3</sup> Alencar, J. de. *Iracema*. Editorial Sol 90, Barcelona, 2004, p. 14, 18, 27 e 83 respectivamente.

A saudade e a nostalgia são componentes desse complexo da morte e estão presentes nos dramas de Chactas e Martin. O primeiro conclui que “só Atala ocupava meu coração, como a lembrança do leite dos meus pais”<sup>1</sup>; E Martin: “a amizade e o amor o acompanharam e fortaleceram durante algum tempo, mas agora longe de sua asa e de seus irmãos, sentia-se no ermo”. A nostalgia intrínseca à Chactas e Martin evidencia o que Volobuef<sup>2</sup> designa “afã romântico por alcançar o infinito, o absoluto, a totalidade”. Essa completude em Chactas abrange o veemente sentimento que nutre por Atala, mas vai além disso, não se completa com este, mas com o seu próprio *eu*, com a ideia de infinitude que a natureza provoca nele; a entrega de Atala contrapõe-se ao egoísmo e ao sentimento de liberdade de Chactas. Martin, o guerreiro branco também não encontra essa completude quando “possui” Iracema, esse amor não é suficiente *de per si*, posto que a saudade de sua terra e de todas as experiências que lá deixou lhe remontam à mente gerando esse conflito do *eu*.

Atala padece do sofrimento da impossibilidade da felicidade; sofre o drama que infla no seu coração a angústia de não poder realizar essa felicidade e plenitude: “mas onde me arrastará esta nascente paixão? A minha Religião para sempre me separa de ti... Ó, minha mãe! Que fizeste!... Atala repentinamente se calou, e reteve não sei que fatal segredo”. Iracema vive o mesmo drama pois

*Iracema também foge dos olhos do esposo, porque já percebeu que esses olhos tão amados se turbam com a vista dela, e em vez de encherem-se de sua beleza, como outrora, a despedem de si [...] ai da esposa!... Sentiu já o golpe no coração e como a copaíba ferida no âmago, destila as lágrimas em fio.*

O que caracteriza o drama vivido por Atala e Iracema é a *sehnsucht* romântica. Eles são personagens que “sentem-se empolgados por um anelo indefinível, perseguindo com ardente desespero um ideal abscôndito e distante, buscando angustiosamente a verdade que lhes poderia iluminar o abismo da vida”, a “nostalgia de algo distante, no tempo e no espaço, para que o espírito tende

---

<sup>1</sup> Chateaubriand, F.-R. *Atala ou Os Amores de Dous Selvagens no Deserto*. Typog. De Manoel Antonio da Silva Serva, Bahia, 1819, p. 30 e 36 respectivamente.

<sup>2</sup> Volobuef, K. *Frestas e Arestas: A Prosa de Ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*. Editora da UNESP, São Paulo, 1999, p. 129.

irresistivelmente, sabendo todavia de antemão que lhe é impossível alcançar esse bem sonhado”<sup>1</sup>. Assim, tanto Chateaubriand quanto Alencar fecundam nessas obras esse idealismo romântico pra quem a morte é evasão dessa “insatisfação perpétua”.

Machado de Assis, em crítica feita à *Iracema*, que revela ainda sua grande admiração pela obra e pelo autor, associa esse romance ao *Natchez*, de Chateaubriand, reconhecendo o diálogo entre as duas cenas em que as heroínas revelam a gravidez aos seus amados. Machado nos ajuda na reflexão quando afirma que o romance conta a “história melancólica da *virgem dos lábios de mel*” e ainda ao entender que *Iracema* é um livro que “limita-se a falar de sentimento” e de amores e infortúnios, o que o liga à tradição do sentimentalismo e da melancolia, de que Chateaubriand é o iniciador no romantismo<sup>2</sup>. O mesmo autor salienta essa poética do sentimento dentro do contexto de uma poética da morte, pois para ele, “*Atala* é um idílio fúnebre nas savanas da América”.

Alencar, respeitando os princípios da imitação artística, dialoga intimamente ao utilizar do modelo artístico chateaubriandiano, desenvolvendo, mais exacerbadamente a melancolia na imagem da morte em *Iracema*. Antonio Candido nos apresenta um quadro significativo dessa perspectiva da morte nas obras em análise

*Boa parte do mal do século provém desta condição estética: desconfiança da palavra em face do objeto que lhe toca exprimir. Daí o desejo de fuga, tão contraditório na literatura romântica sob forma de invocação da morte, ou “lembrança de morrer”; há nela uma corrente pessimista, para qual a própria vida parece o mal. Entre as suas manifestações a mais significativa é a associação do sentimento amoroso à ideia de morte.*<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Aguiar e Silva, V. M. de. *Teoria da Literatura*. Livraria Almedina, Coimbra, 1982, p. 513.

<sup>2</sup> Plinval, G. de. *História da Literatura Francesa*. Editora Presença, Lisboa, 1978, p. 144 e 146.

<sup>3</sup> Candido, A. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. Editora Itatiaia LTDA, Belo Horizonte, 2000, p. 29.

Segundo Amora<sup>1</sup>, são vários os pontos de semelhança entre *Atala* e *Iracema*, dentre eles “[n]as personagens e seus dramas” e o “culto dos mortos”. O drama é aquele dos sentimentos, abarcando a consciência do infortúnio que podemos associar também ao sentimento de culpa que aparecerá inclusive em *Helena*, de Machado de Assis. Diante da iminência de trair a promessa da mãe e sua religião, Atala suicida-se em razão de um “voto cujo sentido não podia alcançar sua inocência”.

A cena da morte concentra muito da beleza poética nas duas tramas. A descrição sentimentalista vai além do trágico para aprofundar-se no que de mais belo há nela. Antes de morrer, Atala toma conhecimento, pelo padre Aubry, que o desvio de seu voto de castidade não a condenaria, pois ela tinha intenções puras e, por estas, seria julgada, donde o maior dos pecados seria “dispor de sua própria vida”. No ritual que o sacerdote cristão lhe concede em vida, para que fosse purificada na morte, há um misto de sentimento religioso e reflexão profunda sobre a partida, na busca da consolação da virgem agonizante. Resumindo, o ancião reflete que “o grande erro dos homens no seu sonho de felicidade é esquecer esta enfermidade da morte inerente na sua natureza: é preciso acabar, é preciso dissolver-se”, comparando a vida a um “vale de misérias”.

A despedida de Atala a Chactas é digna da aura sentimentalista romântica. Morrendo aos poucos, a índia consola o amado e entregando-lhe o crucifixo que usava expõe o triunfo da morte cristã que, crendo na transcendência do espírito, lhe levaria ao “império celeste”, onde esperaria Chactas.<sup>2</sup>

Após essa cena e uma breve pausa, envolta de lágrimas, na narrativa de Chactas, o índio se refere à defunta como “encantada pelo Anjo da melancolia”: “eu nunca vi coisa mais celeste, e qualquer que ignorasse ter esta vestal gozado da luz poderia supô-la a estátua da virgindade adormecida”. Essa concepção da morte como consagração é a visão do martírio cristão representando um destino que, “urdido de miséria, solidão e rebeldia, mas que triunfa deste destino pela revolta e transformando em vitória a própria morte”<sup>3</sup> é

---

<sup>1</sup> Amora, A. S. « Atala e Iracema », In: Coutinho, Afrânio. *O romantismo*. Cultrix, São Paulo, 1962, p. 5-6.

<sup>2</sup> Chateaubriand, F.-R. *Atala ou Os Amores de Dous Selvagens no Deserto*. Typog. De Manoel Antonio da Silva Serva, Bahia, 1819, p. 156 e 165 respectivamente.

<sup>3</sup> Aguiar e Silva, V. M. de. *Teoria da Literatura*. Livraria Almedina, Coimbra, 1982, p. 513.

superado por meio da morte como vitória e como triunfo catártico em *Atala*.

Na morte de Iracema, é marcante a presença do medo de Martin: “Quanto mais seu passo o aproxima da cabana, mais lento se torna e pesado. Tem medo de chegar; e sente que sua alma vai sofrer, quando os olhos tristes e magoados da esposa entrarem nela”<sup>1</sup>. O medo de Martin é o medo de sofrer a perda e Iracema, como que entregando sua vida ao filho Moacir, “com esforço grande, pode erguer o filho nos braços, e apresenta-lo ao pai, que o olhava extático em seu amor. – Recebe o filho de teu sangue. Era tempo; meus seios ingratos já não tinham alimento para dar-lhe!”. Assim, a morte de Iracema tem outro significado ao dar-se como prolongamento da vida na figura do filho e ainda no pós-morte ao ter seu espírito elevado na natureza como mostra passagem que segue: “– Enterra o corpo de tua esposa ao pé do coqueiro que tu amavas. Quando o vento do mar soprar nas folhas, Iracema pensará que é tua voz que fala entre seus cabelos”. O drama de Iracema transforma-se em lenda do Ceará, que perdurará no imaginário cultural e literário dentro do contexto da consolidação do romance brasileiro, transcendendo, assim, à morte e perpetuando-se como elemento lendário na poética romântica. Os rituais que se seguem às mortes de Atala e Iracema ganham importância notável por evidenciarem aspectos simbólicos na morte e no imaginário poético romântico: a primeira deixa a vida legando a esse imaginário o trunfo da morte cristã, configurando-se como uma virgem mártir santa; Iracema, ao dar a luz e perpetuar-se neste novo ser que é a conjunção do mundo civilizado com o selvagem, do colonizador com o colonizado, transforma-se em lenda do romantismo brasileiro, numa poesia do imaginário, tal como Alencar admirara em Chateaubriand. Só por meio da morte, do “mito sacrificial”<sup>2</sup> presente nas duas personagens, dá-se a permanência das mesmas como símbolos poéticos. Para Amora<sup>3</sup>, a morte de Atala apresenta os elementos de uma tragédia clássica, pois o drama das personagens “acaba numa catástrofe, provocada por uma das formas mais aterrorizantes da morte, o suicídio, do que resulta no leitor o desejado efeito de terror e comiseração”, mas isso nos remete à morte

---

<sup>1</sup> Alencar, J. de. *Iracema*. Editorial Sol 90, Barcelona, 2004, p. 94 e 95.

<sup>2</sup> Bosi, A. Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar. In: *Dialética da Colonização*. Companhia das Letras, São Paulo, 1992, p. 173-193.

<sup>3</sup> Amora, A. S. « Atala e Iracema », In: Coutinho, Afrânio. *O romantismo*. Cultrix, São Paulo, 1962, p. 15.

como ação e representação na narrativa, isto é, sem que se penetre nos meandros simbólicos desse evento. Em *Iracema*, segundo o estudioso, há o predomínio do lirismo em detrimento do trágico, pois a sua morte “resulta num desenlace, se em certo sentido é profundamente tocante, por se ver estiolar e acabar”, esse drama

*desperta em nós é o sentimento de uma profunda simpatia humana por Iracema e uma exaltada admiração pelo que ela logrou a ser na vida – o símbolo da mulher que, determinada tão só pelas forças puras e verdadeiras de sua natureza feminina, fez-se o símbolo do amor conjugal e do sacrifício materno, amor e sacrifício que o Destino tornou ainda mais significativos, porque geradores de uma raça.*<sup>1</sup>

Essa visão interpretativa de Amora contribui para a nossa discussão no sentido de que, abordando contrastes, ajuda-nos a compreender, por meio do destino das personagens, uma evidente tradição romântica que florescia na literatura brasileira da primeira metade do século XIX, que pelo filtro do sentimentalismo de Chateaubriand e do desenho poético de Alencar, com todas as suas afinidades e ressonâncias, projetou na formação estética do romance no Brasil.

### **A ambiência melancólica da morte**

Diante da reflexão sobre a morte como experiência estética romântica em *Atala* e *Iracema*, essas breves palavras que seguem não poderiam ser omitidas pois tratam do espaço nas duas narrativas, ou mais especificamente, da ambientação e da atmosfera geradora de significados.

Conforme Dimas, uma das mais importantes contribuições de Osman Lins<sup>2</sup> para o estudo do espaço na narrativa, é a distinção entre espaço e ambientação. Na ambientação “transparecem os recursos expressivos do autor, impõem-se um certo conhecimento da arte narrativa” cuja análise “exige [-se] do leitor perspicácia e familiaridade com a literatura para que o espaço puro e simples [...] seja entrevisto em um quadro de significados mais complexos, participantes estes da ambientação”. Desta forma, “o espaço é

---

<sup>1</sup> Amora, A. S. « *Atala e Iracema* », In: Coutinho, Afrânio. *O romantismo*. Cultrix, São Paulo, 1962, p. 135.

<sup>2</sup> Lins, O. Espaço romanesco. In: *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. Ática, São Paulo, 1976.

denotado; a ambientação é conotada. O primeiro pé patente e explícito; o segundo é subjacente e implícito”<sup>1</sup>.

Tanto em *Atala* quanto em *Iracema*, o espaço é a floresta virgem do período das colonizações, tais como estão descritas nos diversos relatos de viagem à América colonial. Mas a ambientação, fruto da observação lírica dessa paisagem majestosa e exótica conflui significativamente para a leitura analítica das duas obras. O que destacamos aqui é a atmosfera melancólica gerada a partir dessa ambientação como “estado d’alma”<sup>2</sup> como prolongamento do drama das personagens e, ao mesmo tempo, comportando o mesmo teor subjetivo delas. O movimento é confuso na medida em que se entrelaça o lirismo poético nas protagonistas e no cenário, participando ambos do drama na obra. Essa intersecção dramática salienta a importância da ambientação nas obras vista da perspectiva da melancolia e da morte.

Em *Atala*, a narrativa de Chactas inicia-se “ao ruído da onda, e no meio de toda a solidão”<sup>3</sup>, ao passo que em *Iracema* “A lufada intermitente traz da praia um eco vibrante, que ressoa entre o marulho das vagas”<sup>4</sup>. Mais adiante, em Chateaubriand, “Tudo no deserto era quieto, soberbo, solitário e melancólico”, e no romance brasileiro, “A cauã piou, além, na extrema do vale. Caía a noite”.

Nas duas narrativas, é patente o sentimento de melancolia que se delineia e a recorrência lírica ao cenário primitivo. Vai se criando um cenário e uma atmosfera de modo a enquadrar o drama das personagens, o do sacrifício amoroso por meio da entrega e da morte, conforme Osman Lins “a atmosfera, designação ligada à ideia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato – de angústia, de alegria, de exaltação, de violência etc. –, consiste em algo que envolve e penetra de maneira sutil as personagens”<sup>5</sup>.

As imagens presentes em: “o grito de morte retiniu no bosque”, “gemidos dos ventos na floresta”, “atraídos por esta tocante

---

<sup>1</sup> Dimas, A. *Espaço e Romance*. Ática, São Paulo, 1987, p. 20.

<sup>2</sup> Moisés, M. *Dicionário de Termos Literários*. Cultrix, São Paulo, 2004, p. 108.

<sup>3</sup> Chateaubriand, F.-R. *Atala ou Os Amores de Dous Selvagens no Deserto*. Typog. de Manoel Antonio da Silva Serva, Bahia, 1819, p. 18, 37, 48, 62 e 79 respectivamente.

<sup>4</sup> Alencar, J. de. *Iracema*. Editorial Sol 90, Barcelona, 2004, p. 12, 17, 22 e 63 respectivamente.

<sup>5</sup> Lins, O. Espaço romanesco. In: *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. Ática, São Paulo, 1976, p. 76.

melodia se satisfaziam exalando na montanha os últimos sons” dialogam com a ideia da morte, explícita em “A sombra, que desce dos montes e cobre o vale, penetra sua alma”, ao passo que “grito de morte”, “gemidos dos ventos” e “a sombra” transparecem um horror da morte e o lirismo de “tocante melodia/os últimos sons” aparece em “penetra sua alma”. A morte é representada com horror também em *Iracema*, na cena em que a índia caminha no chão repleto de cadáveres dos índios de sua tribo ou na “nuvem negra” que são os urubus que “pastaram nas praias a carniça” daqueles corpos.

Compartilham da melancolia e da decadência angustiante do drama a personagem e o cenário pela ambiência no entrecruzamento dos dois mundos: o do homem e o da natureza. Em *Iracema*, isso se revela na voz de Caubi, “O dia vai ficar triste” ou em “as sombras da tarde entristeciam o dia”<sup>1</sup>.

Atala e Iracema são personagens melancólicas pois, no sentimento das duas, a fonte de felicidade é o apego ao objeto querido, ao sentimento nutrido por Chactas e Martin, respectivamente, conforme o sentido da melancolia expresso por Oliveira<sup>2</sup>, em que esta “é um recurso de linguagem para expressar o vazio apresentado pelo ego diante de uma perda” e “expressar um semblante de morte quando o ego se recusa a investir a libido em um novo objeto e fica preso ao que foi perdido”. É desse modo que o sacrifício do amor, como veia principal das duas narrativas, concentra toda essa ambiência melancólica da morte.

A ideia de imensidão, do infinito e do transcendente que marca a representatividade da morte no lirismo de *Atala* recorre, por vezes, numa ambiência de natureza idílica e mítica: “Com os olhos levantados para o céu ao clarão dos raios conservava minha esposa em meus braços no meio dos desertos na presença do Eterno: pompa nupcial digna de nossas desgraças e da grandeza de nossos amores selvagens!”<sup>3</sup>; aos olhos de Martin, a nostalgia lhe remete a olhar a “imensidade dos mares”, marcando a falta de correspondência à total entrega de Iracema e ao amor que é para ela a morte.

---

<sup>1</sup> Alencar, J. de. *Iracema*. Editorial Sol 90, Barcelona, 2004, p. 32, 56, 76 e 83 respectivamente.

<sup>2</sup> Oliveira, J. S. *O Enigma da Morte em Machado de Assis*. Editora Universitária da UFPB, João Pessoa, 2007, p. 99.

<sup>3</sup> Chateaubriand, F.-R. *Atala ou Os Amores de Dous Selvagens no Deserto*. Typog. de Manoel Antonio da Silva Serva, Bahia, 1819, p. 91 e 110 respectivamente.

A lugubridade é explorada por Chateaubriand no confronto entre a exuberância da natureza e o costume selvagem no trecho que segue: “os troncos vermelhos destas árvores, pintados de mármore verde assemelhando-se a grandes colunas formavam neste belo templo da morte um magnífico peristilo”. Nos dois romances, encontramos comparações com um marcante toque de lirismo que comunicam o ambiente em consonância com o estado de consolo: “Do seio das brancas areias escaudadas pelo ardente sol, manava uma água fresca e pura, assim destila a alma do seio da dor lágrimas doces de alívio e consolo” e em *Atala*, “assim como o último raio do dia abate os ventos e derrama o sossego no céu embelecido, assim a consoladora palavra do velho aplacou as paixões levantadas no peito da minha amante”<sup>1</sup>. É o contraponto entre sofrimento e alívio ante as representações dos fenômenos naturais.

O silêncio melancólico da morte é o “silêncio do rio quando passa nos lugares profundos e sombrios”<sup>2</sup> e a lua “as solidões do Kentucky e o Ohio que conduz agora nossas canoas suspenderá a corrente de suas águas antes que minhas lágrimas cessem de correr por Atala”<sup>3</sup>.

O cenário fúnebre é representado, em *Atala*, de modo a explorar a perda e a morte em contraste com o infinito e o eterno. A “barra d’ouro” que se formara no Oriente, os gritos dos gaviões em cima dos rochedos e as Marthas que “entravam nas tocas dos olmeiros” sinalizavam a “pompa fúnebre de Atala” e debaixo da Lua que derramava “sobre os bosques este grande segredo da melancolia”, Chactas,

*Tomando, então uma pouca de terra, e guardando um medonho silêncio fixei pela última vez meus olhos sobre o rosto de Atala e derramei logo a terra antiga sobre um semblante de dezoito primaveras. eu vi desaparecer gradualmente as feições da minha amante e esconderem-se as suas graças debaixo da cortina da eternidade.*

A cena, assim descrita em *Iracema*:

---

<sup>1</sup> Chateaubriand, F.-R. *Atala ou Os Amores de Dous Selvagens no Deserto*. Typog. de Manoel Antonio da Silva Serva, Bahia, 1819, p. 150.

<sup>2</sup> Alencar, J. de. *Iracema*. Editorial Sol 90, Barcelona, 2004, p. 95.

<sup>3</sup> Chateaubriand, F.-R. *Atala ou Os Amores de Dous Selvagens no Deserto*. Typog. de Manoel Antonio da Silva Serva, Bahia, 1819, p. 161, 166; 168 e 170.

*O camucim, que recebeu o corpo de Iracema, embebido de resinas odoríferas, foi enterrado ao pé do coqueiro, à borda do rio. Martin quebrou um ramo de murta, a folha da tristeza, e deitou-o no jazido de sua esposa. [...] Desde então os guerreiros pitiguaras, que passavam perto da cabana abandonada e ouviam ressoar a voz plangente da ave amiga, afastavam-se, com a alma cheia de tristeza, do coqueiro onde cantava a jandaia. E foi assim que um dia veio a chamar-se Ceará o rio onde crescia o coqueiro, e os campos onde serpeja o rio.*<sup>1</sup>

congrega a presença do mítico e da lenda, no cenário de morte, presume a transcendência e a conjunção dos elementos naturais na morte simbólica da índia.

### **Considerações finais**

É legítima a comparação entre Chateaubriand e Alencar como está evidente num contexto de recepção cuja sintonia vai além do modelo formal, mas, principalmente no lirismo romântico de que a leitura alencariana foi capaz de conduzir temáticas e elementos artísticos para cantar o índio e o sentimento nacional brasileiro. A poética do francês encontrou no brasileiro um continuador e um poeta digno de alçar uma extensão ao significado estético da natureza primitiva no Brasil.

Isso acaba por mostrar não só a importância das letras francesas no Brasil do início do século XIX para a motivação estética de uma literatura e identidade nacional; a construção de um imaginário brasileiro, baseado no exotismo europeu e, por sua vez, na leitura brasileira de uma heteroimagem estabelecida pelos relatos de viagem<sup>2</sup> e, de forma mais esquematizada, em *Cenas da Natureza nos Trópicos*, de Ferdinand Denis, que direcionara o olhar literário para a “exploração da natureza brasileira como fonte de emoções, e o desejo de abordar os temas brasileiros como matéria literária”<sup>3</sup>.

A morte, como ponto de partida, possibilitou um olhar ao sentimento do *mal du siècle* projetado ao indianismo alencariano e ao romantismo brasileiro como momento de consolidação do romance.

---

<sup>1</sup> Alencar, J. de. *Iracema*. Editorial Sol 90, Barcelona, 2004, p. 96.

<sup>2</sup> Camargo, K. A. F. de. Um Brasil Europeu. In: DEPLAGNE, L. et al. *Tradução e transferências culturais*. Editora da UFPB, João Pessoa, 2012, p. 21-34.

<sup>3</sup> Candido, A. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. Editora Itatiaia LTDA, Belo Horizonte, 2000, p. 263.

### **Bibliografia**

- Aguiar e Silva, V. M. de. *Teoria da Literatura*. Livraria Almedina, Coimbra, 1982
- Alencar, J. de. *Iracema*. Editorial Sol 90, Barcelona, 2004
- \_\_\_\_\_. *Cartas Sobre a Confederação dos Tamoyos*. Empreza Typographica Nacional do Diário, Rio de Janeiro, 1856
- \_\_\_\_\_. *Como e Porque Sou Romancista*. Leuzinger & Filhos, Rio de Janeiro, 1893
- Amora, A. S. « Atala e Iracema », In: Coutinho, Afrânio. *O romantismo*. Cultrix, São Paulo, 1962
- Assis, M. José de Alencar: Iracema. In: *Obra Completa*. Coutinho, A (org.). Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 2004
- Bosi, A. Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar. In: *Dialética da Colonização*. Companhia das Letras, São Paulo, 1992, p. 173-193
- Candido, A. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. Editora Itatiaia LTDA, Belo Horizonte, 2000
- Camargo, K. A. F. de. Um Brasil Europeu. In: Deplagne, L. et al. *Tradução e transferências culturais*. Editora da UFPB, João Pessoa, 2012, p. 21-34
- Chateaubriand, F.-R. *Atala ou Os Amores de Dous Selvagens no Deserto*. Typog. de Manoel Antonio da Silva Serva, Bahia, 1819
- Dimas, A. *Espaço e Romance*. Ática, São Paulo, 1987
- Guillén, C. A estética do estudo de influências em literatura comparada. In: Coutinho, E. F.; Carvalhal, T. F. (orgs.) *Literatura comparada: textos fundadores*. Rocco, Rio de Janeiro, 1994, p. 157-174
- Lage, R. José de Alencar e Chateaubriand: entre o Velho e o Novo Mundo. *Terceira Margem: Revista do Centro de Estudos Brasileiros*, nº. 5, 2004, p. 19-29
- Lins, O. Espaço romanesco. In: *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. Ática, São Paulo, 1976
- Moisés, M. *Dicionário de Termos Literários*. Cultrix, São Paulo, 2004
- Oliveira, J. S. *O Enigma da Morte em Machado de Assis*. Editora Universitária da UFPB, João Pessoa, 2007
- Plinval, G. de. *História da Literatura Francesa*. Editora Presença, Lisboa, 1978

**DE BRUXELLES À CONSTANTINOPE DE RENÉ  
SPITAEELS; UNE VISION FLAMANDE DE LA GRÈCE  
MODERNE DANS LES ANNÉES (1836-1837)**

**DE BRUXELLES À CONSTANTINOPE OF RENE  
SPITAEELS; A FLEMISH VISION OF THE MODERN GREECE  
DURING THE YEARS (1836-1937)**

**DE BRUXELLES À CONSTANTINOPE POR RENE  
SPITAEELS; UNA VISIÓN FLAMENCA DE LA GRECIA  
MODERNA EN LOS AÑOS (1836-1837)**

**Antigone SAMIOU<sup>1</sup>**

**Résumé**

«De Bruxelles à Constantinople» s'inscrit dans le cadre de la littérature de voyage en Orient au dix-neuvième siècle. L'intérêt du présent article consiste à situer la représentation de la Grèce moderne, réalisée par un auteur flamand, par rapport aux récits de voyage en langue française après la fondation de l'état grec indépendant en 1830. Dans son journal de voyage, Spitaels nous apporte une approche romantique et sentimentale de la Grèce moderne à l'instar de la plupart de ses voyageurs contemporains. Une fois son image classique idéalisée est démentie dans la réalité, l'auteur fait preuve d'une grande déception dans ses impressions de voyage. Cependant, sa vision personnelle sur la grécité s'avère intéressante d'autant plus qu'elle est enrichie de ses expériences politiques personnelles et de son jugement perspicace. En fait, son discours audacieux s'avère très caustique à l'égard du rôle diplomatique européen dans l'affaire grecque. Malgré son intention initiale d'adopter un regard objectif et distant envers les Grecs modernes en évitant les fausses impressions, l'auteur compare souvent la Grèce moderne avec la Grèce ancienne de ses livres d'enfance et ne réussit pas à dissimuler son sentiment d'étrangeté forte face à la culture différente de l'«Autre».

Mots-clés: représentation de l'Autre, vision flamande, grécité, étrangeté, approche romantique

**Abstract**

«De Bruxelles à Constantinople» is placed into travel literature in the East in the nineteenth century. The interest of the current article is focused on the representation of Modern Greece realized by a Flemish author, regarding travel narratives in the French language after the foundation of the Greek nation in 1830. Within his travel journal, Spitaels offers to us a romantic and sentimental approach of modern Greece, imitating most of his contemporary travelers. Once his classic,

---

<sup>1</sup> [a\\_samiou@otenet.gr](mailto:a_samiou@otenet.gr), Université Ouverte Hellénique, Grèce.

*idealized image is contradicted to reality, the author manifests a great deception into his impressions of travel. However, his personal vision on graecity looks interesting as far as it is enriched with his personal political experiences and his perspicacious judgement. In fact, his audacious discourse turns out to be very caustic vis-à-vis the diplomatic European role in the Greek affair. Despite his initial intention to take an objective stance to the modern Greeks avoiding the false impressions, the author often compares modern Greece with ancient Greece of his child readings and he doesn't succeed in dissimulating his sense of intense strangeness facing the different culture of the "Other".*

*Key-words: representation of the Other, Flemish vision, graecity, strangeness, romantic approach*

### **Resumen**

*«De Bruxelles à Constantinople» forma parte de la literatura de viaje del este en el siglo XIX. El interés de este artículo consiste en dar una representación de la Grecia moderna, realizada por un autor flamenco comparado con textos de viaje en francés después de la fundación del estado griego independiente en 1830. En su diario de viaje, Spitaels nos ofrece un enfoque romántico y emocional de la Grecia moderna como la mayoría de sus viajeros contemporáneos. Una vez que su imagen clásica idealizada se niega en la realidad, el autor muestra una gran decepción en sus impresiones de viaje. Sin embargo, su punta de vista personal sobre el helenismo parece más interesante ya que se enriquece con sus experiencias políticas personales y su crítica discernidora. De hecho, su atrevido discurso resulte muy cáustico con respecto al papel diplomático europeo en el asunto griego. A pesar de su intención inicial de dar una mirada objetiva y distante de los griegos modernos, evitando las falsas impresiones, el autor a menudo compara la Grecia moderna con la Grecia antigua de sus libros infantiles y no logra esconder su fuerte sentido de extrañeza de la cultura diferente del «Otro».*

*Palabras-llaves: representación del Otro, vision flamenca, helenismo, extrañeza, enfoque romántico*

### **Introduction – La littérature de voyage en Grèce et René Spitaels**

La Grèce moderne occupe une place importante dans le voyage des érudits occidentaux, à partir de la fin du dix-septième siècle, qui s'inscrit plus largement dans le contexte esthétique du goût pour l'antiquité grecque à travers des expéditions scientifiques réalisées par Spon, Wheler, Tournefort, Paul Lucas, l'abbé Fourmont et Choiseul-Gouffier.<sup>1</sup> Cependant, au début du dix-neuvième siècle, la lutte que les Grecs mènent contre les Ottomans après quatre siècles d'esclavage, suscite l'émotion de nombreux littérateurs, historiens,

---

<sup>1</sup> Voir Constantine, D., *Early Greek Travelers and the Hellenic Ideal*, Cambridge-London-New York, 1984.

diplomates, envoyés spéciaux, journalistes politiques dont les témoignages en langue française sur la civilisation et la vie des Grecs connaissent un accroissement intéressant.<sup>1</sup>

Selon Tzvetan Todorov, « François-René de Chateaubriand est l'initiateur du voyage tel qu'il sera pratiqué au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècle, étant donné que ses récits de voyage susciteront d'innombrables imitations et influenceront, directement ou indirectement, le genre entier, et, à travers lui, toute la perception européenne des "autres". »<sup>2</sup> Après la fin de la guerre de l'Indépendance grecque et la création du nouvel état grec en 1830<sup>3</sup>, qui ont signalé la fin de la deuxième et de la plus forte étape du philhellénisme, les voyageurs continuaient de visiter la Grèce, un pays ravagé qui ne rappelait pas ou guère sa gloire antique.<sup>4</sup> Dans ce cadre de pérégrination intense, aussi classique qu'exotique, René Spitaels est un voyageur flamand qui entreprend un long voyage en Suisse, en Italie et en Orient dans les années 1836-1837 et nous rapporte ses impressions sur les Grecs modernes dans *De Bruxelles à Constantinople par un touriste flamand*.<sup>5</sup> En tant que le premier livre de l'écrivain qui a produit un grand effet à son apparition<sup>6</sup>, il mérite de trouver sa place dans la représentation de l'altérité grecque au XIX<sup>e</sup> siècle.

En ce qui concerne la forme de récit pour laquelle Spitaels a opté, c'est le journal, qui est organisé en fonction de la continuité spatiale et la succession temporelle du voyage, dans le but de rendre compte de son expérience viatique véridique. Son journal de voyage

---

<sup>1</sup> Voir Samiou, A., « French travellers to Greece and the representation of Modern Greeks in the nineteenth century » dans *Journal of European Studies*, London, December 2009, Vol. 39, No. 4, p. 455-468.

<sup>2</sup> Todorov, Tz., *Nous et les autres, la réflexion française sur la diversité humaine*, Seuil, Paris, 1989, p. 376-406.

<sup>3</sup> Clogg, R., *A Concise History of Greece*, Cambridge University Press, 1992, p. 323.

<sup>4</sup> Augustinos, O., *Odyssées françaises. La Grèce dans la littérature de voyage française 1550-1821*, Fondation Culturelle de la Banque Nationale, Athènes, 2003, p. 411.

<sup>5</sup> Spitaels, R., *De Bruxelles à Constantinople par un touriste Flamand*, Imprimerie de Delevigne et Gallewaert Libraire Polytechnique, Bruxelles, 1839. Le titre de l'ouvrage est récupéré dans la base de données <https://helios-eie.ekt.gr/EIE/bitstream/10442/7740/1/N02.017.0.pdf>

<sup>6</sup> La *Revue belge* en a publié de très longs fragments. « Publications nationales-Voyages. *De Bruxelles à Constantinople, par un touriste flamand*. 3<sup>e</sup> partie, Librairie polytechnique, Bruxelles, in-18, 1841 dans *Revue Belge*, p. 292-313.

est composé de trois tomes; le premier est consacré à la Suisse, le deuxième à l'Italie et le troisième à l'Orient dont fait partie aussi la Grèce. Plus précisément, dans le troisième tome, Spitaels dit Adieux à Rome, passe par Civita-Vecchia et continue en mer à bord du Ramsès, en visitant aussi Naples, Stromboli, Messine, Reggio de Calabre, Etna et Malte. Ensuite, il admire la Mer Ionienne et découvre les îles grecques Cerigo et Syra. Les prochaines étapes de son voyage sont le Pirée et Athènes. Son périple méditerranéen comprend aussi Minos Tchesmé et aboutit à Smyrne et à Constantinople.

### **Le voyageur et les objectifs de son récit de voyage**

Il s'agit d'un voyageur qui possède un double statut d'homme politique et de littérateur. D'une part, comme il avoue lui-même, engagé par ses parents à qui il exprime sa reconnaissance, il a échangé « la plume du journaliste contre le bâton du pèlerin » dans l'intention de « déposer l'acharnement des luttes politiques » pour l'autonomie de son pays natal et réaliser un changement radical dans sa vie qui lui permette de « revivre ». <sup>1</sup> D'autre part, à l'instar de nombreux voyageurs sous l'influence du mouvement romantique qui privilégie tout élément individuel, il se penche vers le monde oriental pour vérifier ses connaissances classiques et lier son identité avec les sites visités tout en partageant ses émotions personnelles avec ses lecteurs. <sup>2</sup> Pour l'auteur, la visite célèbre à Athènes, le berceau de la civilisation, est considérée comme une nécessité culturelle prépondérante à son époque.

*Vous savez bien qu'Athènes est, en un mot, le pont-aux-ânes de l'Orient. –J'y suis venu pour dire: J'y ai été.*

*Cependant, en approchant de la ville célèbre, je me berçais de douces illusions. J'appelais à moi le magnétisme des souvenirs. J'évoquais tous les grands noms qui composent l'immortalité antique.-Il me semblait que j'allais voir la cité de l'ancienne sagesse se réveiller enfin d'un long sommeil, et*

---

<sup>1</sup> Spitaels, R., *op. cit.*, tome 1, p. 10-11. L'auteur était ancien banquier et échevin à Grammont où il était né en 1809, et membre de la chambre de commerce d'Alost. Il a aussi travaillé comme rédacteur en chef du journal satirique *Mephistoplélès*. Sa mort a eu lieu à Bruxelles en 1849. Félix Bourquelot, 1857.

<sup>2</sup> Mathé, R., *L'exotisme*, Recueil Thématique, Université des Lettres Bordas, Paris, 1972, p. 11. Voir aussi Charlier, G., *Le mouvement romantique en Belgique, 1815-1850, II Vers un romantisme national*, Palais des Académies, Bruxelles, 1959.

*sortir, comme Herculanium, de son linceul de cendres et de poussière.*<sup>1</sup>

En accentuant à bon escient la vanité et les fausses attentes du « je » auctorial, l'auteur, oscille entre un sarcasme soigneusement dissimulé envers les voyageurs présomptueux et rêveurs de son temps, lui-même y inclus, et l'angoisse commune partagée de voir la reconstitution prompte de la gloire antique dans la Grèce moderne.

Dans un effort de faire un pacte clair et honnête avec ses futurs lecteurs, ses parents et ses amis, Spitaels les avertit des qualités et des faiblesses de ses lettres qui font l'objet de la présente publication et qui diffèrent bien des livres à visée touristique:

*Elles n'ont ni l'énergie ni la grâce du style qui distinguent aujourd'hui la littérature touristique. Elles ont le tort de parler souvent de moi, et par trop naïvement. Je n'y déguise pas plus mes opinions que je n'exagère pas mes sentiments. [...] En y trouvant tout le décousu de la vérité, peut-être on se félicitera de n'y pas rencontrer les artifices ordinaires des faiseurs d'Impressions. J'ai observé ou plutôt j'ai tâché d'observer et j'ai toujours osé de tout dire.*<sup>2</sup>

L'auteur adopte un discours qui nous rappelle la préface d'un texte autobiographique dans laquelle les écrivains fixent leurs objectifs et informent leur public du contenu et de la structure de leur œuvre. Spitaels prétend à dire la vérité sur la réalité étrangère même d'une manière personnelle et subjective, mais sans chercher à susciter des illusions ou des émotions fortes chez ses lecteurs afin qu'ils décident de suivre ses pas. Il prend des distances à la fois des guides touristiques et des récits de voyage pleins d'impressions qui, selon lui, falsifient la réalité pour de nombreuses raisons. Son attitude paraît presque polémique à l'égard des voyageurs antérieurs.

### **La nostalgie romantique de la Grèce antique**

Malgré ces particularités, Spitaels appartient à la génération des romantiques qui, dans le cadre de l'Hellénisme, déçus par la réalité retournent aux mythes dorés d'époques antérieures et espèrent une résurrection des temps illustres de l'Antiquité. Il s'agit d'un aspect intéressant de son style narratif qui, à part les images

---

<sup>1</sup> Spitaels, R., *op. cit.*, tome 3, p. 160.

<sup>2</sup> Spitaels, R., *op. cit.*, tome 1, p. 5-6.

métaphoriques et agréables qu'il offre à son lecteur, accorde à son récit une vivacité et une originalité à la fois. Lors de son arrivée au Pirée, il raconte sa rencontre avec une belle jeune fille et son père. Elle apparaît triste et désespérée à cause de l'abandon de son amant français. Une fois son indignation exprimée contre son abominable séducteur, l'auteur s'est informé qu'il s'agissait des mendiants qui « jouaient cette comédie pour surprendre la pitié et la bourse des voyageurs sensibles. O Grèce! Grèce patriarcale! qu'as-tu fais de tes vertus champêtres ? »<sup>1</sup> La prosopopée de la Grèce antique, qui est présentée comme l'interlocutrice de l'auteur à travers son tutoiement, fait preuve de son amour et de son respect inépuisable envers le cher pays antique dont la mémoire livresque est vivement démentie par la réalité actuelle. Les impressions négatives de l'auteur sont interrompues par la description lyrique de la belle femme au moyen des comparaisons et des métaphores qui composent des images particulièrement expressives rappelant le style romantique. La jeune fille devient un espace de projection dans lequel l'auteur peut exprimer ses fantasmes.

*La voix que je venais d'entendre semblait avoir été noté pour aller au cœur; elle était suave, ineffable comme un écho du ciel. Quant à la personne qui me parlait de la sorte, c'était la plus ravissante figure de jeune femme que j'eusse admirée de ma vie. Le demi-sourire qui errait sur ses lèvres de rose communiquait à son visage plus de charmes que n'en possède une belle matinée de printemps ...c'était l'idéalisation de l'ange avec les formes de la vierge; c'était la Vénus de Médicis descendue de son piédestal!... M. de Lamartine lui eut versiculé sur le champ dix ou douze strophes bien vagues, auxquelles elle n'eut rien compris. Moi, je l'eusse enlevée pour l'étouffer d'amour...<sup>2</sup>*

La référence à Lamartine, poète romantique par excellence, n'est pas faite au hasard. Spitaels vise à signaler à ses lecteurs la tendance littéraire, en même temps idéologique et esthétique, qui conduit la plupart des voyageurs à mettre en évidence des images évocatrices de l'altérité féminine, selon lesquelles la jeune femme grecque a beau être belle, elle manque d'éducation. À partir du XIXe siècle, les écrivains réalisent des représentations plus élaborées du

---

<sup>1</sup> Spitaels, R., *op. cit.*, tome 3, p. 158.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 153-154.

point de vue stylistique et formel en assurant un plaisir esthétique considérable à leur public. Leur culture occidentale les conduit à chercher souvent à vérifier l'unité de la Grèce contemporaine avec le passé à travers le recours à un discours fictif qui métamorphose le réel.<sup>1</sup> Cependant, l'intérêt de leurs témoignages réside dans leur tentative de passer du lu au vécu en produisant une image de la réalité étrangère tout à fait personnelle et plus ou moins stéréotypée.

### **La déception de Spitaels devant la réalité actuelle grecque**

Dans le cas de notre voyageur flamand, une contradiction intense est souvent remarquable entre son discours romantique prônant la Grèce antique et ses images dévalorisantes de la Grèce moderne. Il préfère, donc, au voyage imaginaire, à travers ses lectures, le voyage dans le pays même, au risque de briser, au contact de la réalité, l'image idéale qu'il en a formée. Toutefois, le pays ravagé après la fin de la guerre de l'Indépendance ne rappelait pas ou guère sa gloire antique. L'enjeu consiste à réussir à se distancier de la nostalgie du passé pour jeter un regard critique sur l'actualité étrangère.<sup>2</sup>

Dans le passage suivant, René Spitaels est un de ces voyageurs qui possèdent de la Grèce une image idéalisée, l'harmonie de laquelle l'observation de la réalité actuelle vient perturber :

*Ce n'était pas la Grèce des autres que j'allais voir: c'était la mienne, la Grèce de mon enfance, de mes études, de mes rêves au dortoir. Jamais pèlerin n'avait senti plus fervente dévotion aux grands et puissants souvenirs. Je ne songeais pas que cette Grèce que j'abordais avec mon Plutarque à la main, sortait tout dernièrement des mains de la diplomatie. Je ne comprenais pas ce que la conférence de Londres pouvait avoir eu à prétendre sur le sol héroïque où j'avais gagné des batailles avec Miltiade, remporté des*

---

<sup>1</sup> Voir Samiou, A., *L'image des Grecs modernes à travers les récits de voyageurs en langue française de 1830 à 1860*, thèse soutenue à l'Université d'Athènes, 2005.

<sup>2</sup> Voir *Vers l'Orient par la Grèce: avec Nerval et d'autres voyageurs*, (actes du colloque international d'Ermoupolis: *Le voyage dans l'espace méditerranéen aux XVIIIe et XIXe siècles, Gérard de Nerval et l'Orient*, (Syra, 3-7 juillet 1988), recueillies par Loukia Droulia et Vasso Mentzou, dans la collection dirigée par François Moureau «Littérature des Voyages-VI», éditions de l'Institut de Recherches Néohelléniques de la Fondation Nationale de Recherches Scientifiques-Athènes et des éditions Klincksieck, Paris, 1993.

*palmes avec Démosthène, et chanté l'amour avec Anacréon. En arrivant [...] O déception! O dérision! O ma blonde enfance toute classique! Comme il t'a été cruel, n'est-ce pas, de renoncer à tes anciennes adorations, de te reconnaître dupe d'illusions enfantines, de renier à jamais un culte qui était la seconde religion ?<sup>1</sup>*

Le discours émotionnellement chargé de l'auteur témoigne de son expérience douloureuse, quand il a tenté de vérifier ses impressions livresques dans la réalité de la Grèce contemporaine. On constate, par conséquent, que ce sentiment de désillusion qu'éprouve le voyageur constitue une expression de son moi, de ses émotions et de ses expériences. Au lieu de présenter l'«Autre» actuel, il attribue une grande importance à son souvenir personnel du passé. Comme dit Rodolphe Christin,

*Si l'on voyage vers l'altérité, écrire c'est revenir vers soi, parier sur sa mémoire afin d'y retrouver une vision, revenir sur le vécu qui fut le sien, le ranimer et ramener l'autre, aperçu ailleurs, tout à l'heure, il y a dix ans, en l'espace d'une page sur laquelle l'écrivain projette les souvenirs d'une expérience dont il veut conserver les traces.<sup>2</sup>*

D'autre part, l'auteur dénonce aussi la spéculation des Grecs à l'occasion de son voyage à Syra. Une fois son cicérone n'a pas réussi à lui trouver un logement à cause du grand nombre de visiteurs, Spitaels a été obligé de s'adresser au dernier nom de sa liste de logeurs, Stéphanaki Petraki, un homme moribond.

*Alors, plutôt que de passer la nuit dans la rue, je suppliai, par tous les dieux de l'Olympe, qu'on voulut bien m'accorder un abri quelconque pour la nuit, promettant de payer comme un prince, et de me contenter même du grenier, si mieux ne se pouvait. En Grèce, l'appât du gain l'emporte toujours. On me fit donc traverser l'appartement où était couché le vieillard malade, et monter dans une espèce d'obscure mansarde qu'on m'abandonna.<sup>3</sup>*

---

<sup>1</sup> Spitaels, R., *op. cit.*, tome 3, p. 176-177.

<sup>2</sup> Christin, R., *L'imaginaire voyageur ou l'expérience exotique*, Coll. «Logiques Sociales», L'Harmattan, Paris, 2000, p. 55.

<sup>3</sup> Spitaels, R., *op. cit.*, tome 3, p. 139.

Profondément déçu de la Grèce moderne, Spitaels veut mettre en lumière sa misère à travers un vocabulaire qui accentue la pauvreté et le manque de confort. En faisant appel aux dieux de l'Olympe l'écrivain se réfère à des aspects du pays antique qu'il veut croire encore vivants pendant son voyage actuel. À l'aide de sa mémoire d'une Grèce mythifiée, qui est bien différente de l'image présente, l'écrivain fait allusion à la fois à son expérience vécue et à un espace humain où se confondent la réalité décevante de son époque et le monde nostalgique du passé.

### **Une vision flamande et la critique de la diplomatie européenne**

Dans le cadre de la description des conditions de son voyage, l'auteur exprime aussi sa crainte devant l'actualité atroce contemporaine du pays en se référant au fléau du brigandage, qui a pris des dimensions énormes surtout après la fondation du nouvel état. En effet, il insiste sur ses propres impressions et expériences en gardant des distances d'autres voyageurs qui ont probablement effectué le même trajet que lui. Cependant, ce qui distingue bien Spitaels de ces derniers, c'est sa référence caustique aux jeux diplomatiques qui influencent définitivement le sort de l'état grec. Il condamne farouchement la politique européenne menée par des soi-disant philhellènes qui, au nom de leur gain national, se sont considérés comme les sauveurs des Grecs modernes. Les adjectifs superlatifs dont Spitaels se sert possèdent une force expressive, propre à transmettre son image négative sur les habitants grecs. De plus, l'attribution d'une série de défauts au peuple moderne, qui s'oppose à son image idéale de l'antiquité grecque, trahit sa profonde déception et témoigne d'une représentation généralisée et subjective de la grécité,

*Les plus horribles figures de brigands que jamais cauchemar ait suscitées dans un esprit fiévreux-rien ne pouvait servir à vous retracer la physionomie de cet ignoble peuple! La plus affreuse misère, la plus dégoûtante malpropreté. Le désordre universel, suite de l'anarchie, la faim et la rapine, la bassesse et la cruauté, la paresse et la corruption,-tous les vices réunis,-voilà les traits saillants de ce peuple grec, que notre sottise philanthropie européenne défendit contre les Turcs, (...) Et c'est là le grand peuple, le peuple classique, le peuple de*

*Périclès, de Thémistocle, de Platon, de Démosthène? Mieux vaudrait n'avoir pas été noble que d'avoir ainsi dérogé !<sup>1</sup>*

L'auteur a recours à une langue très sévère afin de montrer à son public l'ampleur de la décrépitude des Grecs modernes, ainsi que de souligner leur échec à conserver le prestige et les idéaux de leurs illustres ancêtres. Il exprime même sa colère à cause de l'image de honte que présente le peuple d'aujourd'hui au point qu'il regrette la contribution des pays étrangers à la guerre de l'Indépendance grecque. L'extrait cité évoque la force accablante que porte le stéréotype de cette image préconçue des Grecs dans l'esprit du voyageur flamand, d'autant plus que son point de vue est plus émotionnel qu'argumenté. Cette approche subjective et stéréotypée est habituelle dans les témoignages de voyageurs en langue française en Grèce. Cependant, Spitaels est le seul écrivain qui procède à une critique directe et sévère de l'action philhellène européenne. Quant à l'auteur, les Grecs n'étaient pas à la hauteur de ses attentes et, par conséquent, ils ne méritaient pas l'aide des peuples européens. Son attaque aux puissances européennes, dont les mouvements diplomatiques erronés ont contribué à la libération de la Grèce sans pour autant résoudre ses plus graves problèmes, le démarque des autres voyageurs de son temps.

*Eh bien au lieu de sauver la terre de l'Hellade, vous n'avez fait que la couvrir de sang et de débris; au lieu de la régénérer, vous lui avez apporté l'anarchie, la guerre civile, la démagogie et la banqueroute! Votre magnifique expédition a ramené le Minotaure au lieu de la Toison d'or.<sup>2</sup>*

### **L'étrangeté du voyageur devant le spectacle de l'«Autre»**

Certes, Spitaels prend soin de situer sa critique sur les Grecs modernes en s'appuyant sur ses propres expériences. Dans la scène suivante, où l'auteur, tombé par accident, provoque la peur de ses hôtes, son but consiste à dénoncer d'une langue caustique la naïveté et l'ignorance des femmes grecques.

*En unissant aux sourds gémissements du malade des invocations glapissantes à la Panaghia, madone des*

---

<sup>1</sup> *Ibid*, p. 137.

<sup>2</sup> *Ibid*, p. 180.

*Grecs...impossible de vous montrer ces parques sèches et ridées, doublement crispées par la peur et par l'âge, achevant par leur propre terreur ce cadavre tremblant qui râlait à la fois sa dernière prière, sa dernière plainte, son dernier soupir; impossible surtout de vous rendre l'effet déchirant, le désaccord sinistre de ces voix chevrotantes et parcheminées, que le frayer finit par élever à un diapason impossible.*<sup>1</sup>

La description de l'auteur, qui fait recours aux mouvements spasmodiques et aux voix désespérées de ses héroïnes, est cinématographique et vise à provoquer le rire et la pitié de son lecteur. Les voyageurs expriment très souvent un sentiment d'étrangeté forte devant les superstitions grecques. La différence du code culturel et religieux conduit la plupart des voyageurs à exercer une critique austère sur tout élément inconnu et incompréhensible.<sup>2</sup> À part la croyance des femmes aux spectres, une preuve supplémentaire de leur ignorance constitue l'attribution fréquente des capacités médicales aux voyageurs afin qu'ils guérissent les malades grecs. Dans ce cas, la guérison inattendue de Pétraki grâce aux faibles calmants de Spitaels a suscité la surprise, la joie et surtout la reconnaissance énorme des femmes.

*Les trois harpies de la nuit passée me complimentaient avec une mignardise si voluptueuse, si dévorante, avec tant d'oscillations de tête, de cou, d'épaules, de bras, que je me crus avalé tout vif. Dans leur gratitude expansive, elles affectaient de prendre avec moi des familiarités, qui me faisaient frissonner d'honneur. Leur sensibilité gesticulaire allait me mettre en fuite...*<sup>3</sup>

L'auteur nous exprime, d'une manière spontanée et vivante, sa gêne face aux regards jetés et aux gestes d'honneur des habitantes de Syra. Cependant, il a réussi à dissimuler, d'une part, sa surprise pour la guérison de son hôte et, d'autre part, sa nuisance forte à cause des expressions de gratitude exagérées et hypocrites de la part des femmes grecques, d'autant plus qu'elles étaient accompagnées de gestes insupportables et étranges à sa culture. La réaction de fuite et

---

<sup>1</sup> *Ibid*, p. 141-142.

<sup>2</sup> Les parques (du latin *parcae*) sont, dans la religion romaine ou mythologie antique, les divinités maîtresses du hasard, du bonheur et du malheur humain, dès la naissance jusqu'à la mort.

<sup>3</sup> Spitaels, R., *op. cit.*, p. 143.

de départ définitif révèle le mécontentement de l'auteur, qui rejette facilement tout élément étrange et différent de la norme, dictée par son propre code culturel.

*Les mères haussaient leurs petits enfants sur le bras pour qu'ils pussent m'apercevoir; les jeunes filles se disputaient l'honneur de m'embrasser; je faillis être étouffé sur place.....je prodiguais à la folie de longs et onctueux regards de bienveillance;*<sup>1</sup>

Dans la peinture de ce spectacle, la langue soignée, le vocabulaire riche en images, ainsi que les métaphores et les comparaisons dont l'écrivain se sert, possèdent une force expressive, susceptible de souligner son émotion profonde. Il s'efforce de produire un récit de voyage marqué d'originalité qui réponde aux exigences esthétiques de la littérature. D'ailleurs, comme dit Sarga Moussa, les voyageurs peuvent mettre en évidence certaines spécificités culturelles du peuple observé, sans que leur vision idéologique favorise l'ouverture à autrui. Étant donné qu'ils n'arrivent, même pas momentanément, à rejeter leur propre statut de voyageur ni celui d'étranger, leur volonté de distanciation, c'est-à-dire d'éviter un choc culturel, est indubitable. Cette deuxième possibilité, à laquelle ont recours la plupart des voyageurs, est parfois aussi accompagnée d'un jugement sévère sur l'étranger et d'une vision largement dépréciative des Grecs modernes.<sup>2</sup>

L'auteur tient aussi à prévenir les futurs voyageurs des périls qu'ils risquent de courir lors de leur contact avec les Grecs modernes. Sans doute, la difficulté de leur tâche réside dans le fait que les voyageurs doivent, d'une part, s'ouvrir à l'étrangeté du référent et, d'autre part, reconstruire l'altérité selon un modèle connu et familier.<sup>3</sup> Enfin, le voyageur qui se limite à transmettre à son public sa vision idéologique, objective ou stéréotypée, méprisante ou idéalisée, romantique ou parfois réaliste, sur l'ensemble du peuple grec, procède à une approche, peut-être intéressante du point de vue

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>2</sup> Moussa, S., *La relation orientale, Enquête sur la communication dans les récits de voyage en Orient (1611-1861)*, Kliensieck, Paris, 1995, p. 150.

<sup>3</sup> Pageaux, H.-D., 1981, «Une perspective d'étude en Littérature comparée: l'imagerie culturelle», *Synthesis*, Bulletin du Comité national de littérature comparée de la République socialiste de Roumanie, VIII, Bucarest, 1981, p. 169-185.

thématique et esthétique, mais distante en ce qui concerne sa communication avec l'« Autre ». Sa prise de distance par rapport au Grec ne lui permet de développer une intimité avec lui, ni de partager ses sentiments à l'occasion de discussions ou d'activités quotidiennes. Par contre, le discours explicite de Spitaels sur ses impressions et ses sentiments personnels, sur la réaction des Grecs vis-à-vis de son observation, ainsi que sur la sorte de relations développées entre eux, peut manifester, d'une façon expressive, l'absence de contact établi ou de réciprocité réussie.

Sans avoir eu l'occasion de se mettre en contact direct avec des indigènes grecs, Spitaels intensifie ses critiques accompagnées d'une argumentation aussi caustique que soignée du point de vue esthétique. En procédant à des généralisations abusives l'auteur aboutit à des conclusions claires et définitives sur leur caractère et s'attache à faire des remarques qui s'inscrivent dans un contexte quasiment mishellène.

*Pour juger de sa fourberie et de son hypocrisie, voyez-la, jusqu'au squelette de toutes les plaies de l'univers s'étaler devant l'Europe, se plaindre, se lamenter diplomatiquement, s'efforcer de pleurer pour voir ses larmes, et son œil de crocodile rester sec comme son cœur!*

*Pour juger de sa lâcheté et de sa bassesse, il faut la voir enseignant à ses hideux enfants à faire espalier de haillons dans les rues, le long de routes, au coin des bois, et spéculer sur le passant au moyen de cette psalmodie dolente qui fait violence à l'aumône, s'ils n'osent en appeler à l'éternel couteau qui décore leur ceinture.*

*Pour juger de sa vanité et de sa misère, il faut la voir agenouillée devant ses Papas, ses Protopapas, ses Caloyers, encore plus fourbes qu'elle, et renvoyée par elle à ses vierges de bois pour toute émulation morale ;<sup>1</sup>*

### **Conclusion**

En bref, l'écrivain fait preuve d'une colère inépuisable, d'une haine furieuse et d'un mépris infatigable à l'égard des Grecs modernes. Selon la critique du troisième tome *De Bruxelles à Constantinople* dans *la Revue Belge*, Spitaels est considéré comme un écrivain spirituel et passionné en combinant les facultés de la pensée,

---

<sup>1</sup> Spitaels, R., *op. cit.*, p. 170-171.

du sentiment et du style. En effet, doué d'un regard clairvoyant et sentimental à la fois, l'auteur se montre comme un observateur attentif et rigoureux de l'Autre dans la réalité contemporaine. Pourtant, en raison de sa spontanéité frappante, il s'attache, à toute occasion offerte, à une constante comparaison des Grecs modernes avec leurs ancêtres. Il en résulte des généralisations promptes et faciles dépourvues de preuves appuyées sur des contacts réels et durables. L'absence d'intimité développée entre l'auteur et les Grecs conduit Spitaels à des conclusions stéréotypées, subjectives et erronées sur l'altérité étrangère.

C'est toujours, de la part du voyageur, la même prestesse (souvent aussi la même sagacité) dans ses jugements, la même perception lucide mais incomplète, des faits qui s'offrent à lui, la même soudaineté d'impressions et la même promptitude à les formuler en axiomes, la même disposition à prendre l'accident pour l'état normal des choses, et par conséquent, à trop généraliser l'impression qu'il se hâte d'en faire; c'est toujours la même chaleur d'émotions et de style, la même finesse de goût et de tact dans ce qui s'adresse aux sens plutôt qu'à la raison.<sup>1</sup>

D'ailleurs, Spitaels, en tant que journaliste et homme de lettres qui adopte les normes stylistiques de son époque, enrichit sa narration des mots authentiques grecs comme « *papas, protopapas, caloyers* » afin de renforcer l'effet de réel et suggérer l'impression de l'altérité à travers la mise en valeur des éléments étranges et représentatifs de la culture de l'« Autre ». Selon Christine Gomez-Géraud, le « trésor des langues » fait son apparition dans les relations de voyage car, d'une part, le récit donne à voir un monde étranger à travers l'insertion de termes isolés, empruntés au lexique étranger non transformés, faute d'équivalent dans la langue d'origine et, d'autre part, il se propose parfois de fournir une aide concrète à ceux qui entreprendraient à leur tour un semblable voyage, en offrant au lecteur quelques rudiments de langues inconnues.<sup>2</sup>

En somme, le texte de René Spitaels, en tant que le seul récit de voyage flamand sur la Grèce moderne après-révolutionnaire<sup>3</sup>, constitue un témoignage intéressant dans la littérature de voyage en langue française. Malgré l'influence commune du courant romantique

---

<sup>1</sup> *Revue Belge « Publications nationales-Voyages », op. cit., p. 292.*

<sup>2</sup> Gomez-Géraud, M. Chr., *Écrire le voyage au XVIe siècle en France*, dans la collection « Études littéraires », Presses universitaires de France, Paris, 2000, p. 93.

et le goût partagé pour l'antiquité classique, ses jugements politiques particuliers lui attribuent une place distincte parmi les voyageurs de son temps. Son spiritualisme sentimental, sa voix éloquente et son style soigné évoquent son étrangeté forte et ses impressions ambiguës sur l'altérité grecque d'autant plus que ses réminiscences si chères du passé se mêlent et se contredisent à la réalité décevante et imprévue du présent.

### **Bibliographie**

Augustinos, O., *Odyssées françaises. La Grèce dans la littérature de voyage française 1550-1821*, Fondation Culturelle de la Banque Nationale, Athènes, 2003

Bourquelot, F., *La Littérature française contemporaine 1827-1849 dictionnaire bibliographique*, tome sixième, Delarouque Ainé Libraire, Paris, 1857.

Constantine, D., *Early Greek Travelers and the Hellenic Ideal*, Cambridge-London-New York, 1984

Charlier, G., *Le mouvement romantique en Belgique, 1815-1850, II Vers un romantisme national*, Palais des Académies, Bruxelles, 1959

Christin, R., *L'imaginaire voyageur ou l'expérience exotique*, Coll. «Logiques Sociales», L'Harmattan, Paris, 2000

Clogg, R., *A Concise History of Greece*, Cambridge University Press, 1992

Gomez-Géraud, M. Chr., *Écrire le voyage au XVIe siècle en France*, dans la collection «Études littéraires», Presses universitaires de France, Paris, 2000

Mathé, R., *L'exotisme*, Recueil Thématique, Université des Lettres Bordas, Paris, 1972

Moussa, S., *La relation orientale, Enquête sur la communication dans les récits de voyage en Orient (1611-1861)*, Klincksieck, Paris, 1995

Pageaux, H.-D., 1981, «Une perspective d'étude en Littérature comparée: l'imagerie culturelle», *Synthesis*, Bulletin du Comité national de littérature comparée de la République socialiste de Roumanie, VIII, Bucarest, 1981, p. 169-185

*Revue Belge*, tome vingtième, A. Jeunehomme imprimeur-libraire. Liège, janvier-avril 1842

Samiou, A., *L'image des Grecs modernes à travers les récits de voyageurs en langue française de 1830 à 1860*, thèse soutenue à l'Université d'Athènes, 2005

-----, «French travellers to Greece and the representation of Modern Greeks in the nineteenth century» dans *Journal of European Studies*, London, December 2009, Vol. 39, No. 4, p. 455-468

Spitaels, R., *De Bruxelles à Constantinople par un touriste Flamand*, Imprimerie de Delevigne et Gallewaert Libraire Polytechnique, Bruxelles, 1839

Todorov, Tz., *Nous et les autres, la réflexion française sur la diversité humaine*, Seuil, Paris, 1989

*Vers l'Orient par la Grèce: avec Nerval et d'autres voyageurs*, (actes du colloque international d'Ermoupolis: *Le voyage dans l'espace méditerranéen aux XVIIIe et XIXe siècles, Gérard de Nerval et l'Orient*, (Syracuse, 3-7 juillet 1988),

recueillies par Loukia Droulia et Vasso Mentzou, dans la collection dirigée par François Moureau «Littérature des Voyages-VI», éditions de l'Institut de Recherches Néohelléniques de la Fondation Nationale de Recherches Scientifiques-Athènes et des éditions Klincksieck, Paris, 1993

**MARC BERNARD : LE VOYAGE AUX ORIGINES**

**MARC BERNARD : A JOURNEY TO HIS ORIGINS**

**MARC BERNARD: EL VIAJE A LOS ORÍGENES**

**Ángeles SANCHEZ HERNANDEZ<sup>1</sup>**

**Résumé**

*Dans cet article, nous révisons l'œuvre de Marc Bernard, prix Goncourt 1942 par *Pareils à des enfants* et classé souvent parmi les auteurs de la littérature prolétarienne en France. Notre analyse veut se diriger sur deux récits où il aborde la thématique du voyage : *Mayorquinas* et *Vacances*, essayant d'aborder les nuances particulières que le voyage acquière dans sa vie et dans son écriture. Pour ensuite, relier ces expériences du voyage aux longs séjours passés sur la terre des origines familiale, Majorque. La poésie de Bernard évolue peu à peu du descriptif des paysages vers le monde intime et l'île majorquine acquière une pertinence singulière dans son œuvre. Le voyage devient chez l'écrivain une quête identitaire et se revêt des valeurs ontologiques.*

*Mots-clés : Marc Bernard, voyage, identité*

**Abstract**

*In this article we look at the work of Marc Bernard, winner of the Goncourt prize in 1942 for his work *Pareils à deux enfants*. Bernard is considered to belong to the movement of proletarian literature in France. Our analysis focuses mainly on two accounts which deal with the subject of travel: *Mayorquinas* and *Vacances*, which reflect the different meanings conveyed by the author when dealing with this subject. Later, Bernard relates these travel experiences to what he himself felt during the long periods of time spent in Mallorca, the land of his ancestors. The lyricism of his work evolves from the description of the landscape to his inner world. The island of Mallorca gradually becomes a special part of his work as a whole. Travel turns into a search for identity and is filled with ontological significance.*

*Keywords : Marc Bernard, travel, identity*

**Resumen**

*En este artículo, revisamos la obra de Marc Bernard, premio Goncourt de 1942 por *Pareils à des enfants*. Este autor está considerado como perteneciente al movimiento de literatura proletaria en Francia. Nuestro análisis se dirige principalmente hacia dos relatos que versan sobre el tema del viaje: *Mayorquinas* y *Vacances*, abordando los diferentes matices que recobra esta temática en el autor. Para, posteriormente, relacionar estas experiencias del viaje con las*

---

<sup>1</sup> [angeles.sanchez@ulpgc.es](mailto:angeles.sanchez@ulpgc.es), Université de Las Palmas de Gran Canaria, Espagne.

*vivencias en sus largas estancias en la tierra de sus antepasados, Mallorca. La poética de Bernard evoluciona de la descripción de paisajes al mundo íntimo, la isla mallorquina adquiere paulatinamente una pertinencia especial dentro del conjunto de su obra. El viaje se convierte en él en una búsqueda de identidad y se recubre de valores ontológicos.*

Palabras clave: Marc Bernard, viaje, identidad

### **Introduction**

Le voyage suppose toujours un déplacement vers un point plus ou moins éloigné dans l'espace ; aujourd'hui, il conserve encore la signification de découverte du monde malgré la popularité éprouvée avec la modernisation des moyens de transports au cours du XX<sup>e</sup> siècle. Les raisons qui poussent l'homme à partir peuvent répondre à une volonté personnelle ou professionnelle, ou bien à l'envie de s'en aller vers d'autres horizons pour libérer des problématiques dues à des questions politiques ou à de grands événements sociaux. La particularité du récit de voyage est de laisser les portes grandes ouvertes à la diversité narrative car tous les voyages n'ont pas les mêmes buts. L'homme peut voyager par dilettantisme ou il peut sillonner les terres et les mers pour se former, et alors le voyage prend une dimension pédagogique à laquelle s'ajoute souvent une valeur ontologique de découverte de soi-même.

Les grands récits de l'humanité sont reliés depuis l'Antiquité au voyage, car il est implicitement attaché à la vie. La réflexion critique actuelle qui porte sur ce type de récit a mis en lumière l'évolution d'un genre changeant au long de l'histoire littéraire. Elle a constaté cette évolution qui commence avec les récits de découverte focalisés sur le monde et sa description et qui se prolonge avec les récits romantiques qui font du voyage le prétexte d'une exaltation du moi et de la sensibilité<sup>1</sup>. Il faudrait ajouter une autre nuance essentielle à propos de ce type des récits signalée par Alburquerque-García<sup>2</sup>. Pour ce chercheur, le voyage fait partie de la condition humaine qui répond à un vrai besoin existentiel dépassant la simple curiosité. Et cette nécessité de survie et de construction identitaire clarifie le rapport entre Marc Bernard et le voyage. Pour lui comme pour d'autres, le fait de traverser l'espace fait partie d'un procès

---

<sup>1</sup> Pasquali, Adrien, *Le tour des horizons. Critique et récit des voyages*, Klincksieck, Paris, 1994, p. 21.

<sup>2</sup> Alburquerque-García, Luis, « El relato de viajes: hitos y formas de la evolución del género », *Revista de Literatura*, vol. LXXIII, n° 145, 2011, p. 16.

d'apprentissage et de quête identitaire. Le voyage chez Bernard revient donc à prendre conscience de soi et de la relativité des coutumes car, comme Requemora<sup>1</sup> a bien noté, il enseigne à voir et à se voir.

Le fondement du désir d'apprendre et de découvrir l'Autre incite à partir vers des lieux inexplorés constituant ainsi le motif primordial de tout voyage à l'intérieur de soi-même<sup>2</sup>. Quelques mois avant la guerre civile espagnole, l'écrivain fait la découverte de l'île espagnole où était né son père, incité par le désir de découverte ; il visite le cimetière de Soller pour rendre hommage aux morts ce qui lui permet de relier avec les racines de son histoire personnelle. Il décrit ainsi le cimetière *sollerico* : « il est splendide, perché sur la montagne, avec son grand horizon de ciel et de mer et, dans la bas, la ville ravissante, avec ses patios pleins de palmes et de fleurs »<sup>3</sup>. Par la suite, les souvenirs des expériences vécues sur l'île de Majorque avec sa femme, Else Reichmann, vont le consoler après la mort de son grand amour ; l'espace insulaire des Baléares reste jusqu'à la fin de sa vie le lieu privilégié de liberté et de bonheur.

### **Esquisse biographique de M. Bernard et la littérature prolétarienne**

L'histoire personnelle de Marc Bernard (Nîmes, 1900) ne le dirigeait, de prime abord, à des expéditions lointaines bien que son père abandonna sa famille pour aller au Texas pour essayer d'y trouver sa chance comme chercheur d'or, il y mourut assassiné peu après son arrivée. Ce fils d'un majorquin et d'une nîmoise, perd son père à six ans et, quelques années après, sa mère. Il devient orphelin dès l'âge de treize ans étant donc obligé de travailler depuis presque son enfance pour se sustenter. Il exerce plusieurs métiers, d'abord comme commissionnaire des vins, ensuite comme apprenti pâtissier et puis dans une droguerie où les employés sont féroces avec le 'petit rouquin' dont les mains étaient crevassées par la Javel<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Requemora, Silvie, « L'espace dans la littérature de voyages », *Études littéraires*, n° 34 (1-2), 2002, p. 271.

<sup>2</sup> Benachour, Nedjma, « Voyage et écriture : penser la littérature autrement », in *Synergies Algérie*, n° 3, 2008, p. 206.

<sup>3</sup> Bernard, Marc, *Vacances*, Gallimard, Paris, 2004, p. 183.

<sup>4</sup> Grenier, Roger, « Les vacances de Marc Bernard », *Littératures*, n° 70, 2014, p. 21.

Il mène une vie difficile dès le début, toutefois le jeune homme possède une inquiétude artistique qui le pousse déjà très jeune à partir de sa ville natale pour explorer d'autres horizons. Il part pour Marseille où il s'introduit dans le monde du théâtre au conservatoire ; puis il s'installe quelques mois à Lyon et, enfin, il monte à Paris où il essaie de suivre une carrière d'acteur, mais un entretien avec le metteur en scène Charles Dullin le persuade de chercher une autre voie professionnelle car il ne lui propose que des rôles de valet. Or, il entre comme cheminot à Villeneuve-Triage et, à la même époque, il adhère au PCF et à la CGTU, puis il devient secrétaire de syndicat et se joint aux étudiants socialistes. Étant donné son tempérament révolutionnaire et anarchiste, il ne se trouve pas à l'aise en troupes disciplinées et cette inadaptation le pousse à abandonner sa responsabilité dans le syndicat et à revenir en usine bien que ce type de travail lui paraisse « la lèpre de l'Occident ». Malgré les difficultés, l'écrivain « s'épanchera rarement dans ses livres sur les épisodes plus tragiques de sa vie »<sup>1</sup>.

Michel Ragon, dans son essai sur la littérature prolétarienne, explique comment la France n'a pas d'intérêt à considérer la littérature populaire comme un genre plein d'intérêt. Il constate que ce qu'il nomme la littérature de 'Première Zone' est, depuis toujours, réservée à la classe dominante<sup>2</sup>. Il voit que ceux qui sont considérés comme de grandes écrivains français —il cite Mauriac, Gide, Montherlant— sont bénéficiaires de fortunes familiales ou bien ils étaient de hauts fonctionnaires comme Saint-John Perse, Giraudoux ou Claudel. Il constate, de plus, que les textes doivent passer par les comités de lectures des maisons d'édition bourgeoises. Ce n'est pas le cas d'autres grandes littératures, comme les littératures russe et américaine, qui ont su voir les talents des écrivains talentueux comme Dostoïevski ou Faulkner. Michel Ragon<sup>3</sup> fait la différence entre deux types d'écrivains d'expression populaire : d'une part, ce sont les ouvriers et paysans qui ont écrit sans abandonner leur métier et, d'autre part, celle qui se compose des autodidactes, anciens prolétaires devenus professionnels où il inclut Marc Bernard à côté de

---

<sup>1</sup> Bonnefoi, Stéphane, *Marc Bernard. La volupté de l'effacement*, Le Murmure, Paris, 2016, p.11.

<sup>2</sup> Il coïncide ainsi avec les thèses de la sociologie énoncées par Pierre Bourdieu.

<sup>3</sup> Ragon, Michel, *Histoire de la littérature prolétarienne de langue française*, Albin Michel, Paris, 1986, p. 10-13.

Bernard Clavel, Henri Poulaille dont l'œuvre est indéfectiblement liée à leurs origines et à leurs années de vie prolétaire.

Dans son parcours littéraire, Bernard commence très tôt à noircir des cahiers sans une autre fin que de témoigner de son expérience hormis tout souci d'invention. Il commence à écrire dans la revue marseillaise *Les Cahiers du sud* où apparaît son premier récit : *Insomnie*. En 1929, il publie dans la N.R.F. *Zig-Zag*, roman d'inspiration surréaliste ; la maison d'édition était alors dirigée par Jean Paulhan qui devient par la suite son ami. Tous les deux sont nés à Nîmes à seize ans de distance (1884 et 1900), mais leurs origines sociales étaient bien éloignées. Il fait aussi la rencontre de Gide à la N.R.F. qui reste impressionné par cet ouvrier qui connaissait tous ses livres ; par la suite, ils vont établir une solide relation professionnelle. Puis, il envoie des contes et des nouvelles à *L'Humanité* qui sont publiés, mais le journal est dans l'impossibilité de payer l'auteur. Ensuite, il est remarqué par Henri Barbusse qui l'engage dans *Monde* où il assure la critique littéraire. Cet hebdomadaire comptait parmi les personnages de son comité directeur avec Maxime Gorki, Thomas Mann ou Upton Sinclair. Le journal était considéré de tendance communiste, même s'il n'appartenait pas au parti politique et, de plus, il était interdit en URSS.

À partir de ce moment, la vie de Marc Bernard se confond avec la littérature : romans, essais, radio, télévision, théâtre et journalisme. Le travail de journaliste lui découvre une vie de rêve<sup>1</sup>. Pour l'auteur, la profession de journaliste ou d'écrivain ne désignait nullement un travail, compte tenu des conditions d'emploi vécues ; par contre, elle lui offrait l'opportunité d'apprendre et de voyager. Ses œuvres ont reçu plusieurs récompenses : le prix Interallié pour *Anny* (1934) et puis le Goncourt en 1942 pour son livre *Pareils à des enfants* (Gallimard), roman autobiographique qui connaît un grand succès malgré la pénurie de papier qui avait freiné le tirage du roman au début. Il apprend qu'il était lauréat du prix Goncourt par la radio au moment où la France était en guerre et avait une partie de son territoire occupée par les Allemands. Il habitait dans le Limousin par des raisons de sécurité, étant donné que sa femme était juive. Marc avait rencontré Else, jeune docteur ès Lettres par l'université de

---

<sup>1</sup> Grenier, Roger, « Préface », in Bernard, Marc, *Vacances*, Gallimard, Paris, 2004, p. 15.

Vienne, à Paris en 1938 ; elle venait de fuir son pays (l'Autriche) pour tenter de gagner les États-Unis. Ils se sont rencontrés de manière fortuite dans un musée et ne se sont jamais séparés. Elle sera sa compagne de voyages et, enfin, elle partagera les expériences dans la terre natale à Cala Radjada.

### **Le récit du voyage et Marc Bernard**

Chaque civilisation et chaque période historique connaissent leurs légendes de voyages. Les experts de littérature du voyage ont fait des classifications et en ont fixé quatre catégories. D'abord le voyage rituel de l'antiquité pré-hellénistique où l'on affronte une épreuve divine ; ensuite le voyage philosophique de l'époque classique qui vise un voyage dans le temps, voyage imaginaire vers les origines ; et puis, le voyage du Moyen-Age à la Renaissance comme entreprise collective de conquête et de découverte ; enfin, le voyage moderne de la liberté oiseuse qui correspond à la recherche du croisement intérieur de l'individu propre des sociétés occidentales<sup>1</sup>. Nous allons exposer comment la signification du voyage chez Marc Bernard résulte de la jonction du voyage philosophique et de la recherche de la liberté oiseuse.

En outre, le récit de voyages a été la seule façon pour un large public de s'ouvrir au monde pour pénétrer des univers inexplorés. Chaque période historique possède ses récits de voyages, ce type de récit s'est toujours continué de l'Antiquité au 20<sup>e</sup> siècle. Homère avait déjà mêlé la réalité à la contrée merveilleuse et fabuleuse ; cette épopée laisse entrevoir l'idée du voyage réel et initiatique où la recherche de soi est primordiale<sup>2</sup>. Ces histoires d'expéditions aux quatre coins du monde relatent bien plus qu'une expérience individuelle touristique. De préférence, elles ont pour fonction de présenter au lecteur la nature et la culture de la région visitée, essayant de le guider vers une perception plus ajustée de l'Autre<sup>3</sup>. Ce

---

<sup>1</sup> Gasquet, Axel, «Bajo el cielo protector. Hacia una sociología de la literatura de viajes » in Lucena, Manuel et Juan Pimentel (eds.), *Diez estudios sobre literatura de viajes*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de la Lengua Española, Madrid, 2006, p. 43.

<sup>2</sup> Benachour, Nedjma, 2008, « Voyage et écriture : penser la littérature autrement », in *Synergies Algérie*, n° 3, p. 202.

<sup>3</sup> Besson, Françoise, « La littérature de voyage et d'ascension : du passage de la relation de voyage à la conscience de la relation au monde », *Revue de l'Institut de langues et cultures d'Europe, Amérique, Asie et Australie*, n° 28, 2017, p. 3

type de texte ne s'enferme ni dans une aire géographique ni dans une période, puisque les écrivains montrent dans leur récit de voyages que ce sujet reste intarissable car il dévoile la relation de l'homme au monde. Ce genre littéraire fondé sur l'observation, accorde autant d'importance à l'humain qu'au contexte qui l'entoure, remarquant ainsi au lecteur l'enchevêtrement de l'homme, la société et le milieu physique. L'itinéraire que l'individu engage dans le voyage n'est que départ et recherche de l'exotisme ; pour la personne qui l'entreprend, il suppose selon Djaider et Khadda, « un itinéraire intérieur qui n'est pas un repli sur soi mais expérience de la différence »<sup>1</sup>. Il y a une difficulté à définir le récit viatique de manière stricte selon Odile Gannier, parce qu'il « allie des domaines et des genres différents, et s'accommode de l'hétérogénéité : à la limite, sa spécificité échappe à la taxinomie générique »<sup>2</sup>. Il est problématique d'établir les frontières et les formes d'écriture dans ce genre narratif appelé 'littérature de voyages' car elles sont très diversifiées et les limites avec le genre autobiographique sont souvent brouillées.

Nous inscrivons les textes analysés de Bernard dans cette modalité car nous partageons l'idée de Tzvetan Todorov selon laquelle « c'est en explorant le monde que l'on va le plus au fond de soi »<sup>3</sup>. L'essence de l'œuvre de Marc Bernard est en bonne partie autobiographique où les peines et les accidents de sa vie occupent une place capitale. Il naît dans un milieu humble, mais il est un autodidacte guidé par son désir d'apprendre. Le voyage a joué un rôle initiatique, représentant pour lui la manière de composer son identité humaine et professionnelle car il lui livrait des informations utiles sur l'ailleurs et sur l'Autre, élargissant ainsi l'horizon du monde à l'aide des modèles repérés.

Ces modèles lui ont conduit vers les origines insulaires majorquines où il a retrouvé la liberté tant invoquée. Il passe à Majorque quelques mois dans l'année avec Else ; ce sont de longues vacances où il profite pour écrire, mais surtout pour y mener la vie idyllique et simple. Dans les derniers mois de la vie du couple dans le petit village de l'île de Majorque, le paysage se confond avec leur vie.

---

<sup>1</sup> Djaider, Mireille et Naget Khadda, « Rencontres symboliques », in Achour, Christiane et Dalila Morsily (eds.), *Voyager en langue et littérature*, OPU, Alger, 1990, p. 117.

<sup>2</sup> Gannier, Odile, *La littérature de voyages*, Éditions Ellipses Marketing, Paris, 2001, p. 7.

<sup>3</sup> Todorov, Tzvetan, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Éditions du Seuil, Paris, 1989, p. 385.

Son récit de voyage évolue de la narration de simples existences qui l'avaient entouré dans son enfance et adolescence, à des témoignages de ses parcours par l'Europe ou le nord de l'Afrique. Il a trié parmi ces modèles d'existences bien différentes les unes des autres et a fait son choix. L'élection finale l'a conduit les derniers ans de sa vie après la mort de sa 'bien-aimée' à habiter sur l'île majorquine de ses ancêtres pour mener une vie le plus simple possible en écrivant à la mémoire de sa femme.

Le style d'écriture de M. Bernard est ainsi rapporté par Christian Liger : « Non point réalisme immédiat, mais, par une métamorphose qui n'appartient qu'à lui, chronique de la vie quotidienne portée au courant de l'écriture vers une émotion et une analyse universelle »<sup>1</sup>. L'émotion atteint son sommet après la mort d'Else dans *La Mort de la bien-aimée* qui devient un cri d'amour désespéré vers la femme aimée et perdue. Et ce cri retrouvera son écho dans les paysages îliens partagés avec elle qui évoluent, l'espace du dernier été, de la vie primitive pleine de beauté calme à un monde halluciné à l'unisson du passage de la certitude de vivre au doute de l'approche de la mort s'approche vite d'eux.

### **Conception de la vie et du voyage dans l'œuvre de *Vacances***

L'idée de voyage et des vacances est développée dans cet ouvrage publié en 1953 ; dès la préface où il nous avertit de ne pas nous tromper à cause du titre, il explique qu'il tenait en horreur le travail. Le terme *vacances* n'avait pas pour lui la même signification que pour la plupart de gens ; il s'agissait des moments privilégiés où il se sentait vraiment libre. Pour lui, l'écriture n'avait rien de tâche ingrate, il n'y voyait que l'occasion de se libérer. Pour Marc, le désir de s'évader vers des terres lointaines était déjà présent en son enfance. Dans ses récits, il évolue de la période formatrice où il part de Nîmes, passe par Lyon et Marseille pour regagner ensuite Paris qui, après le revers théâtral, lui offrira sa chance comme écrivain et journaliste. Il se poursuit par des contacts avec l'Espagne pendant la guerre civile espagnole et les déplacements pendant la Seconde guerre mondiale où le territoire français était occupé par les Allemands. Ensuite, il maintient une itinérance qui ne répond pas

---

<sup>1</sup> Liger, Christian, (ed.), *Marc Bernard & Jean Paulhan. Correspondance 1928-1968*, Éd. Claire Paulhan, Paris, 2013, p. 11.

toujours aux besoins professionnels mais plutôt elle suit des coups de cœur à la recherche de la liberté et l'indépendance.

Dans son enfance, il n'avait pas les possibilités économiques de voyager mais il partait comme bien d'autres enfants par son imagination. Il confirme que « pour voyager, je transformais une chaise en diligence »<sup>1</sup> et c'est ainsi qu'il avait connu de beaux paysages imaginaires. Ce monde de fantaisie lui rendait une idée du bonheur bien plus gaie que la vision de petits voisins de la bourgeoisie nîmoise qui pleuraient tout le temps et dont l'image de richesse qu'ils projetaient le dégoûtait. Par contre, les films qui présentaient des contrées et des civilisations éloignées le séduisaient complètement car ces personnages étaient proches de ses idéaux. Déjà adulte, Bernard reste interloqué par le film *Moana* (Robert J. Flaherty, 1926) où il découvre une existence de rêve, des hommes et des femmes nus roulés par les vagues ; existence que, des années après, il reproduira lui-même sur la côte de l'île Baléare.

Son travail de routine dans l'usine va confondre souvent les limites entre réalité et rêve, l'imagination l'aide encore à s'évader pour continuer d'exister. L'auteur nous relate ainsi l'expérience :

*Rien de moins réel qu'une usine à la tombée de la nuit, quand les lampes se mettent à briller, d'un coup. Le père Max aurait été bien étonné s'il les avait connues. Elles ne fabriquent plus que des images, des images des vacances. Malgré les normes, le rendement, l'émulation et bien que M. Taylor, chronomètre en main, en chapeau haut de forme, continue à veiller, c'est une débandade : le toit s'ouvre, les murs se lézardent. C'est l'heure de la fuite, du sauve-qui-peut. [...] j'allais sous les palmes ou dans la neige, rejoindre Moana ou Nanouk. [...] J'abandonne gloire, puissance et fortune à qui les veut ; je leur préfère la liberté, c'est-à-dire les vacances.<sup>2</sup>*

Contrairement à la tradition chrétienne qui a toujours valorisé le travail et, plus particulièrement, le travail manuel devenu pour certaines communautés monastiques un élément équilibrant de la quête spirituelle (*ora et labora*). Marc Bernard voudrait que tout le monde puisse jouir de longues vacances et propose de revenir à la sagesse des primitifs « qui ne se soucient de rien d'autre que de

---

<sup>1</sup> Bernard, Marc, *Vacances*, Gallimard, Paris, 2004, p. 25.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 27.

pêche, de chasse et d'amour »<sup>1</sup>, à l'instar des images du film *Moana*. Il se méfie de ce que la société considère le progrès et, en analysant où certaines activités ont mené l'être humain, il considère que l'humanité ferait mieux de les arrêter. L'idée de retour à une vie plus primitive lui est chère et il la met en œuvre pendant les années passées à Majorque où il retrouvera son paradis perdu. Il célèbre la vie primitive où l'homme est capable de satisfaire ses besoins sans se soumettre à un supérieur. C'est un panthéiste auquel la nature prodigue les plus grands plaisirs.

De plus, le voyage répond chez cet auteur à un élan momentané sans aucune prévision, selon son envie de mener une vie sans contrainte, si ce n'est que celle de vivre. Bernard commence son chapitre VIII de *Vacances*, 'Croquis marocains', en disant : « Quand on a envie de voyager le mieux est de partir, sans trop se soucier de l'argent, ni de l'heure [...]. Il y a toujours un train sous pression si votre envie est irrésistible » (Bernard, 2004 : 156). Il admire la façon de vivre de ceux qui mènent une vie dépouillée de tout superflu et sans s'assujettir à rien ni à personne. Il raconte avec admiration le voyage de l'ami qui était parti pour faire le tour du Maroc à vélo. Il avait oublié le 'détail' de l'existence de la mer entre les deux pays et avait été donc obligé de vendre son vélo pour le billet de bateau vers ce pays africain ; à son arrivé au Maroc il est obligé de faire le tour à pied. Cet ami prend tellement goût à cette manière de se déplacer qu'il n'arrêtera jamais ce mode de voyage qu'il poursuit dans d'autres pays. Sans aucun argent, pour survivre, il partage la nourriture que les paysans ou les bergers lui offrent ou réalise de petites tâches en échange.

Marc ne se sent pas capable de suivre cet exemple d'exigence. Cependant, il part sur la voie de l'ami pour le nord de l'Afrique au pays où les mœurs étaient plus en accord avec son idéal de vie. Bernard remarque que le Maroc avait bien de quoi le séduire car c'est un pays « où la paresse est respectée »<sup>2</sup> ; cette idée de paresse ne l'empêche pas d'écrire les chroniques commandées par un journal ou de rédiger ses romans. Il choisit ce territoire marocain parce qu'il y trouve la vie sans trop d'exigences, l'horizon marocain est perçu comme la manière de récupérer la sensation de liberté, il avait « un besoin de fuite, de vagabondage après des années de guerre et

---

<sup>1</sup> Bernard, Marc, *Vacances*, Gallimard, Paris, 2004, p. 25.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 18 et p. 171.

d'occupation »<sup>1</sup>. Il réclame le droit à flâner dans les rues sans aucune restriction ni frontière. Tout au long de son histoire personnelle, il s'était déjà montré incapable de se soumettre aux structures de l'usine ou du syndicat ; nous imaginons facilement que le fait d'être obligé de se borner à des lieux établis et cachés n'avait pas été aisé pour lui.

Il y retrouve le goût à la vie, à cette existence 'paresseuse' où il pouvait écrire sans horaires préfixés et en plein air. Il arrive d'abord à Marrakech mais la chaleur de l'été qu'il y retrouve devient intolérable ; il la compare à l'enfer et à la façon d'agir sur lui comme « du *garrote*, à tours lents et légers ». Alors, il décide de partir vers la côte à Mazagan (El-Jadida), ancienne ville portugaise, où la douceur de l'air frais de la mer transforme la ville en paradis. Il reste sur le charme de la sensualité des coutumes, il se plaît à observer la façon de manger des gens ou à écouter les instruments primitifs de musique. Il y trouve une *kissaria* désertée depuis des années où il va se retrouver « prisonnier volontaire et comblé » tous les matins pendant deux mois. Il écrit au milieu d'une place qui était un ancien marché. Sa joie termine le jour où il se voit entouré d'autres commerçants qui croyaient qu'il était un écrivain public qui faisait ainsi son commerce et ils sont donc revenus sur d'autres cellules autour de lui.

Il relâcha sa tanière d'écrivain pour redevenir « spectateur, admirant la rue, les porteurs d'eau à demi nus, [...] les teinturiers qui mettaient à sécher sur des fagots des étoffes fraîchement teintées [...], le tanneur [...] ou le tailleur qui tresse son fils »<sup>2</sup>. Il passe son temps à parler avec les habitants de la ville de tout ce qui leur est cher, discutant même avec eux de leurs idées nationalistes face à la France colonisatrice. Il abandonna le pays un an après son arrivée avec regret car il y avait partagé la liberté de vivre du peuple marocain : « elle y est à la portée de tous, non point abstraite mais vivante. Son nom n'est pas gravé sur chaque monument ; elle est partout, comme le soleil et le vent »<sup>3</sup>. Il admire la liberté qui ne restait pas dans les mots ni dans les lois, mais elle était inscrite dans la nature même de ces gens-là.

Après l'expérience africaine, il retrouve la liberté tant rêvée dans l'île paternelle. Sa biographie nous dévoile les grandes difficultés financières qu'il a subies pendant toute sa vie et le voyage

---

<sup>1</sup> Bernard, Marc, *Vacances*, Gallimard, Paris, 2004, p. 156.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.162.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.172

constitue un moyen qui l'aide à mieux subsister. Ils habitaient dans d'autres pays moins développés que la France où ils partageaient la vie simple presque primitive des paysans de l'île<sup>1</sup>. À Majorque, le couple Bernard est capable de tenir avec très peu de ressources comme signale Stéphane Bonnefoi<sup>2</sup> :

*Marc s'habille d'un pagne et nage nu dans les eaux cristallines. Else et lui se nourrissent de figues et des poissons ; sa femme avait pris goût à cette vie rudimentaire ; le temps de vacances est de plus en plus sacré pour le Méridional.*

En vieillissant, il se plaît davantage à mener une vie très simple et près de la nature. Il raconte les jouissances de la vie sur l'île dans le dernier chapitre de *Vacances* : « Nouveau séjour à Mallorca ». Il y évoque les plaisirs de s'introduire dans la mer une nuit de pleine lune : il décrit ainsi ce contact sensuel avec l'eau :

*Mieux vaut entrer nu dans la perle. L'eau n'est éclairée qu'en surface, la lumière est dessous, dans le clair de lune marin avec son treillis blanc sur le fond de sable. C'est là qu'il faut descendre, dans cette clarté de métal, où la crainte et l'émerveillement vous attendent<sup>3</sup>.*

En outre, il raconte, dans ce chapitre, la période initiatrice au mode de vie îlien où il a dû apprendre des choses essentielles ; il prend alors conscience des difficultés de ces hommes obligés de partir à l'exil pour arriver à survivre ; beaucoup d'habitants de Soller partirent pour la France à la fin du XIXe siècle comme son père. L'écrivain se surprend d'y trouver « la seule ville d'Espagne où, depuis le receveur de tramway jusqu'à la marchande de fruits, tout le monde parle français »<sup>4</sup> ; il peut parler avec eux sans entrave. D'autres partirent pour l'Amérique où certains parmi eux y avaient fait fortune et, de retour à l'île, ils racontaient des exploits, souvent hors de la réalité, qui attiraient les jeunes comme son père. Alors, il écrit : « J'imagine mon père écoutant l'un d'eux, qui l'entraînait vers

---

<sup>1</sup> Grenier, Roger, « Les vacances de Marc Bernard », *Littératures*, n° 70, 2014, pp. 21-22.

<sup>2</sup> Bonnefoi, Stéphane, *Marc Bernard. La volupté de l'effacement*, Le Murmure, Paris, 2016, p. 224

<sup>3</sup> Bernard, Marc, *Vacances*, Gallimard, Paris, 2004, p. 221.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 227.

la mort »<sup>1</sup>. Il peut donc comprendre les raisons du départ paternel à la recherche d'un rêve qui le force à quitter sa famille.

### **Une autre vision de l'île dans *Mayorquinas***

Le premier contact de l'écrivain avec l'île a lieu en mars 1936, quatre mois avant le début de la guerre civile espagnole comme nous avons déjà noté. Au moment où il se rend au cimetière de Soller, il consulte les archives de la cathédrale de Palma vérifiant qu'il est vraiment un 'vieux insulaire'. En 1937, il revient à Barcelone où il a failli être assassiné par les 'anars' à cause de ce voyage à l'île de ses ancêtres, épisode évoqué dans le chapitre « Mallorca » de *Vacances* (publiée en 1953). Par chance, la langue française le sauve après un interrogatoire fait par un anarchiste qui lui adressa la parole en français pour s'assurer de son accent, car on le croyait un espion allemand.

Marc Bernard avait été initié à la beauté sauvage des Îles Baléares par son ami Eugène Dabit qui tente de le convaincre de partir pour les îles dont il était tombé amoureux, surtout de l'île de Minorque. Dabit n'arrivait pas à comprendre le manque d'intérêt de Marc pour renouer avec ses origines îliennes. Tous les deux souhaitaient renouveler leur écriture qu'ils trouvaient trop triste car elle mettait en évidence la grisaille de la vie ouvrière de la banlieue parisienne. Dabit lui avoue son projet d'écrire un autre livre sur les Baléares où il parlerait de soleil, de la mer, des couleurs vives et plus gaies, tout à l'opposé du type d'écriture qu'ils pratiquaient<sup>2</sup>. Eugène lui vante aussi les qualités de l'île espagnole où la vie était bon marché, aspect important étant donné sa situation économique presque toujours à découvert. Il lui raconte comment, sur cet endroit majorquin, il pourrait s'appliquer à faire ce qu'il aimait le plus : écrire et nager, sans avoir aucun souci. Marc cède finalement.

Malgré ce premier contact avec la terre des origines paternelles, ce ne sera que quelques années après qu'il décide de revenir pour y séjourner, séduit par les descriptions des paysages majorquins de son ami Dabit : « Quand on plonge, on descend là-bas au fond, vers ce sable, ces algues, ces roches, avec une impression de légèreté au milieu de cette lumière qui remue, se brise, se reforme »<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Bernard, Marc, *Vacances*, Gallimard, Paris, 2004, p. 228.

<sup>2</sup> Bernard, Marc, *A hauteur d'homme : Portraits*, Finitude, Paris, 2007, p. 37-39.

<sup>3</sup> Ibidem, p. 38.

La nature l'attire de plus en plus et le couple Bernard loue une petite maison à Majorque ; l'espace insulaire devient pour eux un endroit à l'écart des troubles de l'Europe. Cette 'cala' isolée permet de se replier sur lui-même, de mesurer la capacité d'affronter une nature sauvage et de se rapprocher de la vie des paysans et des pêcheurs, similaires à ses ancêtres. La découverte de l'inconnu est souvent une façon de voyager à l'intérieur de soi-même comme défend Julia Kristeva : « J'étranger nous habite : il est la face cachée de notre identité »<sup>1</sup>. La découverte du mode vie des pêcheurs majorquins, des paysages désertés qui lui donnent la possibilité de vivre à l'instar des images filmiques de *Moana*, nu ou habillé d'un pagne, capable de se ravitailler par lui-même avec la pêche quotidienne, sans aucun patron à qui rendre des comptes lui font nettement discerner son rêve d'existence aboutie. Il retrouve une place dans le monde qui lui est propre et renoue avec ses origines.

Aux années 1950, les Baléares conservaient des paysages encore sauvages. La société îlienne restait assez conservatrice et refermée sur elle-même. Le couple Bernard se réfugie à Cala Radjada, au nord-est de l'île, où ils trouvent une facilité de vie ignorée jusqu'à là, ce style de vie les rapprochait de l'existence édenique dans la cala presque déserte. Les échos de la nature vont trouver leur résonance dans les états d'âme du couple Bernard. Parfois, l'angoisse les gagnait à cause de l'isolement absolu où ils vivaient, leur maisonnette n'avait ni l'électricité ni l'eau courante, ils devaient se ravitailler d'une citerne et, en hiver, ils n'avaient d'autre moyen de chauffage que les troncs de la forêt voisine. La maison était placée à côté des plages entourées de criques et de pins, la vie qu'ils y menaient se démarquait bien du snobisme parisien où Marc se sentait de plus en plus déplacé, ils voulaient le retour vers une vie axée sur l'essentiel. À Paris, il se sent un peu abandonné, sans trouver sa place dans les milieux littéraires, il affirme : « Nul n'a besoin de nous. Présents on nous accueille, absents on nous oublie. [...] Cela fait partie des choses qui m'ont été révélées ici et qui étaient en moi dormantes »<sup>2</sup>. L'espace îlien devient un filtre transcendant pour percevoir d'une autre façon la réalité. La partie de l'île où il habite, la vie primitive, la force de la nature, la fermeté de la terre majorquine, tellement pierreuse, lui renvoient l'image convoitée de solidité du

---

<sup>1</sup> Kristeva, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Fayard Paris, 1988, p. 9.

<sup>2</sup> Bernard, Marc, *Majorquins*, Denoël, Paris, 1970, p. 87.

caractère humain qui l'inspire. Cette terre « défie quelques outils que ce soit ; sèche, serrée, farcie de rocs, elle vous renvoie pelle ou pioche dans la figure »<sup>1</sup>. L'écrivain décrit ce terrain dont l'aridité extérieure ne laisse pas imaginer les humidités souterraines qui coulent sous la terre « du nord au sud, de Formentor à Andraitx, de Calobra à Santanyi »<sup>2</sup>. Il retrouve un paysage à son image ; au moins, à l'image idéale de l'homme à laquelle il aspire où le plus noble se tient caché.

Dans l'espace insulaire, Marc mène une vie semblable à celle des voisins, explorant ainsi un éloignement du monde pour se retrouver avec soi-même. En général, le voyage ouvre l'homme à la découverte des différences et il doit se confronter à un nouvel horizon qui peut être source éventuellement de conflits culturels ou des commotions émotionnelles. L'expérience du voyage et de la rencontre de l'Autre fait apparaître des inquiétudes ou des angoisses chez l'individu mesuré à une altérité qu'il ne perçoit pas de manière tangible mais qu'il sent intimement. L'auteur affirme que : « Le goût de la solitude agit peu à peu comme une drogue. Vous commencez pour vous écarter du monde comme on fait une cure de sommeil, et ensuite il vous effraie ; vous êtes inquiet à la pensée que l'on puisse venir »<sup>3</sup>. Sur l'île, il devient presque un ascète qui se sent en accord profond avec le paysage, l'écrivain assure qu'« Être près de forêts, de la mer, c'est se trouver dans un palais orné de miroirs, de colonnes, au bord d'une vasque immense, éclairée par l'ardente lumière »<sup>4</sup>. Malgré les difficultés matérielles, l'espace insulaire leur donne la sensation de vivre en état de grâce et de « baigner dans l'éternel »<sup>5</sup>. Cette situation durera longtemps jusqu'à l'été où il craint la mort de sa femme, sa 'bien-aimée'. Cette période trouble de leurs vies est racontée dans son livre *Mayorquinas*, publié en 1970.

Il dédie la plupart de ce texte à faire la présentation de l'île ; il passe en revue, à travers sa perception poétique, les paysages et les coutumes des habitants avec leurs expériences vécues sur ce territoire. Mais les derniers chapitres, très courts, ne sont que des réflexions nées de ce désarroi intime du couple pendant l'été 1969 ; ils laissent le lecteur un peu égaré dans des thématiques qui dépassent le sujet premier. Bernard étale des réflexions surgies à partir de

---

<sup>1</sup> Bernard, Marc, *A hauteur d'homme : Portraits*, Finitude, Paris, 2007, p. 33.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>3</sup> Bernard, Marc, *Mayorquinas*, Denoël, Paris, 1970, p. 89.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>5</sup> Bernard, Marc, *Vacances*, Gallimard, Paris, 2004, p. 183.

l'observation du paysage majorquin durant ce temps turbulent de l'auteur, émotion due à la grave maladie de sa femme qui entraîne sa dégradation physique dans la période de rédaction du livre. Cette époque est perçue sous un double point de vue : triste d'un côté par la dégradation physique d'Else et heureux d'un autre car ils ont passés ce dernier temps fusionnés. *Mayoquinas* raconte l'éblouissement face à la nature qui envahit tout et qui devient parfois merveilleuse ou terrifiante.

La nature insulaire lui offre la possibilité du silence pour apaiser son angoisse. Toutefois le calme se présente, dès les premières phrases, relié à la mort.

*Tout est là, ciel bleu, mer d'azur, pins odorants aux troncs tièdes ; il vous semble que quelque chose que quelqu'un manque. Vous regardez, écoutez, et soudain vous comprenez que ce qui vous paraît étrange, c'est le silence, pas un chant de cigale ; ce paysage est comme frappé de mort. Mais c'est ce que vous souhaitiez précisément, la solitude, le silence. Vous vous dites : c'est là que je vais planter ma tente<sup>1</sup>.*

L'accord paisible de l'homme et la nature va s'arrêter à cause de la souffrance. La description des éléments de la nature ne maintient plus le cadre idyllique, il insiste alors sur d'autres manifestations plus inquiétantes : l'orage, la tempête ou le cyclone. Dans une émission radiophonique pour la promotion du livre en 1970, l'auteur indique qu'il sentait toujours la mort autour de lui ce dernier été<sup>2</sup>. Or, ces paysages dépeints offrent une vision du monde près du cataclysme à la manière des romantiques, ses états d'âme se traduisent en désastres physiques. Alors, il n'est pas insolite que ce livre donne au lecteur la vision complexe de l'île sous le double régime : le jour et la nuit, le calme et l'orage, le soleil et la lune, étant donné que la perception de l'espace insulaire correspond à cette époque trouble de sa vie, bien que le récit commence par la description des premières années à Cala Radjada où l'île est perçue comme le jardin d'éden.

---

<sup>1</sup> Bernard, Marc, *Mayorquinas*, Denoël, Paris, 1970, p. 11.

<sup>2</sup> Bonnefoi, Stéphane, *Marc Bernard. La volupté de l'effacement*, Le Murmure, Paris, 2016, p. 257.

L'anthropologue Gilbert Durand<sup>1</sup> reliait la vocation de l'exil insulaire au retour à la mère et, donc, aux origines, à l'enfance. Notre auteur évoque, cependant, ce retour à l'enfance par le biais de la figure paternel dont le comportement était depuis toujours peut-être incompris. Nous devinons dans ses mots la compréhension de l'abandon paternel.

*Cela me fait penser à ceux dont on ne retrouve nulle trace. Ils sont sortis de chez eux, laissant femme et enfants autour de la table ; ils allaient revenir, et puis, dans la rue un pas après l'autre, une envie leur est venue : aller ailleurs, devenir autre, ou au moins le tenter : une renaissance, un changement de peau, comme si l'on débarquait dans un port, les mains dans les poches<sup>2</sup>.*

Il manifeste ce besoin de renaissance sous une identité sans passé. Des sentiments contradictoires expérimentés ce dernier été ensemble. La terre dure et pierreuse de Majorque lui donne envie de dépasser l'épreuve de la solitude. La perception de l'île évolue et s'adoucit dans les évocations de la trilogie dédiée à Else après son décès<sup>3</sup>. La publication du livre exclusivement dédié à l'île Baléare ouvre un nouveau chapitre —le dernier et le plus inattendu— dans la production littéraire de l'auteur prolétarien<sup>4</sup>.

En guise de conclusion, nous dirons que le voyage dans la trajectoire littéraire de Marc Bernard est lié à sa biographie. D'abord, il part de sa ville méridionale où il est né pour aller chercher une vie meilleure dans d'autres coins de la France jusqu'à devenir journaliste et écrivain. Il faut comprendre son choix d'écriture qui le rallie à la littérature prolétaire et à un moment idéologique précis pour comprendre son idée de vacance et de voyage. Malgré les récompenses et les prix qui lui ont été décernés, il n'a jamais bénéficié d'une situation aisée économiquement. Alors, il voyageait vers des contrées très pauvres comme le Maroc, La Grèce ou Majorque pour y vivre comme les gens du pays. Avant l'été de crise vécu à Majorque, il décrivait une île paradisiaque proche du mythe du

---

<sup>1</sup> Durand, Gilbert, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, Paris, 1969, p. 274.

<sup>2</sup> Bernard, Marc, *Majorquinas*, Denoël, Paris, 1970, p. 87.

<sup>3</sup> *La Mort de la Bien aimée, Au-delà de l'absence et Tout est bien ainsi*.

<sup>4</sup> Bonnefoi, Stéphane, *Marc Bernard. La volupté de l'effacement*, Le Murmure, Paris, 2016, p. 267.

bon sauvage avec une forte identification cosmique. La liberté était, jusqu'à ce dernier été ensemble, la valeur existentielle par excellence, incarnée dans la figure du pêcheur Miguel Bauza. Au moment de la mort de ce pêcheur majorquin, disparu dans la mer, notre écrivain se souvient de la caverne dans laquelle le vieil homme s'égarait pendant des jours. La mer devient le meilleur des tombeaux, dans le silence absolu malgré la rumeur des vagues, le royaume du néant « mais d'un néant joyeux et l'on peut dire plein de vie, de lumière, de bleu, de la chaleur mordorée du sable. [...] Tout contribuait à donner une impression de mort mais non de tristesse »<sup>1</sup>. L'écrivain se voit incapable de surmonter l'isolement définitif auquel il se voit condamné par la mort d'Else. Auparavant, sur l'espace îlien il cherchait l'isolement, mais il était accompagné d'elle, alors qu'il perçoit, l'été de rédaction du livre *Mayorquinas*, la solitude sans issue. De toute façon, il reviendra à Cala Radjada après la mort de sa femme. L'île espagnole l'avait aidé à trouver la liberté tellement cherchée et, de plus, il y déliera le nœud du conflit de l'enfant abandonné par le père en scrutant la vie des gens qui, comme Juan Bernat, avait été obligés de partir du pays natal.

#### **Bibliographie**

- Albuquerque-García, Luis, « El relato de viajes: hitos y formas de la evolución del género », *Revista de Literatura*, vol. LXXIII, n° 145, 2011, p. 15-34
- Benachour, Nedjma, « Voyage et écriture : penser la littérature autrement », in *Synergies Algérie*, n° 3, 2008, p. 201-209
- Bernard, Marc, *Mayorquinas*, Denoël, Paris, 1970
- Bernard, Marc, *Vacances*, Gallimard, Paris, 2004
- Bernard, Marc, *A hauteur d'homme : Portraits*, Finitude, Paris, 2007, p. 31-42
- Bonnefoi, Stéphane, *Marc Bernard. La volupté de l'effacement*, Le Murmure, Paris, 2016
- Besson, Françoise, « La littérature de voyage et d'ascension : du passage de la relation de voyage à la conscience de la relation au monde », *Revue de l'Institut de langues et cultures d'Europe, Amérique, Asie et Australie*, n° 28, 2017. <http://journals.openedition.org/ilcea/4133>. (Consulté le 10 mai 2018)
- Djaider, Mireille et Naget Khadda, « Rencontres symboliques », in Achour, Christiane et Dalila Morsily (eds.), *Voyager en langue et littérature*, OPU, Alger, 1990, p. 193-230
- Durand, Gilbert, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, Paris, 1969
- Gannier, Odile, *La littérature de voyages*, Éllipses Marketing, Paris, 2001

---

<sup>1</sup> Bernard, Marc, *Mayorquinas*, Denoël, Paris, 1970, p. 85.

- Gasquet, Axel, «Bajo el cielo protector. Hacia una sociología de la literatura de viajes » in Lucena, Manuel et Juan Pimentel (eds.), *Diez estudios sobre literatura de viajes*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de la Lengua Española, Madrid, 2006, p. 31-66
- Grenier, Roger, « Préface », in Bernard, Marc, *Vacances*, Gallimard, Paris, 2004, p. 9-22
- Grenier, Roger, « Les vacances de Marc Bernard », *Littératures*, n° 70, 2014, p. 21-30
- Kristeva, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Fayard Paris, 1988.
- Liger, Christian, (ed.), *Marc Bernard & Jean Paulhan. Correspondance 1928-1968*, Éd. Claire Paulhan, Paris, 2013
- Outeirinho, M<sup>a</sup> Fatima, « Des *topoi* de la littérature de voyage à son approche parodique », *Cuadernos de Literatura comparada*, n° 30-6, 2014, p. 121-132
- Pasquali, Adrien, *Le tour des horizons. Critique et récit des voyages*, Klincksieck, Paris, 1994
- Ragon, Michel, *Histoire de la littérature prolétarienne de langue française*, Albin Michel, Paris, 1986
- Requemora, Silvie, « L'espace dans la littérature de voyages », *Etudes littéraires*, n° 34 (1-2), 2002, p. 249-276
- Todorov, Tzvetan, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Éditions du Seuil, Paris, 1989

## **VOYAGE INITIATIQUE DANS LE DÉSERT EXUPÉRIEN**

### **THE INITIATORY JOURNEY INTO THE SAINT-EXUPÉRY DESERT**

### **IL VIAGGIO INIZIATICO NEL DESERTO DI SAINT-EXUPÉRY**

**Doina TĂNASE<sup>1</sup>**

#### **Résumé**

*Antoine de Saint-Exupéry nous propose par l'intermédiaire de son œuvre un voyage initiatique dans le désert de l'Afrique. Ce voyage commence dans le roman « Courrier Sud », continue dans « Terre des Hommes » et finit dans le désert du Sahara au moment où le petit prince réussit à trouver une fontaine dont l'eau non seulement apaise la soif, mais crée une nouvelle perspective sur l'univers. Au-delà du voyage initiatique, il y a encore beaucoup de significations intéressantes vers lesquelles renvoie le désert. Le personnage exupérien découvre le sentiment de dignité et de noblesse inspiré par l'étendue de sable et connaît les passions qui poussent les hommes à jouer toujours dans la pièce de théâtre qu'eux seuls connaissent. Il comprend la valeur de l'eau pour les hommes du désert qui cherchent toujours une oasis, en la considérant un don du ciel. L'accident de Saint-Exupéry dans le désert de Libye constitue une expérience en même temps douloureuse et enrichissante. Le miracle de l'apparition du Bédouin qui les a sauvés (lui et Prévot) est décrit dans une page mémorable qui constitue un hymne à l'eau, vue comme symbole de la vie.*

*Mots-clés: voyage, désert, initiation, expérience, significations*

#### **Abstract**

*Through his writing, Antoine de Saint-Exupéry proposes to us an initiatory journey into the african desert. This journey begins with the novel "Southern Mail" "Southern Mail, then continues with "Wind, Sand and Stars" ("Terre des Hommes") and ends when the protagonist of "The Little Prince" story manages to find a fountain whose water not only quenches thirst but also brings a new perspective on the entire universe. Besides the initiatic journey, the desert also contains a number of interesting significations. The protagonist discovers the sense of dignity and nobility that an endless stretch of sand brings, and learns the passions that make people always play in the same play whose rules only they know. He understands the invaluable value of water for the desert people, who are looking for an oasis for days in a row. For them water is seen as a divine gift. The aeroplane crash of Antoine de Saint-Exupéry in the desert of Libya constitutes a painful and enlightening experience at the same time. The miracle of the appearance of the Bedouin man who saved him and Prevot is depicted on a*

---

<sup>1</sup> [doinatanase67@yahoo.com](mailto:doinatanase67@yahoo.com) Université de Pitești, Roumanie.

*memorable page which constitutes a hymn to water, viewed as a symbol of life. In the end, all the experiences gained in the long journey through the desert bring a better understanding of life and eternal values such as generosity, friendship, human communion.*

*Keywords: travel, desert, initiation, experience, meaning*

### **Riassunto**

*Attraverso la sua scrittura, Antoine de Saint-Exupéry ci propone un viaggio iniziatico nel deserto africano. Questo viaggio inizia con il romanzo « Corriere del sud », continua con « Terra degli uomini » e termina quando il protagonista de « Il piccolo principe » riesce a trovare una Fontana, la cui acqua non solo disseta, ma conferisce anche una nuova prospettiva sull'intero universo. Oltre al viaggio iniziatico, il deserto racchiude una serie di significati interessanti. Il protagonista scopre il senso di dignità e nobiltà che una distesa infinita di sabbia porta con sé e comprende quelle passioni che fanno sì che le persone giochino sempre allo stesso gioco, le cui regole solo loro conoscono. Capisce il valore inestimabile dell'acqua per le persone del deserto, che sperano di trovare un'oasi per giorni interi. Per loro l'acqua è un dono divino. L'incidente aereo di Antoine de Saint-Exupéry nel deserto della Libia costituisce un'esperienza dolorosa e illuminante allo stesso tempo. Il miracolo dell'apparizione del beduino che lo salva e Prevot sono raffigurati su una pagina memorabile, che costituisce un inno all'acqua in quanto simbolo di vita. Alla fine, tutte le esperienze acquisite nel lungo viaggio attraverso il deserto portano a una migliore comprensione della vita e dei suoi valori eterni come la generosità, l'amicizia e la comunione umana.*

*Parole chiave: viaggio, deserto, iniziazione, esperienza, significato*

Les voyages représentent des occasions de connaître le monde et d'enrichir les connaissances. Ils donnent aussi la chance de changer de perspective et de commencer à voir la vie sous une lumière nouvelle, en découvrant des aspects qui jusque-là passaient inaperçus. Les voyages dans le désert occasionnent des expériences encore plus intéressantes: ils favorisent la réflexion et la méditation, de telle façon que celui qui le traverse ou passe une période de temps dans la solitude de l'étendue de sable apprend à se connaître et évolue du point de vue spirituel vers un niveau de conscience supérieur.

Antoine de Saint-Exupéry fait la connaissance du désert pendant les trois ans qu'il passe dans un fort espagnol à Cap Juby, au Maroc, où il est nommé chef d'escale. Son rôle est de sauver les pilotes échoués ou tombés dans les mains des Maures. Ensuite, il réalise de nombreux vols au-dessus du désert, où il est parfois obligé à atterrir à cause des problèmes techniques pour attendre l'aube, dans l'espoir de pouvoir réparer son avion ou d'être cherché par les

camarades. Il connaît aussi la soif, le climat évoluant d'un extrême à l'autre, la solitude. Mais, malgré sa dureté, l'expérience du désert reste comme la plus passionnante et riche en enseignements.

Pour pouvoir transmettre la vision de Saint-Exupéry qui est un voyageur épris de l'étendue de sable, nous aussi, nous faisons un voyage dans son œuvre. Dans ce but, nous recourons à une analyse de la symbolique du désert, telle qu'elle ressort de l'ensemble de son œuvre, c'est-à-dire à partir de *Courrier Sud* jusqu'au *Petit Prince*. Nous préférons ce type d'analyse parce que le symbole nous permet, grâce aux multiples significations, parfois opposées, qu'il comporte, de saisir l'imaginaire de l'écrivain, ce qui le touche, ce qui lui induit des sentiments et des émotions.

L'image du désert occupe une place de choix dans la prose exupérienne. Ainsi, dans *Courrier Sud*, elle sert de toile de fond pour l'action, le personnage central Jacques Bernis ayant son poste en Afrique, dans un fortin où il reste la plupart du temps. Ensuite, *Terre des Hommes* consacre déjà deux chapitres au désert, le premier évoquant, sous forme de récit, la vie des Maures, leurs coutumes, leurs croyances etc., et le second – l'histoire de l'accident de l'auteur dans le Sahara. La scène présentant l'Arabe qui donne de l'eau aux hommes échoués depuis quelques jours sur l'étendue de sable est l'une des plus connues de toute la prose exupérienne. Quant au *Petit Prince*, ce conte exprime, par l'image du garçon qui traverse le désert, la quête perpétuelle du sens de la vie.

Avant de commencer notre analyse, nous précisons que, dans la prose exupérienne, la voix du narrateur et celle de l'auteur se confondent à cause des similitudes des histoires racontées avec des événements de la vie de l'écrivain – une vie qui dispose d'une notoriété remarquable. Ce phénomène est dû aussi à l'intention de l'écrivain de faire savoir qu'il s'agit de lui; dans *Terre des Hommes* et *Pilote de Guerre* il apparaît sous son vrai nom, pour rendre encore plus évidente cette intention. Dans ce sens, nous utiliserons le terme « auteur » pour désigner le narrateur dans l'analyse de ces deux œuvres.

Nous commençons l'analyse par quelques contextes qui évoquent l'image du désert. Le premier présente les dunes de sable sous la lumière de la lune:

*Un ciel pur comme de l'eau baignait les étoiles et les  
révélaient. Puis c'était la nuit. Le Sahara se déployait dune par dune*

*sous la lune. Sur nos fronts cette lumière de lampe qui ne livre pas les objets mais les compose, nourrit de matière tendre chaque chose. Sous nos pas assourdis, c'était le luxe d'un sable épais.*<sup>1</sup>

Les deux éléments du tableau – le désert et les étoiles annoncent tout d'abord une superposition des plans symboliques dont l'effet est une image féerique et grandiose. Le Sahara est personnifié dans « se dépliait dune par dune sous la lune » – séquence qui présente une musicalité particulière, remarquée par le chercheur Laurent de Galembert qui signale la répétition du morphème [yn] dont l'effet est significatif pour la sonorité de la phrase. Il affirme que ce petit fragment est un « véritable petit poème en prose de la nuit »<sup>1</sup>.

La même image du désert, mais en mouvement, présente les dunes se reconfigurant en miroir sous l'effet du vent. Nous voyons que ce phénomène qui a lieu à des intervalles de plusieurs mois, change le tableau: « Le ciel est jaune. Le vent dans quelques heures bousculera un désert modelé, pendant des mois, par le vent nord. Jours de désordre: les dunes, prises de biais, filent leur sable en longues mèches, et chacune se débobine pour se refaire un peu plus loin. »<sup>3</sup>

Le tableau attire l'attention tout d'abord par la couleur inhabituelle du ciel annonçant l'arrivée de la tempête. Ensuite, le verbe « bousculer » et le nom « désordre » marquent le début d'un phénomène fascinant vu l'envergure et la modalité de se produire. Les mots « de biais », « filent », « mèches », « se débobinent » formant un champ lexical du textile réussissent à créer une image dynamique très suggestive, parce qu'elle contient à la fois des indices concernant la direction du mouvement et la forme circulaire qu'il prend.

Une autre image qui attire l'attention présente une route sinueuse «qui fait vingt détours pour se réjouir des oasis »<sup>4</sup>. C'est une image qui existe depuis toujours, mais qu'on voit d'en haut pour la première fois grâce à l'apparition de l'avion. La surprise qu'elle produit fait comprendre avec plus de force encore l'importance de l'eau pour les habitants du désert. L'oasis oriente leurs actions, les

---

<sup>1</sup>de Saint-Exupéry, A., *Courrier Sud*, Gallimard, Paris, 1929, p. 5.

<sup>1</sup>de Galembert, L., *Idée, Idéalisme et Idéologie dans les Œuvres Choisies de Saint Exupéry (thèse)*, Université Paris IV, June 29, 2000, p. 63.

<sup>3</sup>de Saint-Exupéry, A., *Courrier Sud*, Gallimard, Paris, 1929, p. 89.

<sup>4</sup>de Saint-Exupéry, A., *Terre des Hommes*, Gallimard, Paris, 1939, p. 60.

caravanes qui traversent les sables, suivant des routes qui mènent toujours vers l'eau. L'image de l'oasis est une image récurrente dans les contextes qui évoquent le désert, grâce au rapport sémantique entre les deux. À ce point, il convient de signaler aussi l'interférence du plan symbolique du désert avec celui de l'eau.

Comme nous voyons, le désert est surpris dans la multitude d'aspects qui le caractérisent: la beauté des dunes, les vents qui changent leur aspect en les reconfigurant, la présence des routes qui vont toutes vers les oasis.

La nuit investit le désert avec une signification nouvelle, il devient «un grand territoire mort »<sup>1</sup>, exprimant l'immobilité absolue. De l'autre côté, elle donne la possibilité à celui qui a abandonné la civilisation et les êtres chers de penser aux moments de douceur vécus ensemble: «Une nuit dans le Sahara peuplé d'étoiles, comme il rêvait à ces tendresses lointaines, chaudes et couvertes par la nuit, par le temps, comme des semences »<sup>2</sup>. La comparaison des moments de tendresse avec les semences fait penser aux sentiments que l'éloignement ne peut pas détruire, idée renforcée d'ailleurs par la séquence «chaudes et couvertes par la nuit, par le temps ». La formule « comme il rêvait » exprime l'intensité du sentiment de nostalgie pour tous les moments spéciaux.

Mais les nuits passées dans le désert constituent aussi l'occasion de voir autrement les choses, de réfléchir ou de méditer en silence: « Nuits aériennes, nuits du désert... ce sont là des occasions rares, qui ne s'offrent pas à tous les hommes »<sup>3</sup>. La répétition du mot « nuit », les points de suspension et les adjectifs « aériennes » et « rares » accentuent l'importance de ses moments pour l'esprit. Le verbe « offrir » à la voix pronominale exprime le sentiment d'être favorisé par cette situation inédite.

Finalement, celui qui se confronte avec le désert réussit à l'aimer, car il sent la perspective nouvelle que l'étendue de sable lui offre. Dans *Terre des Hommes*, l'auteur s'exclame: « Mon Sahara, mon Sahara, te voilà tout entier enchanté par une fileuse de laine! »<sup>4</sup>, cette image faisant penser au royaume des contes de fées. Un peu plus loin, il évoque des aspects moins agréables: le sentiment de solitude, l'impression que le temps passe beaucoup plus lentement, la

---

<sup>1</sup> de Saint-Exupéry, A., *Terre des Hommes*, Gallimard, Paris, 1939, p. 24.

<sup>2</sup> de Saint-Exupéry, A., *Courrier Sud*, Gallimard, Paris, 1929, p. 27.

<sup>3</sup> de Saint-Exupéry, A., *Terre des Hommes*, Gallimard, Paris, 1939, p. 189.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 74.

sensation d'être prisonnier, le danger de la dissidence, mais conclut tendrement: « Et cependant, nous avons aimé le désert »<sup>1</sup>.

Souvent le désert apparaît comme une scène ou comme une pièce de théâtre dont les règles restent incomprises pour ceux qui ne le connaissent pas de l'intérieur, et cela se voit dans l'évolution même de la vision de l'auteur: Jacques Bernis de *Courrier Sud* ne réussit pas à discerner les rôles et la trame, si on considère la description succincte: « Le jour à Cap Juby soulevait le rideau et la scène m'apparaissait vide. Un décor sans ombre, sans second plan. Cette dune toujours à sa place, ce fort espagnol, ce désert »<sup>2</sup>. Comme nous voyons, cette scène ne contient que le décor (le désert et le fort espagnol), le mot « vide » et les séquences « sans ombre, sans second plan » et « toujours à sa place » soulignant la simplicité et l'immobilité. Mais *Terre des Hommes* marque un changement majeur dans la perception de cette réalité, en parlant d'une pièce secrète comprise seulement par ceux qui y habitent:

*Tel est le désert. Un Coran, qui n'est qu'une règle de jeu, en change le sable en Empire. Au fond d'un Sahara qui serait vide, se joue une pièce secrète, qui remue les passions des hommes. La vraie vie du désert n'est pas faite d'exodes de tribus à la recherche d'une herbe à paître, mais du jeu qui s'y joue encore. Quelle différence de matière entre le sable soumis et l'autre!*<sup>3</sup>

Si l'image présentée initialement est vide, seuls les éléments du décor attirant l'attention, la suivante s'anime grâce aux passions mises en action par les règles du jeu. La comparaison du désert avec un empire a un caractère fortement mélioratif, renforcé aussi par la majuscule. Toutefois, l'image superficielle des tribus « à la recherche d'une herbe à paître » est rejetée par l'auteur qui tient à ajouter que la pièce n'est jamais monotone. La phrase exclamative finale laisse entendre par la métonymie « le sable soumis et l'autre » désignant les populations qui y habitent, que celles qui forment la dissidence sont beaucoup plus impliquées et actives que celles des territoires occupés.

En poursuivant notre analyse, nous constatons que le désert s'enrichit toujours de significations nouvelles. On peut mesurer la distance entre la perception de Bernis qui affirmait « ce désert sur

---

<sup>1</sup> de Saint-Exupéry, A., *Terre des Hommes*, Gallimard, Paris, 1939, p. 86.

<sup>2</sup> de Saint-Exupéry, A., *Courrier Sud*, Gallimard, Paris, 1929, p. 88.

<sup>3</sup> de Saint-Exupéry, A., *Terre des Hommes*, Gallimard, Paris, 1939, p. 124.

lequel je marche [...] je n'y saurais rien découvrir »<sup>1</sup> et la vision présentée dans *Terre des Hommes* qui comme nous l'avons remarqué, saisit les mouvements les plus subtils à l'intérieur d'un territoire nu et apparemment immobile.

Dans *Terre des Hommes*, Saint-Exupéry présente des expériences qui ont suscité des méditations profondes. L'une d'elles est occasionnée par une panne dans le désert où il doit attendre l'aube pour pouvoir repartir: « Et je méditai sur ma condition, perdu dans le désert et menacé, nu entre le sable et les étoiles »<sup>2</sup>. Le retour à l'enfance lui révèle une vérité essentielle: le goût du désert est fait de l'amour pour la maison qui est loin, le goût d'éternité aussi. Puis il retrouve dans quelques souvenirs qui surgissent avec une clarté étonnante l'impression d'ordre et de grandeur créée surtout par les «grandes armoires solennelles»<sup>3</sup> de la maison de l'enfance et se rappelle la préoccupation excessive de la gouvernante de réparer chaque signe d'usure qui «menaçait l'éternité de la maison »<sup>4</sup>. La nostalgie pour la maison de l'enfance nous rappelle Gaston Bachelard et « la maison de rêve »<sup>5</sup> qui est la projection de la maison réelle, mais améliorée par notre imagination. Cette maison, bien que très éloignée dans le temps et l'espace, continue de vivre dans le souvenir, en étant plus réelle que celle qui existait jadis. Simona Pollicino – auteure d'une étude consacrée à l'imaginaire spatial dans l'œuvre de Saint-Exupéry, affirme que le château de Saint-Maurice-de-Rémens où Saint-Exupéry a passé son enfance représente « les qualités de la maison archétypiques, telles que la stabilité et la permanence »<sup>6</sup>. Le fait d'être loin de ce lieu accroît le sentiment d'amour pour lui. Dans *Lettre à un Otage*, le narrateur affirme: « Jamais je n'ai mieux aimé ma maison que dans le Sahara »<sup>7</sup>. Cette expérience met donc en lumière une nouvelle signification du désert: celle de faire comprendre ce qui compte le plus.

L'auteur alterne souvent les perspectives, de telle façon que, un peu plus loin, il s'arrête sur le rôle du rezzou dans la vie des

---

<sup>1</sup> de Saint-Exupéry, A., *Courrier Sud*, Gallimard, Paris, 1929, p. 105.

<sup>2</sup> de Saint-Exupéry, A., *Terre des Hommes*, Gallimard, Paris, 1939, p. 70.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>5</sup> Bachelard, G., *La Terre et les rêveries du repos*, Corti, Paris, 1946, p. 88.

<sup>6</sup> <https://rechercheisidore.fr/search/resource/?uri=10670%2F1.grcgxz> consulté le 1.07.2018.

<sup>7</sup> de Saint-Exupéry, A., *Lettre à un Otage*, Brentano's, New York, 1943, p. 12.

populations nomades. Vu comme une menace permanente, le rezzou influe sur l'état d'esprit des hommes qui perçoivent le désert comme un espace imprévisible. Dans *Pilote de Guerre*, l'auteur reprend les souvenirs du désert et revoit les moments où, sous la menace d'un rezzou lointain, les hommes avaient le sentiment que le désert « se nouait et prenait un sens »<sup>1</sup>. Nous remarquons que l'effet du rezzou est contraire à son intention: il donne du sens au désert, il anime les hommes.

Mais le rezzou n'arrive jamais à Port-Étienne car, jusque-là, on épuiserait toutes les réserves d'eau et de vivres. L'auteur ajoute: «Pourtant, de mémoire d'homme, il y a toujours eu, quelque part dans le Nord, un rezzou en marche sur Port-Étienne »<sup>2</sup>. Mais, puisqu'il n'arrive jamais, il l'appelle «rezzou fantôme »<sup>3</sup>.

L'auteur conclut que le « rezzou fantôme » qui menace de loin la population de Port Étienne transfigure le désert, en ayant finalement un rôle motivant pour l'état d'esprit des habitants. Encore, il engendre un sentiment de noblesse et de fierté, lié aussi à la grandeur du désert. Il semble que ces gens simples soient flattés d'être remarqués là, si loin de la terre habitée, qu'ils soient honorés d'être la cible d'un rezzou puissant, désireux d'accaparer leurs biens.

En connaissant si bien la vie du désert et tout ce qui se passe dans ce lieu, en comprenant chaque mouvement quelque faible qu'il soit, en réagissant aux rumeurs concernant l'arrivée d'un rezzou même si on sait qu'il ne viendra jamais, en acceptant le jeu du Sahara, on réussit finalement à l'éprouver intimement: « Le Sahara, c'est en nous qu'il se montre »<sup>4</sup>.

Comme nous voyons, le désert se montre au voyageur comme un lieu complexe, qui invite à la méditation et à la connaissance de soi: « Le désert pour nous ? C'était [...] ce que nous apprenions sur nous-mêmes.»<sup>5</sup>, mais qui transmet en même temps une multitude de signaux, certains annonçant l'orage, d'autres le danger d'un rezzou ou l'approche d'une caravane maure. Grâce aux pilotes, les chefs des Maures font connaissance eux aussi à un moment donné avec le monde civilisé et voient pour la première fois des jardins et des ruisseaux, ces images apparaissant dans le Coran sous le nom de «

---

<sup>1</sup> de Saint-Exupéry, A., *Pilote de Guerre*, Gallimard, Paris, 1942, p. 71.

<sup>2</sup> de Saint-Exupéry, A., *Terre des Hommes*, Gallimard, Paris, 1939, p. 91-92.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 87.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 91.

paradis ». À la suite de cette expérience ils se sentent défavorisés: « le Dieu des Français... Il est plus généreux pour les Français que le Dieu des Maures pour les Maures! »<sup>1</sup>.

Ils ne peuvent pas comprendre pourquoi certains peuples profitent de cascades qui n'épuisent jamais leur débit, tandis qu'ils errent toute la vie à la recherche d'une faible source d'eau. Ce que les autres semblent ne pas apprécier a pour eux une valeur inestimable. Ils se rendent compte de leurs efforts immenses pour trouver une source, après des jours de marche sous le soleil brûlant, et pour creuser ensuite le sable pendant quelques heures. Les enfants des Maures ne demandent pas d'argent, mais « une boîte de conserves en main, ils quêtent l'eau: « Donne un peu d'eau, donne... »<sup>2</sup>. Le désert est donc le lieu où l'eau représente la plus grande richesse.

Mais les mouvements dans le désert ne sont pas toujours déclenchés par la quête de l'eau ou par une menace lointaine. C'est le désert même qui pousse les hommes à se déplacer d'un lieu à l'autre. Ainsi, la chaleur torride à midi les pousse vers le soir où le vent est frais, puis le froid terrible de la nuit les pousse de nouveau vers la chaleur du jour. La phrase « heureux aussi ce Sahara où le jour et la nuit balancent si simplement les hommes d'une espérance à l'autre » prend une tonalité solennelle, en insistant toujours sur la beauté cachée d'un territoire régi par des lois mystérieuses. Le verbe « balancer » exprimant le va-et-vient permanent contient aussi une nuance de douceur qui montre que le déplacement n'est jamais pressé ou stressé. Nous remarquons que le mot « espérance » qui remplace le mot « endroit » imprime une nuance poétique à cette image répétitive.

L'épisode relatant la mort d'un Arabe met en lumière l'idée que la vie dans le désert ne signifie jamais ennui ou monotonie. Au contraire, elle est aussi intense et pleine de soucis et de souvenirs que toutes les autres, ce qui préoccupe l'auteur étant en fait son dernier sentiment; il veut savoir « si s'endormait une âme d'esclave, ou si, ressuscité par une remontée de souvenirs, l'homme mourait dans sa grandeur »<sup>3</sup>. Il imagine la disparition lente de la conscience et la décomposition du corps, les éléments redevenant « nuit et racine »<sup>4</sup>. Cette histoire démontre encore une fois la profondeur et la sensibilité

---

<sup>1</sup> de Saint-Exupéry, A., *Terre des Hommes*, Gallimard, Paris, 1939, p. 98.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 114.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 114.

de l'auteur qui, au-delà de l'image de l'Arabe qui meurt, voit la disparition lente d'un monde de souvenirs et d'impressions uniques.

Nous ne pouvons pas parler du désert exupérien sans rappeler l'histoire de l'accident subi dans le désert de Libye. Cette histoire est annoncée par l'auteur comme la plus dure expérience de sa vie, le Sahara montrant son visage cruel: « Il m'a été donné de l'aborder un jour par le cœur. [...] et j'ai cru en mourir »<sup>1</sup>.

En évoquant cette expérience, Miguelina Soifer rappelle les impressions de Georges Péliissier – ami de Saint-Exupéry – à propos de la passion de l'écrivain pour les étendues inexplorées. Péliissier affirme que l'écrivain, enchanté par l'idée qu'il existe un désert grand comme la France que personne n'a encore traversé, réagit avec un enthousiasme enfantin: «Où est-il que j'y coure? [...] – C'est le désert de Libye – Oh! J'irai »<sup>2</sup>. Il va faire connaissance avec ce désert, comme nous le savons, à la suite de l'accident qu'il décrit dans *Terre des Hommes*.

Saint-Exupéry relate tout d'abord les impressions du vol; la constatation que la part de roc et de sable est beaucoup plus grande que les territoires habités le fait penser que la vie sur terre est un miracle. Le changement de tonalité se fait graduellement, en suivant la progression du sentiment de confusion concernant les repères. Finalement, l'avion s'écrase sur un terrain couvert de pierres qui roulent, en permettant au choc d'être substantiellement atténué et aux hommes de rester vivants. Mais la véritable histoire du désert commence avec la constatation que, perdus à des milliers de kilomètres sans eau, ils devront faire face à la soif et au climat évoluant pendant les 24 heures d'un extrême à l'autre. L'auteur raconte que, dès le jour suivant, lui et Prévôt connaissent la chaleur torride. Ils ne trouvent aucun refuge, aucun abri et marchent sans cesse pour éviter l'insolation. Peu à peu, les pierres deviennent plus rares, pour laisser place au sable, ce qui confirme l'identité du lieu: «C'est le désert blond. C'est le Sahara»<sup>3</sup>.

La progression de la soif déclenche des sensations douloureuses. Les deux hommes perdent l'espoir d'être retrouvés vivants. L'auteur nous dit qu'il souffre surtout parce qu'il ne peut plus projeter les images qui autrefois le touchaient: « Le désert, c'est

---

<sup>1</sup> de Saint-Exupéry, A., *Terre des Hommes*, Gallimard, Paris, 1939, p. 126.

<sup>2</sup> Soifer, M., "Féerie et nature dans l'œuvre de Saint-Exupéry", *Letras*, nûm. 19 (1971), p. 124.

<sup>3</sup> de Saint-Exupéry, A., *Terre des Hommes*, Gallimard, Paris, 1939, p. 179.

moi»<sup>1</sup>. Le sauvetage miraculeux constitue l'une des pages les plus connues de la prose exupérienne. Il y a d'abord un pressentiment très fort qu'il va se passer quelque chose, suivi par l'impression que le désert s'est animé, car il entend le chant du coq qui s'avère être réel, malgré ses doutes. Finalement, le miracle se produit: un Arabe apparaît sur la dune. Mais cet Arabe ne voit pas les deux hommes qui agitent les mains et essaient de crier. L'auteur souligne que le regard de l'homme constitue la chance à la vie: « À la seconde même où il regardera vers nous, il aura déjà effacé en nous la soif, la mort et les mirages »<sup>2</sup>.

Nous remarquons que le désert suit une évolution permanente dans l'œuvre exupérienne, en allant de la concrétude vers l'abstraction. Ainsi, les descriptions du paysage ou de la vie des Maures laissent place aux réflexions toujours plus profondes. Saint-Exupéry affirme que, dans le désert, la vie intérieure se fortifie et que finalement « L'homme est gouverné par l'Esprit »<sup>3</sup>. La joie des « dépannages sahariens »<sup>4</sup> – expression qui désigne les moments difficiles vécus par les pilotes échoués dans le désert – découvre le goût de la camaraderie et de la communion. Saint-Exupéry attire l'attention au fait que la société préoccupée de la production des biens matériels et du confort ignore ce besoin essentiel de l'homme: « Dans un monde devenu désert, nous avons soif de retrouver des camarades »<sup>5</sup>.

Nesrine Benmebarek – auteure d'une étude sur le désert dans *Terre des Hommes* et *Le Petit Prince* présente l'expérience vécue dans cet espace comme « un passage qui mène au chemin du dépassement ainsi qu'à celui de la prise de conscience »<sup>6</sup>. Il s'agit finalement d'un progrès spirituel traduit par un niveau de conscience supérieur.

*Le Petit Prince* repose sur le désert métaphorique relevant du manque de repères et de la solitude. Pour éclaircir ces deux significations, il convient tout d'abord de préciser le rôle des personnages du conte.

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 180.

<sup>2</sup> de Saint-Exupéry, A., *Terre des Hommes*, Gallimard, Paris, 1939, pp. 183-184.

<sup>3</sup> de Saint-Exupéry, A., *Lettre à un Otage*, Brentano's, New York, 1943, p. 18.

<sup>4</sup> de Saint-Exupéry, A., *Terre des Hommes*, Gallimard, Paris, 1939, p. 200.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 206

<sup>6</sup> <https://bu.umc.edu.dz/theses/francais/BEN100029.pdf> consulté le 17.07.2018.

Le petit prince et le pilote sont les deux personnages principaux. Ils se retrouvent dans le désert, et les circonstances montrent que c'est une rencontre fortuite. Le pilote a échoué dans les sables à cause d'une panne de moteur («Quelque chose s'était cassé dans mon moteur »<sup>1</sup>), le petit prince y est arrivé après un voyage interplanétaire qui ne lui a pas donné la possibilité de trouver un ami, comme il aurait voulu. Ajoutons aussi que ce voyage a eu lieu après un malentendu avec la rose qu'il a abandonnée sur sa petite planète. Les problèmes avec lesquels se confrontent les deux personnages, ainsi que la situation qui les oblige à parcourir le désert à la recherche d'un puits expriment la crise existentielle qu'ils traversent et la nécessité de trouver une solution le plus vite possible.

Entre temps, le renard fournit au petit prince des enseignements sur l'amitié, l'amour, l'importance de la responsabilité. Le serpent lui fait comprendre une vérité triste: la solitude peut faire sentir sa présence non seulement dans le désert: « On est seul aussi chez les hommes »<sup>2</sup>. Les enseignements reçus et le dialogue intéressant avec le pilote donnent à l'enfant l'impression que le désert est beau. Puis, les deux personnages se mettent d'accord sur l'idée qu'il s'agit d'une beauté cachée – idée que le pilote tient à souligner: «qu'il s'agisse de la maison, des étoiles ou du désert, ce qui fait leur beauté est invisible! »<sup>3</sup>. Cette beauté cachée ressemble, selon lui, à la beauté de la fête de Noël, dont l'atmosphère et les sourires comptent plus que les cadeaux.

À ce point, il convient de rappeler la théorie de Laurent de Galembert concernant l'influence de la philosophie platonicienne sur l'écrivain. Il s'agit de l'idée qu'il existe une réalité idéale qui se cache derrière les apparences. Dans son étude *Le sacré et son expression chez Antoine de Saint-Exupéry*, le chercheur consacre un chapitre (*L'idéalisme platonicien*) à ce sujet. Après une analyse minutieuse, il conclut: « Saint-Exupéry pense qu'il existe une réalité supérieure et transcendante qui se dissimule derrière les apparences. »<sup>4</sup>. Ainsi s'explique donc le dessin représentant l'éléphant avalé par un serpent boa (image qui ressemble à un chapeau) dans le *Premier Chapitre*,

---

<sup>1</sup> de Saint-Exupéry, A., *Le Petit Prince*, Gallimard, Paris, 1945, p. 8.

<sup>2</sup> de Saint-Exupéry, A., *Le Petit Prince*, Gallimard, Paris, 1945, p. 69.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 88.

<sup>4</sup> de Galembert, L., *Le sacré et son expression chez Antoine de Saint-Exupéry*, Atelier national de Reproduction des Thèses, Lille, 2007, p. 130

ainsi s'explique aussi la célèbre citation « on ne voit bien qu'avec le cœur. L'essentiel est invisible pour les yeux »<sup>1</sup>.

Le petit prince trouve le puits et, au moment où il boit, le désert s'anime comme par magie. Cet épisode met fin à la soif, à la fatigue et à la solitude. Toutes les expériences ont été utiles dans son voyage. L'eau apparaît dans l'histoire comme symbole de la vie de l'esprit capable révéler la beauté cachée du monde.

Le dernier dessin du livre présente le désert, tracé en deux lignes et une étoile singulière dans le ciel. Le narrateur s'adresse au lecteur par le pronom « vous » qui acquiert une fonction de communication directe: «Regardez attentivement ce paysage afin d'être sûr de le reconnaître, si vous voyagez un jour en Afrique, dans le désert »<sup>2</sup>. Ensuite il prie le lecteur d'attendre un instant sous l'étoile l'arrivée du petit prince qui apportera avec lui une joie pure et authentique. La fin de ce message direct prend une forme épistolaire supposant une réaction prompte de la part du destinataire: « Alors soyez gentils ! Ne me laissez pas tellement triste: écrivez-moi vite qu'il est revenu... »<sup>3</sup>.

Derrière les paroles du narrateur sur l'image du petit prince prêt à se montrer il y a un message encourageant de la part de l'auteur – un message qui renvoie au pouvoir de l'âme d'enfant, cachée dans l'homme adulte, d'ouvrir la voie vers la compréhension spirituelle. Le petit prince n'est autre que l'âme d'enfant du pilote perdu dans le désert; c'est elle qui lui propose d'aller chercher un puits, c'est toujours elle qui le trouve. La fin sous forme épistolaire suppose une prise de conscience de la part du lecteur qui ne peut pas rester impassible devant l'histoire du petit prince.

*Le Petit Prince* renvoie en fait à l'idée de pureté initiale qui présente l'enfant comme signe du renouveau. L'enfant peut répéter la cosmogonie, en ayant un rôle régénérateur pour l'humanité. Dans *Introduction à l'essence de la mythologie*, C. Kerényi et C. Jung affirment que l'homme connaît souvent une l'aliénation par rapport à sa nature originelle, ce qui génère un conflit intérieur. Ce conflit peut être résolu par l'apparition de l'enfant divin: « Cette contradiction serait à l'origine de l'apparition compensatoire de l'enfant divin, que

---

<sup>1</sup> de Saint-Exupéry, A., *Le Petit Prince*, Gallimard, Paris, 1945, p. 83.

<sup>2</sup> de Saint-Exupéry, A., *Le Petit Prince*, Gallimard, Paris, 1945, p. 105.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 105

l'on peut trouver aussi bien dans une mythologie collective que dans un rêve, une vision autoscopique individuelle »<sup>1</sup>.

À mi-chemin entre le rêve et la vision autoscopique, l'apparition du petit prince dans le désert, le lendemain de l'accident, provoque au pilote une immense surprise; il réagit comme s'il se trouvait devant un miracle: « J'ai sauté sur mes pieds comme si j'avais été frappé par la foudre. J'ai bien frotté mes yeux. J'ai bien regardé »<sup>2</sup>.

Avant d'achever cette étude consacrée désert exupérien nous rappelons quelques idées essentielles.

Saint-Exupéry démontre que faire connaissance avec le désert signifie bénéficier d'une expérience singulière, autant pour l'image que l'étendue de sable offre aux yeux que pour les multiples secrets qu'elle dévoile à celui qui y reste pour un temps. La connaissance du désert se fait graduellement: au début, peu de choses attirent l'attention, mais après une série d'expériences tout devient intéressant. Finalement, on voit le désert comme un lieu magique, plein de mystère, un espace qui induit un sentiment de dignité, de fierté, de grandeur.

Le voyage dans le désert évoque aussi la quête perpétuelle du sens de la vie et la nécessité de progresser de point de vue spirituel. Le cadre dépouillé et la solitude favorisent cette expérience. Finalement, nous pourrions affirmer que le voyage dans le désert, est avant tout, un voyage initiatique.

#### **Bibliographie**

- Bachelard, G., *La Terre et les rêveries du repos*, Corti, Paris, 1946  
de Saint-Exupéry, A., *Courrier Sud*, Gallimard, Paris, 1929  
de Saint-Exupéry, A., *Terre des Hommes*, Gallimard, Paris, 1939  
de Saint-Exupéry, A., *Pilote de Guerre*, Gallimard, Paris, 1942  
de Saint-Exupéry, A., *Lettre à un Otage*, Brentano's, New York, 1943  
de Saint-Exupéry, A., *Le Petit Prince*, Gallimard, Paris, 1945  
de Galembert, L., *Idée, Idéalisme et Idéologie dans les Oeuvres Choisies de Saint Exupéry (thèse)*, Université Paris IV, June 29, 2000  
de Galembert, L., *Le sacré et son expression chez Antoine de Saint-Exupéry*, Atelier national de Reproduction des Thèses, Lille, 2007  
Jung, C. G., Kerényi C., *Introduction à l'essence de la mythologie - L'enfant divin, la jeune fille divine*, Petite Biblio Payot, Paris, 2016  
Pélissier, G., *Les cinq visages de Saint-Exupéry*, Flammarion, Paris, 1951

---

<sup>1</sup> Jung, C. G. Kerényi C., *Introduction à l'essence de la mythologie – L'enfant divin, la jeune fille divine*, Petite Biblio Payot, Paris, 2016, p. 7.

<sup>2</sup> de Saint-Exupéry, A., *Le Petit Prince*, Gallimard, Paris, 1945, p. 8.

Soifer, M., "Féerie et nature dans l'œuvre de Saint-Exupéry", Letras, nûm. 19 (1971)

**Sitographie**

Benmebarek, N., *Écriture et symbolique du Désert dans Le Petit prince et Terre des hommes D'Antoine de Saint-Exupéry*

<https://bu.umc.edu.dz/theses/francais/BEN100029.pdf> consulté le 12.09.2018

Pollicino, S., *De l'espace a l'étendue. L'évolution de l'imaginaire spatial dans l'œuvre de Saint-Exupéry*

<https://rechercheisidore.fr/search/resource/?uri=10670%2F1.grcgxz> consulté le 12.09.2018

**DIBUJAR EL VIAJE: LA ICONOGRAFÍA RELATIVA A  
CANARIAS EN LOS RELATOS DE VIAJE FRANCESES DEL  
SIGLO XIX**

**DRAWING THE VOYAGE: THE ICONOGRAHY OF THE  
CANARY ISLANDS IN NINETEENTH-CENTURY FRENCH  
TRAVEL WRITING**

**DESSINER LE VOYAGE: L'ICONOGRAPHIE SUR LES ILES  
CANARIES DANS LES RÉCITS DE VOYAGE FRANÇAIS DU  
XIX<sup>E</sup> SIÈCLE**

**Cristina G. DE URIARTE<sup>1</sup>**

**Resumen**

*Las islas Canarias han constituido desde siempre un poderoso reclamo para los navegantes, bien por su ubicación estratégica –que las convierte en escala técnica obligada para las grandes campañas marítimas que surcan el Atlántico–, bien por su interés científico. La afluencia de viajeros franceses al Archipiélago es especialmente relevante en el siglo XIX como lo demuestra el elevado número de relatos de viaje publicados en este periodo, fruto de una estancia más o menos larga en las Islas. Junto a las descripciones de estas tierras y de los diferentes estudios llevados a cabo en ellas los relatos de Webb y Berthelot, Dumont d'Urville o Coquet, entre otros, incluyen en sus páginas dibujos y grabados de indudable valor. Nuestro propósito es analizar la función que cumplen dichas imágenes y su vinculación con el texto. Si unas veces se limitan a ilustrar lo descrito y otras añaden contenido a lo expresado verbalmente, lo cierto es que las ilustraciones proporcionan al lector, además de información, un evidente placer estético.*

*Palabras clave: Relatos de viaje franceses. Siglo XIX. Iconografía. Canarias.*

**Abstract**

*The Canary Islands have always stood as a powerful attraction to voyagers, either due to their strategic location – which turns them into a compulsory stop for the great maritime campaigns sailing the Atlantic-, or because of their scientific interest. The numerous travel writings published in the nineteenth century after rather long stays in the Islands evidence that the number of French travellers to the Archipelago is particularly significant during this period. Travel writings by Webb, Berthelot, Dumont d'Urville or Coquet, among others, consist of depictions of those lands and account for different studies carried out in them. In*

---

<sup>1</sup> [curiarte@ull.edu.es](mailto:curiarte@ull.edu.es). Universidad de La Laguna. España.

addition, those works include unquestionably valuable drawings and engravings. We aim at examining the role of these images and their connection to the writings. Whether they only illustrate the authors' descriptions or they add more contents to the words, it is undeniable that the illustrations not only provide the reader with information, but also with an obvious aesthetic pleasure.

*Key words:* French Travel Writings. Nineteenth Century. Iconography. The Canary Islands.

### **Résumé**

*De tout temps, les îles Canaries ont attiré fortement l'attention des navigateurs, soit par leur situation stratégique –qui fait d'elles une relâche de premier ordre pour les grandes expéditions maritimes qui traversent l'Atlantique–, soit par leur intérêt scientifique. L'afflux des voyageurs français dans l'Archipel est considérable au XIX<sup>e</sup> siècle ce qui explique les nombreux récits de voyage publiés pendant cette période après un séjour plus ou moins long dans les îles. Les récits de Webb et Berthelot, Dumont d'Urville ou Coquet, entre autres, incluent non seulement des descriptions de ces régions et des recherches menées sur le terrain, mais aussi des dessins et des gravures d'une qualité incontestable. Notre but est d'analyser la fonction de ces images et le lien qu'elles entretiennent avec le texte. Des fois elles servent à illustrer ce qui a été décrit et d'autres elles y ajoutent du sens, mais ce qui est certain, c'est qu'elles offrent au lecteur de l'information et du plaisir esthétique.*

*Mots clés:* Récits de voyage français. XIX<sup>e</sup> siècle. Iconographie. Îles Canaries.

Conocidas ya desde la antigüedad, la particular ubicación de las islas Canarias no solo alimenta el imaginario colectivo –que muy pronto las convierte en un emplazamiento mítico habitado por seres fabulosos–, sino que hace de ellas una escala obligada para los primeros navegantes que, antes de alcanzar otros continentes, se abastecen en estas tierras de agua, vino y productos frescos<sup>1</sup>. A esto hay que añadir el importante papel que desempeñan las Islas en el contexto científico europeo entre los siglos XVIII y comienzos del XX<sup>2</sup>. Su carácter volcánico y su singular vegetación, la presencia del

---

<sup>1</sup> Por lo que concierne a la presencia francesa en las Islas desde la Edad Media hasta principios del siglo XX, *vid.*, en especial, Pico, B., D. Corbella, C. G. de Uriarte, C. Curell *et al.*, *Viajeros franceses a las Islas Canarias. Repertorio bio-bibliográfico y selección de textos*, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 2000. Remitimos a este trabajo para la información sobre los viajeros que forman nuestro corpus. Por lo que respecta al siglo XVIII, *vid.*, Herrera Piqué, A., *Las Islas Canarias, escala científica en el Atlántico. Viajeros y naturalistas en el siglo XVIII*, Editorial Rueda, Madrid, 1987 y G. de Uriarte, C., *Literatura de viajes y Canarias. Tenerife en los relatos de viajeros franceses del siglo XVIII*, CSIC, Madrid, 2006.

<sup>2</sup> La Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia organiza congresos y seminarios de historia de la ciencia, lleva a cabo proyectos de digitalización y

Teide –considerado durante mucho tiempo por los navegantes como la montaña más elevada del globo– o la tradición iniciada en la antigüedad de ubicar el meridiano, primero en la isla de El Hierro –la más occidental de las Canarias– y luego en el Pico del Teide, despiertan el interés de naturalistas y cartógrafos. Marinos y científicos, pero también comerciantes, misioneros o corsarios dejan constancia de su paso por el Archipiélago en relatos de viaje, diarios de navegación, correspondencia oficial y personal o en estudios de distinta naturaleza, que no solo recogen impresiones, descripciones y anotaciones diversas, sino que también suelen incluir croquis, dibujos, acuarelas, grabados y, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, fotografías.

Algunas de las imágenes más difundidas sobre estas tierras pertenecen a obras en las que Canarias es el destino del viaje. Una de ellas es la reconocida *Histoire Naturelle des Îles Canaries* de Philip Barker-Webb y Sabin Berthelot, un documento de referencia obligada, pues constituye, entre otras cosas, la imagen más completa de las Islas<sup>1</sup>. El arquitecto Adolphe Coquet, por su parte, las visita en dos ocasiones, en 1882 y 1889, por motivos profesionales. Su texto, publicado dos años después de su primer viaje, contiene, además de detalladas observaciones, un mapa de Tenerife y 26 dibujos a pluma hechos por él mismo y firmados con sus iniciales. Otras representaciones son fruto de una breve escala técnica de las grandes campañas de navegación. Es el caso, por ejemplo, de las vistas de

---

edición de libros y exposiciones itinerantes, entre otras actividades, (<http://www.fundacionorotava.org/>). Sobre este aspecto, *vid.*, igualmente, G. de Uriarte, C. y Oliver, J. M. «Le voyage de Louis Feuillée aux îles Canaries en 1724», in Demeulenaere-Douyère, Ch., (dir.), *Explorations et voyages scientifiques de l'Antiquité à nos jours*, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, París, 2008, pp. 101-118; Oliver, J. M. y A. Relancio (eds.), *El descubrimiento científico de las Islas Canarias*, Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia, La Orotava, 2007; Provost, S., «Le cercle de Borda et la carte des îles Canaries», *La Revue*, nº 17, 1996, pp. 21-31.

<sup>1</sup> Estos naturalistas –británico y francés, respectivamente– se conocen en Tenerife en 1828 y juntos recorren y estudian el Archipiélago. Su obra consta de 9 volúmenes más 1 atlas, publicados entre 1835 y 1850, en los que encontramos, además de grabados sobre diversos aspectos de las Islas y su población, mapas y planos de ciudades. En su elaboración intervinieron, además de Barker-Webb y Berthelot, distintos colaboradores. Así, por ejemplo, –y por lo que concierne a la parte gráfica, que comprende unas 440 ilustraciones– las planchas de zoología y botánica son obra de dibujantes especializados.

Santa Cruz de Tenerife y La Laguna, tantas veces reproducidas e incluidas en diferentes relatos de Dumont d'Urville<sup>1</sup>.

Realizadas unas veces por el propio viajero y otras por dibujantes y grabadores profesionales, estas reproducciones dan a conocer los aspectos más representativos del Archipiélago. Del mismo modo que en la escritura del viaje es posible hablar de una serie de lugares comunes que identifican y hacen reconocible el relato, la representación visual del desplazamiento se apoya en determinados *topoi* que varían en función de la evolución de las mentalidades y del conocimiento del mundo<sup>2</sup>. Así, en el periodo que nos ocupa, a las tradicionales imágenes de Santa Cruz de Tenerife – principal puerto de atraque para las grandes campañas de navegación– y del Pico del Teide se suman las láminas de historia natural, las vistas panorámicas de las principales ciudades canarias, de sus profundos barrancos y paisajes frondosos y la representación de la población insular ataviada con el vestido tradicional. A su inequívoco valor didáctico se añade el innegable placer estético que proporcionan, convirtiendo la lectura del relato, de acuerdo con el conocido precepto horaciano, en algo útil y agradable.

La iconografía relativa a Canarias ha sido analizada desde diferentes puntos de vista que han subrayado su aportación al conocimiento histórico, antropológico o científico del Archipiélago<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Este viajero estuvo en tres ocasiones en la isla de Tenerife. La primera de ellas, en 1822, como botánico de la campaña de Duperrey (1822-1825) a bordo de la corbeta *La Coquille*; la segunda y la tercera, en 1826 y 1837 respectivamente, como capitán de la campaña de *L'Astrolabe* (1826-1829) y de *L'Astrolabe* y *La Zélee* (1837-1840).

<sup>2</sup> Hemos abordado este aspecto en el trabajo «El viaje y su ilustración: la función de la imagen en los relatos franceses de viajes (siglos XVI-XIX)», *Thélème* (en prensa).

<sup>3</sup> La ya mencionada Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia posee una base de datos de imágenes, unas 3500, que reúne las ilustraciones de los documentos digitalizados (<http://fundacionorotava.es/portal/databases/images/>). Sobre los estudios que han abordado las ilustraciones sobre Canarias, *vid.*, entre otros, Vega de la Rosa, C., «Las láminas de la *Histoire Naturelle* de Barker-Webb y Berthelot o los orígenes de la imagen gráfica de Canarias», *Coloquios de Historia Canario Americana*, 1992, pp. 880-892. Ascanio Sánchez, C., «La representación visual y la construcción de estereotipos culturales. El ejemplo de La Atalaya de Santa Brígida (Gran Canaria)», XVII Coloquio de Historia Canario-Americana, 2006, pp. 1928-1947. Relancio Menéndez, A., «Sabino Berthelot y la imagen del paisaje tradicional canario» en *Ecología y paisaje. Miradas desde Canarias* (S. Toledo Prats, coord.), Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia, La

Este material suele ser considerado, sin embargo, de forma independiente, esto es, sin conexión con el texto del que forma parte, lo que conlleva, en ocasiones, ciertas confusiones acerca de su autoría o de la función que desempeña dentro del relato. A esto hay que añadir que, con el fin de abaratar la publicación, las imprentas editan los excedentes de las obras en forma de láminas sueltas.

A partir de un conjunto representativo de relatos de viaje franceses del siglo XIX<sup>1</sup> que incluyen grabados y dibujos de las islas Canarias<sup>2</sup> nos proponemos analizar la naturaleza de la relación entre texto e imagen. Para ello, después de acercarnos a la figura del dibujante y del grabador, nos ocuparemos de las remisiones a las ilustraciones y del lugar que estas ocupan dentro de la narración. Entendemos por relato de viajes la crónica, redactada en primera persona, de un desplazamiento realmente efectuado con independencia de la duración de la estancia. Por este motivo, de la *Histoire Naturelle* de Barker-Webb y Berthelot solo vamos a

---

Orotava, 2009, pp. 101-122. Rodríguez Hernández, M., *Imágenes de Canarias. 1764-1927. Historia y Ciencia*, Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia, La Orotava, 2010.

<sup>1</sup> Presentamos a continuación los documentos que hemos utilizado para este trabajo. El conjunto de láminas más numeroso es el de Berthelot, que contiene 67 grabados sobre vistas de ciudades, bosques, volcanes y barrancos. En todas ellas aparecen hombres y mujeres realizando tareas cotidianas en el campo o en la ciudad. Paisajes, ciudades y habitantes de distintas Islas aparecen, igualmente, en las planchas de Verneau (42) y Coquet (26). En la relación que sigue indicamos el nombre del autor del relato o de la colección, año de publicación y nombre de las láminas con la grafía original. Colección Lesueur (1800): «Costumes en usage à Ténériffe; Vues de cette île ; Quatre planches de costumes de femmes ; Ténériffe Cap Martin-Aqueduc» (nº 14001), «Femme de la campagne de l'île de Ténérif» (nº 14002), «Femmes de l'île de Ténérif» (nº 14003), «Femme de Ténériffe» (nº 14004), «Femme de Ténériffe» (nº 14005), «Femme de Ténériffe» (nº 14007), «Héron de Ténériffe»; Milius (1800): «Femme de Ténériffe»; Bory de Saint-Vincent (1804): «Vue de Ténériffe par la pointe de Nago» y «Vue de Saint-Croix de Ténériffe prise du mouillage»; Du Petit-Thouars (1841): «Costume de Sainte-Cruz de Ténériffe» y «Indigène de Sainte-Cruz de Ténériffe»; Lesson (1838): «Santa-Cruz de Teneriffe»; Dumont d'Urville (1833): «Sainte-Croix de Ténériffe» y «Femme de Ste. Croix de Ténériffe»; Dumont d'Urville (1846): «Santa Cruz de Ténériffe», «Paysanne de Ténériffe», «Éruption de Cahorra à Ténériffe», «Costumes d'habitants des Canaries», «Dragonnier» y «Sommets du Pic à différentes distances»; Dumont d'Urville (1846) *Atlas*: «La ville de Laguna».

<sup>2</sup> En esta ocasión solo nos ocuparemos de las imágenes que representan vistas y paisajes de las Islas y su población y no abordaremos la cartografía y la ilustración científica.

considerar la parte segunda del tomo primero, denominada *Miscellanées Canariennes*, y escrita a modo de libro de viajes<sup>1</sup> por Berthelot. Por lo que respecta a la cuestión de la veracidad, tan solo hemos hecho una excepción con el *Voyage pittoresque autour du monde* de Dumont d'Urville<sup>2</sup>. Según señala en la introducción, con este relato, aunque protagonizado por un personaje de ficción, su autor pretende dar a conocer las principales expediciones francesas a un público que, normalmente, no tiene acceso a las tradicionales ediciones lujosas de estos viajes.

### **Dibujantes y grabadores**

Salvo contadas excepciones, los nombres de los dibujantes y, por lo general, también los de los grabadores, suelen estar indicados desde las primeras páginas. Esta práctica no era habitual en épocas anteriores, cuando la relación entre texto e imagen era jerárquica y la atención se centraba casi exclusivamente en el primero. Asimismo, el rigor y la precisión de las composiciones son objeto frecuente de reconocimiento tanto en informes oficiales<sup>3</sup>, como a lo largo del relato. Así, Dumont d'Urville no solo alaba el trabajo de Sainson durante el viaje de *L'Astrolabe*<sup>4</sup>, sino que recurre de nuevo a él para su *Voyage pittoresque autour du monde*<sup>5</sup>. En esta ocasión, Sainson se

---

<sup>1</sup> Así se señala en el prefacio, en el que Berthelot también expresa su deseo de conservar intactas las primeras sensaciones experimentadas aunque, como reconoce, algunas anotaciones posteriores resulten imprescindibles. Se explica, igualmente, la decisión de que sea él el responsable de la redacción, pues a la llegada de Barker-Webb a Canarias, en mayo de 1828, Berthelot ya residía en la isla desde hacía 8 años, lo que impedía la narración conjunta de unos acontecimientos que sólo había experimentado uno de ellos (Berthelot, S., *Miscellanées Canariennes. Relations de voyage, excursions, chasses, navigations, caravanes, notices, épisodes, descriptions, remarques et observations*, Béthune, París, 1839, pp. 3 y 4).

<sup>2</sup> Dumont d'Urville (dir.), *Voyage pittoresque autour du monde. Résumé général des voyages et découvertes... Accompagné de Cartes et de nombreuses Gravures en taille-douce sur acier, d'après les dessins de M. de Sainson, dessinateur du Voyage de L'Astrolabe*, París, Furne et C<sup>ie</sup>, 1846, t. 1.

<sup>3</sup> Duperrey, L. J., *Voyage autour du monde exécuté par ordre du roi sur la corvette La Coquille (1822-1825)*, Bertrand, París, 1826, p. XLIV.

<sup>4</sup> Dumont d'Urville, *Voyage de la corvette L'Astrolabe exécuté par ordre du Roi, pendant les années 1826-1827-1828-1829 sous le commandement de M. J. Dumont d'Urville, capitaine de vaisseau*, J. Tastu, París, 1830, p. 4.

<sup>5</sup> «Annoncer que ces dessins seront l'oeuvre de M. Sainson, c'est dire assez tout le talent, l'intérêt, et surtout la vérité qui les distingueront» (Dumont d'Urville (dir.), *Voyage pittoresque autour du monde. Résumé général des voyages et*

sirve de materiales aún inéditos reunidos durante la campaña anterior. Du Petit-Thouars y Duperrey reconocen, igualmente, el trabajo de Ménard y Masselot en el caso del primero<sup>1</sup> y de Lejeune y Bérard en el del segundo<sup>2</sup>. Aunque quizá uno de los testimonios más sorprendentes sea el del capitán Nicolas Baudin. Generalmente escéptico con la labor de estos profesionales, no duda en subrayar la fidelidad al original de las reproducciones<sup>3</sup>. Aunque en su diario personal de una escala anterior en Tenerife, en 1796, ya figuran dos ilustraciones femeninas<sup>4</sup>, las acuarelas de la mujer canaria de su campaña a tierras australes (1800-1804)<sup>5</sup> son consideradas las primeras representaciones gráficas de la vestimenta tradicional. Milbert, Garnier y Le Brun, dibujantes oficiales de la expedición, abandonan el viaje en la escala en isla Mauricio. Son sustituidos por los jóvenes artistas Petit y Lesueur<sup>6</sup> cuyo cometido inicial se limitaba a ilustrar el diario personal de Baudin. Si la autoría de Petit, Milius y Lesueur de diferentes acuarelas de la población canaria no da lugar a dudas, otras, pertenecientes igualmente a la colección Lesueur, no

---

*découvertes... Accompagné de Cartes et de nombreuses Gravures en taille-douce sur acier, d'après les dessins de M. de Sainson, dessinateur du Voyage de L'Astrolabe, Furne et C<sup>ie</sup>, París, 1846, t. 1, p. VIII).*

<sup>1</sup> Du Petit-Thouars, A., *Voyage autour du monde sur la frégate La Vénus pendant les années 1836-1839*, Gide, París, 1840, p. X. El autor nos informa, además, de que ha añadido un dibujo de Le Breton y varias vistas de Moerenhout.

<sup>2</sup> Duperrey, L. J., *Voyage autour du monde exécuté par ordre du roi sur la corvette La Coquille (1822-1825)*, Bertrand, París, 1826, p. XLIV. El trabajo del joven Lejeune, que entonces tiene 18 años, es revisado por Antoine Chazal. El grabador es Ambroise Tardieu.

<sup>3</sup> Baudin, N., *Mon voyage aux Terres Australes. Journal personnel du commandant Baudin*, Éditions Imprimerie nationale, París, 2000, pp. 137 y 173.

<sup>4</sup> Además de planchas de botánica y de una vista del puerto de Lanzarote, una de las islas Canarias, en el diario figuran «Costume des femmes de la campagne venant en ville» y «Costume des femmes de la ville allant ou revenant de l'Église» (*Journal du voyage de la flûte La Belle Angélique, armée au Havre et commandée par Baudin, aux îles Sainte-Croix de Ténériffe, de la Trinité, de Saint-Thomas, de Porto-Rico, etc.*, Muséum national d'histoire naturelle, París, ms. 49).

<sup>5</sup> La edición de su diario manuscrito (*Mon voyage aux Terres Australes. Journal personnel du commandant Baudin*, Imprimerie Nationale, París, 2000), a cargo de J. Bonnemains, reproduce buena parte de las ilustraciones. Su diario personal se encuentra en los Archivos Nacionales e incluye siete retratos de mujeres canarias. Actualmente estas ilustraciones se conservan en el fondo Lesueur.

<sup>6</sup> El Museo de Historia Natural de El Havre posee una colección compuesta por unos 8000 documentos relativos a Lesueur y a su entorno cercano (<http://www.museum-lehavre.fr/fr/collections/ca-lesueur/lesueur-peintre-voyageur>).

están identificadas y su autor podría ser Milbert, Garnier o Le Brun. El nombre de este último aparece en el pie de «Fontaine en lave située sur la Grande Place de la Ville de S<sup>te</sup>. Croix» y «Plan et coupe d'une maison de la Ville de S<sup>te</sup>. Croix» incluidos en la relación de Milbert quien, por otra parte, probablemente sea el autor de una vista de Santa Cruz de Tenerife que erróneamente se identifica como «Cap Martin» y en cuya esquina inferior izquierda se lee «d'après M»<sup>1</sup>.

Habitualmente, en el pie de la litografía figura el nombre del autor del dibujo a la izquierda y, el del grabador, a la derecha, aunque este criterio puede no ser el único dentro de un mismo trabajo. En el largo proceso que comprende desde la ejecución del primer boceto del natural hasta el grabado en los talleres la posible manipulación de la imagen original resulta inevitable. Así, por ejemplo, las láminas de Diston<sup>2</sup> –uno de los dibujantes de las *Miscellanées* junto con Berthelot y Williams<sup>3</sup>–, concretamente las láminas 56, 58 y 60, fueron grabadas y mejoradas por Émile Lasalle<sup>4</sup>. Es preciso recordar aquí que Diston pone a disposición de Berthelot sus retratos de la población canaria. De este modo, en la antes mencionada lámina 60,

---

<sup>1</sup> Milbert, J.G., *Voyage pittoresque à l'île de France, au Cap de Bonne Espérance et à l'île de Ténériffe*. Atlas, A. Nepveu, París, 1812. La vista de Santa Cruz forma parte de la colección Lesueur.

<sup>2</sup> Alfred Diston, un británico afincado en la isla de Tenerife, es conocido por ser el autor de *Costumes of the Canary Islands* (Smith, Elder and Co., Londres, 1829), un fascículo con seis litografías en color, y su correspondiente descripción, que representan hombres y mujeres de las Islas con el vestido tradicional. Además de este trabajo, que sirvió de inspiración para otros estudiosos, redactó otros, inéditos, sobre aspectos científicos, artísticos o históricos del Archipiélago. Para más información, *vid.*, Pérez Cruz, J.A., *La vestimenta tradicional de Gran Canaria*, Fedac, Las Palmas de Gran Canaria, 1996, pp. 295-323.

<sup>3</sup> Para más información sobre este artista, *vid.*, Ruiz Pacheco, M., «El rastro del enigmático dibujante J.J. Williams» en *El Descubrimiento Científico de las Islas Canarias*. Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia, La Orotava, 2007, pp. 166-173.

<sup>4</sup> Pérez Cruz, J.A., *La vestimenta tradicional de Gran Canaria*, Fedac, Las Palmas de Gran Canaria, 1996, p. 322. Junto a Lasalle figuran en esta obra los nombres de los grabadores A. St. Aulaire, J.L. Tirpenne, Ed. Hostein o A. Chazal, entre otros, que, en ocasiones son las únicas referencias que se aportan sobre las láminas. Lasalle es, igualmente, el autor de la litografía, a partir del dibujo de Goupil, de la ciudad de La Laguna que figura en el atlas del tercer viaje de Dumont d'Urville (1846) y que reproducimos más adelante. En otro orden de cosas, el ilustrador puede decidir también la reproducción de las mismas imágenes en distintas ubicaciones. Así, algunos retratos de las *Miscellanées* se reutilizan como personajes secundarios en diferentes escenas.

«Costumes», el segundo grabado (fig. 1) representa un grupo de hombres de las islas de Gran Canaria, Fuerteventura y Lanzarote que es, en realidad, una composición a partir de dos dibujos de Diston (uno de los cuales corresponde a la fig. 2) cuyo nombre figura al pie a la derecha. Al igual que sucede con la escritura del relato, las influencias, imitaciones y copias entre los dibujantes son moneda habitual. No solo la litografía «Costumes d’habitants des Canaries» de Dumont d’Urville está claramente influenciada por el dibujo de Diston, sino que este, a su vez, copia a Williams y Berthelot<sup>1</sup>.

Es de destacar aquí que la participación de los diferentes profesionales no es obstáculo para que en el resultado final se aprecie una uniformidad de criterio. En efecto, las láminas de las *Miscellanées* se caracterizan por la precisión y el cuidado en el detalle de los paisajes y las escenas costumbristas en las que vemos madres con niños y hombres y mujeres, bien realizando actividades cotidianas, bien en actitud de descanso junto a los camellos, burros, vacas o perros con los que llevan a cabo las diferentes tareas. Son imágenes armoniosas, en medio de una naturaleza espectacular que reproduce, en cierto modo, una imagen estereotipada y optimista del hombre en armonía con el entorno.

Mencionamos, por último, la obra de Verneau y el agradecimiento que expresa en el prólogo a su editor por haberle permitido incluir un elevado número de grabados «pour que le lecteur puisse se faire une idée juste des Canaries»<sup>2</sup>. Dichos grabados fueron realizados a partir de los dibujos y fotografías del propio Verneau y del entomólogo Charles Alluaud, que le cedió algunas fotos. Estos ejemplos ponen de relieve algo que ya mencionamos anteriormente y es la extraordinaria relevancia que adquiere el contenido iconográfico en el relato de viajes decimonónico, en especial cuando se trata de dar a conocer lo nuevo, lo distinto.

### **Referencias textuales y función de la imagen**

Como es lógico suponer, la comprensión del relato se facilita si se especifica la presencia de ilustraciones, especialmente cuando, en lugar de estar intercaladas en los textos, se agrupan en anexos o

---

<sup>1</sup> Vega de la Rosa, C., «Las láminas de la *Histoire Naturelle* de Barker-Webb y Berthelot o los orígenes de la imagen gráfica de Canarias», *Coloquios de Historia Canario Americana*, 1992, p. 892.

<sup>2</sup> Verneau, R., *Cinq années de séjour aux Îles Canaries*, A. Hennuyer, París, 1891, p. IX.

conforman volúmenes independientes. Ahora bien, la mera referencia a la existencia de una lámina no es garantía de la correspondencia entre el contenido verbal y visual. Si en el *Voyage pittoresque* Dumont d'Urville no solo remite a las diferentes imágenes sobre Canarias, sino que texto e imagen son complementarios, en su *Voyage au Pôle Sud* sucede lo contrario. La sola mención de su paso por las Islas en una ocasión anterior y la impresión de decadencia que le sugiere la ciudad de La Laguna<sup>1</sup> son suficientes para reenviar a la plancha 1, una agradable vista panorámica de la ciudad, rodeada de montañas en la que una casa típica canaria y grandes palmeras ocupan el primer plano (fig. 3).

En el caso opuesto, el lector descubre la imagen y debe entonces presuponer su función, aunque si está acompañada de una leyenda, esta aporta una información que el texto no proporciona y contextualiza la narración. La primera lámina del *Atlas pittoresque* de la campaña de Du Petit-Thouars contiene dos grabados en color: «Costume de Sainte-Cruz de Teneriffe» y «Indigène de Sainte-Cruz de Ténériffe» (fig. 4). La única referencia a la población en el texto<sup>2</sup>, pues no se menciona la existencia de esta lámina, además de ser muy vaga, carece de relación alguna con lo representado. Si a esto añadimos la brevísima escala en Tenerife de casi 24 horas, y no prevista inicialmente, podríamos fácilmente suponer que se trata de una imagen que no es resultado de la observación directa, sino de un añadido posterior a la publicación<sup>3</sup>. Cabe señalar, sin embargo, y a modo de justificación, que esta lámina se integra perfectamente en la obra, pues su composición, un hombre y una mujer ataviados con el traje tradicional y sin decorado alguno, es similar a la del resto de las ilustraciones, unas 70, sobre otros lugares.

Algo parecido sucede en uno de los relatos de Dumont d'Urville (1833). Al final del capítulo II<sup>4</sup>, dedicado al paso de la expedición por Gibraltar y la llegada a Tenerife, vemos en el margen

---

<sup>1</sup> Dumont d'Urville, *Voyage au Pôle Sud et dans l'Océanie sur les corvettes L'Astrolabe et La Zélée; exécuté par ordre du roi pendant les années 1837-1838-1839-1840. Histoire du voyage*, Gide, París, 1842, p. 24.

<sup>2</sup> Du Petit-Thouars, A., *Voyage autour du monde sur la frégate La Vénus pendant les années 1836-1839*, Gide, París, 1840, p. 21.

<sup>3</sup> El primer tomo de la relación del viaje fue editado en 1840 y el atlas, en 1841.

<sup>4</sup> Dumont d'Urville, *Voyage de la corvette L'Astrolabe exécuté par ordre du Roi, pendant les années 1826-1827-1828-1829 sous le commandement de M. J. Dumont d'Urville, capitaine de vaisseau*, J. Tastu, París, 1830, t. 1, p. 27.

una remisión a la lámina 7, una vista de Santa Cruz de Tenerife, ciudad de la que, sin embargo, no se habla. La parte dedicada a Canarias, que ocupa el capítulo III, se centra en la excursión al Pico del Teide y carece, igualmente, de mención alguna a la población o a la mujer canaria, que sí aparece representada. En estos casos comprobamos que el contenido visual suple los vacíos de información textual, unos vacíos que obedecen a razones de diversa naturaleza y de los que no siempre es responsable el cronista. En este mismo texto resulta curioso también que la excursión al Teide, a la que todos los viajeros conceden una gran importancia, solo tenga como reflejo visual una viñeta. Dado que la explicación posible sería que el dibujante Sainson no pudo realizarla, nos atrevemos a afirmar que el autor, conocedor de que el perfil del Pico sobre un mar de nubes es un lugar común en este tipo de narraciones, ha suplido de este modo la ejecución de una composición más elaborada.

Al igual que la sola existencia de referencias textuales no facilita la comprensión, su ausencia no supone, en ocasiones, un obstáculo. Esto ocurre en las *Miscellanées* donde el detalle y la precisión, tanto de las descripciones como de los grabados, que incluyen pies explicativos, se complementan a la perfección. Entre los numerosos ejemplos destacamos el del orchillero de la lámina 58, «Costumes» (fig. 5), que encuentra un claro paralelismo en las líneas que siguen:

*La corde des orseilleurs est sans noeuds; leurs jambes ne sont retenues par aucun crochet; une simple planchette les maintient en équilibre ; Assis sur ce frêle soutien, les élans qu'ils se donnent en appuyant les pieds contre les berges des ravins, les font voltiger de droite et de gauche. C'est par ce moyen qu'ils s'accrochent aux saillies du roc ; un petit bâton recourbé les retient devant les endroits qu'ils veulent explorer<sup>1</sup>.*

En otro orden de cosas, las aclaraciones relativas a las condiciones que rodean la ejecución de los dibujos no suelen ser habituales. Coquet hace algunas excepciones y aporta detalles de la elaboración del dibujo de la costa sur de Tenerife desde el barco que le lleva desde la isla de La Palma –«C'est de là que j'ai fait le croquis de la partie Sud de l'île que je reproduis: son seul mérite est d'avoir

---

<sup>1</sup> Berthelot, S., *Miscellanées Canariennes*, Béthune, París, 1839, p. 106.

été dessiné au milieu de circonstances aussi déplorables»<sup>1</sup>– o del enorme castaño plantado en la época de la conquista de las Islas y conservado en un jardín particular del norte de Tenerife –«C’est cet arbre que je reproduis ici, d’après le croquis que j’en ai pu faire à la Orotava»<sup>2</sup>.

En el caso de motivos iconográficos que constituyen lugares comunes y que son, por tanto, reconocibles para un lector familiarizado con este género literario, estos pueden reenviar a otros textos, siendo así complementarios de otras narraciones en las que encuentran su justificación. Esto sucede, a menudo, con los testimonios de una misma expedición. La campaña de Baudin nos proporciona dos buenos ejemplos. La lámina que reproduce una vista de Santa Cruz de Tenerife y conservada en la colección Lesueur encuentra un paralelismo en las palabras del zoólogo Péron, autor del relato oficial:

*Qu’on se figure une côte escarpée, noirâtre, profondément sillonnée par les torrens, sans aucune autre trace de végétation que quelques tiges rabougries de Cacalia, de Cactus et d’Euphorbe : au-delà de ces côtes inhospitalières, qu’on imagine plusieurs gradins de hautes montagnes, également dépouillées de verdure, hérissés partout de pitons aigus, de crêtes arides, de roches bouleversées [...] et l’on aura, je pense, une assez juste idée de la vue de Ténériffe par la pointe d’Anaga, où nous vîmes atterrir ; de là jusqu’à Santa Cruz où nous mouillâmes, le même aspect sauvage se reproduit*<sup>3</sup>.

Y los diferentes retratos de mujeres canarias ataviadas con el traje tradicional que se conservan en este mismo fondo Lesueur tienen su explicación más detallada, pues consta de dos páginas, en el relato del naturalista Bory de Saint-Vincent que, sin embargo, no aporta ninguna imagen de la población<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Coquet, A., *Une excursion aux isles Canaries*, Typographie Georges Chamerot, París, 1884, p. 57.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>3</sup> Péron, F., *Voyage de Découvertes aux Terres Australes exécuté par ordre de Sa Majesté l’Empereur et Roi, sur les corvettes le Géographe, le Naturaliste ; et la goélette le Casuarina, pendant les années 1800, 1801, 1802, 1803 et 1804*, Imprimerie impériale, París, 1807, p. 14.

<sup>4</sup> Bory de Saint-Vincent, J.B.G.M., *Voyage dans les quatre principales îles des mers d’Afrique, fait par ordre du Gouvernement, pendant les années neuf et dix de*

Por último, queremos hacer referencia a las modificaciones relativas a la iconografía en las distintas ediciones de un mismo texto a partir de los ejemplos de Lesson y Arago. El primero, un naturalista que formó parte de la circunnavegación de Duperrey (1822-1825) publica en 1838 una edición de su relato en París. Al año siguiente, una nueva edición ve la luz en Bruselas. Se da la circunstancia de que ambas son idénticas en cuanto al contenido, pero la paginación es distinta y, sobre todo, la de París incluye varias ilustraciones: una viñeta en la portada, otra con una escena marina antes del primer capítulo e, intercalada entre las páginas 8 y 9, una lámina de Santa Cruz de Tenerife vista desde el mar. Como en casos anteriores, en esta ocasión tampoco hay referencia alguna a la existencia de la imagen ni un equivalente textual.

No ocurre exactamente lo mismo con las diferentes versiones de *Souvenirs d'un aveugle* de Arago. En la edición de 1839 afirma que ha dibujado un grupo de isleños<sup>1</sup>, pero dicha imagen la encontramos en la edición del año siguiente, junto con una viñeta de un puerto con el Teide al fondo que ni se mencionaba ni figuraba en la edición de 1839<sup>2</sup>. El texto de 1868 mantiene ambas viñetas y les añade un pie explicativo: «je fis cadeau de quatre mauvais madras» en la primera y «Ténériffe» en la segunda<sup>3</sup>.

### Conclusión

Este rápido recorrido por algunos de los ejemplos más representativos de la iconografía relacionada con Canarias en los relatos de viaje del siglo XIX nos ha permitido comprobar varias cosas. La primera de ellas, y punto de partida de este trabajo, es que la presencia de la imagen nunca es casual y obedece a razones diversas, esencialmente utilitarias y estéticas, cuando no editoriales. En efecto, el interés por el hombre y lo exótico, lo pintoresco, marcan la producción artística del siglo. En el caso de las Islas esto se traduce

---

*la République (1801 et 1802), avec l'histoire de la traversée du capitaine Baudin jusqu'au Port-Louis de l'île Maurice*, F. Buisson, París, 1804, t. 1, pp. 34-36.

<sup>1</sup> Arago, J., *Souvenirs d'un aveugle, voyage autour du monde*, Hortet et Ozanne, París, 1839, p. 31.

<sup>2</sup> Arago, J., *Souvenirs d'un aveugle, voyage autour du monde. Nouvelle édition revue et augmentée, illustrée de 22 grandes vignettes, portraits et de 150 gravures dans le texte*, H. Lebrun, París, 1840, p. 25.

<sup>3</sup> Arago, J., *Souvenirs d'un aveugle, voyage autour du monde*, Lebrun, París, 1868, pp. 10 y 9.

en numerosas reproducciones de hombres y mujeres que, ataviados con el traje tradicional, se encuentran en el origen de los estudios antropológicos sobre estas tierras. Paralelamente, el característico paisaje canario, de marcados contrastes, llama la atención del viajero, que queda cautivado por las altas cumbres y los profundos barrancos.

Hemos comprobado, igualmente, que la imagen es una poderosa herramienta de información de la que se sirve la palabra para completar o ampliar lo no dicho. A esto se añade la especialización de los artistas y el progreso técnico, que permite tiradas mayores y un abaratamiento de los costes de edición. Una de las consecuencias de esta profusión de imágenes es la inevitable reinterpretación de los mismos lugares y escenas que, sin embargo, contribuye a la creación de un repertorio visual que pasa a formar parte de las señas de identidad de un lugar y una época concretos. Las palabras de Dumont d'Urville ilustran a la perfección la transformación de la relación entre texto e imagen de la que nos hemos ocupado en las páginas anteriores y con ellas concluimos:

*Les campagnes précédentes avaient été médiocrement favorisées sous le rapport des gravures destinées à accompagner l'historique ; l'on sait cependant tout ce que des dessins agréables, et surtout fidèles à la vérité, peuvent ajouter d'intérêt à la publication de ces voyages, particulièrement aux yeux des gens du monde<sup>1</sup>.*

#### **Bibliografía**

Arago, J., *Souvenirs d'un aveugle, voyage autour du monde*, Hortet et Ozanne, París, 1839.

Arago, J., *Souvenirs d'un aveugle, voyage autour du monde. Nouvelle édition revue et augmentée, illustrée de 22 grandes vignettes, portraits et de 150 gravures dans le texte*, H. Lebrun, París, 1840.

Arago, J., *Souvenirs d'un aveugle, voyage autour du monde*, Lebrun, París, 1868.

Barker-Webb, P. y S. Berthelot, *Histoire Naturelle des Îles Canaries*, Béthune Éditeur, París, 1835-1850.

Baudin, N., *Journal du voyage de la flûte La Belle Angélique, armée au Havre et commandée par Baudin, aux îles Sainte-Croix de Ténériffe, de la Trinité, de Saint-Thomas, de Porto-Rico, etc.*, Muséum national d'histoire naturelle, París, ms. 49.

---

<sup>1</sup> Dumont d'Urville, *Voyage de la corvette L'Astrolabe exécuté par ordre du Roi, pendant les années 1826-1827-1828-1829 sous le commandement de M. J. Dumont d'Urville, capitaine de vaisseau*, J. Tastu, París, 1830, p. 4.

Baudin, N., *Mon voyage aux Terres Australes. Journal personnel du commandant Baudin*, (éd. de J. Bonnemains), Imprimerie nationale, Paris, 2000.

Berthelot, S., *Miscellanées Canariennes. Relations de voyage, excursions, chasses, navigations, caravanes, notices, épisodes, descriptions, remarques et observations*, in Barker-Webb, P. y S. Berthelot, *Histoire Naturelle des Îles Canaries*, Béthune, Paris, 1839, t. I, 2<sup>a</sup> parte. Disponible en : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5564684v?rk=42918;4>

Bory de Saint-Vincent, J.B.G.M., *Voyage dans les quatre principales îles des mers d'Afrique, fait par ordre du Gouvernement, pendant les années neuf et dix de la République (1801 et 1802), avec l'histoire de la traversée du capitaine Baudin jusqu'au Port-Louis de l'île Maurice*, F. Buisson, Paris, 4 vol., 1804.

Coquet, A., *Une excursion aux isles Canaries*, Typographie Georges Chamerot, Paris, 1884.

Diston, A., *Costumes of the Canary Islands*, Smith, Elder and Co., Londres, 1829.

Dumont d'Urville, *Voyage de la corvette L'Astrolabe exécuté par ordre du Roi, pendant les années 1826-1827-1828-1829 sous le commandement de M. J. Dumont d'Urville, capitaine de vaisseau*, J. Tastu, Paris, 1830, t. 1.

Dumont d'Urville, *Voyage de la corvette L'Astrolabe exécuté par ordre du Roi, pendant les années 1826-1827-1828-1829 sous le commandement de M. J. Dumont d'Urville, capitaine de vaisseau. Atlas historique*, J. Tastu, Paris, 1833.

Dumont d'Urville, *Voyage au Pôle Sud et dans l'Océanie sur les corvettes L'Astrolabe et La Zélée; exécuté par ordre du roi pendant les années 1837-1838-1839-1840. Histoire du voyage*, Gide, Paris, 1842, t. 1.

Dumont d'Urville (dir.), *Voyage pittoresque autour du monde. Résumé général des voyages et découvertes... Accompagné de Cartes et de nombreuses Gravures en taille-douce sur acier, d'après les dessins de M. de Sainson, dessinateur du Voyage de L'Astrolabe*, Furne et C<sup>ie</sup>, Paris, 1846, t. 1.

Dumont d'Urville, *Voyage au Pôle Sud et dans l'Océanie sur les corvettes L'Astrolabe et La Zélée; exécuté par ordre du roi pendant les années 1837-1838-1839-1840. Atlas pittoresque*, Gide, Paris, 1846, t. 1.

Duperrey, L. J., *Voyage autour du monde exécuté par ordre du roi sur la corvette La Coquille (1822-1825)*, Bertrand, Paris, 1826.

Du Petit-Thouars, A., *Voyage autour du monde sur la frégate La Vénus pendant les années 1836-1839*, Gide, Paris, 1840, t. 1.

Du Petit-Thouars, A., *Voyage autour du monde sur la frégate La Vénus pendant les années 1836-1839. Atlas pittoresque*, Gide, Paris, 1841.

G. de Uriarte, C., *Literatura de viajes y Canarias. Tenerife en los relatos de viajeros franceses del siglo XVIII*, CSIC, Madrid, 2006.

G. de Uriarte, C. y Oliver, J. M., «Le voyage de Louis Feuillée aux îles Canaries en 1724» in Demeulenaere-Douyère, Ch., (dir.), *Explorations et voyages scientifiques de l'Antiquité à nos jours*, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 2008, pp. 101-118.

G. de Uriarte, C., «El viaje y su ilustración: la función de la imagen en los relatos franceses de viajes (siglos XVI-XIX)», *Thélème* (en prensa).

Herrera Piqué, A., *Las Islas Canarias, escala científica en el Atlántico. Viajeros y naturalistas en el siglo XVIII*, Editorial Rueda, Madrid, 1987.

Lesson, P., *Voyage autour du monde entrepris par ordre du Gouvernement sur la corvette La Coquille*, Pourrat Frères éd., Paris, 1838.

Lesson, P., *Voyage autour du monde entrepris par ordre du Gouvernement sur la corvette La Coquille*, N.-J. Gregoir, V. Wouters et C<sup>ie</sup> éditeurs, Bruselas, 1839.

Milbert, J.G., *Voyage pittoresque à l'île de France, au Cap de Bonne Espérance et à l'île de Ténériffe. Atlas*, A. Nepveu, Paris, 1812.

Milius, P.B., *Voyage aux Terres Australes*, (transcripción de J. Bonnemains y P. Hauguel), Société havraise d'études diverses —Muséum d'Histoire naturelle du Havre, El Havre, 1987

Oliver, J. M. y A. Relancio (eds.), *El descubrimiento científico de las Islas Canarias*, Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia, La Orotava, 2007.

Pérez Cruz, J.A., *La vestimenta tradicional de Gran Canaria*, Fedac, Las Palmas de Gran Canaria, 1996.

Péron, F., *Voyage de Découvertes aux Terres Australes exécuté par ordre de Sa Majesté l'Empereur et Roi, sur les corvettes le Géographe, le Naturaliste ; et la goélette le Casuarina, pendant les années 1800, 1801, 1802, 1803 et 1804*, Imprimerie impériale, Paris, 1807.

Pico, B., D. Corbella, C. G. de Uriarte, C. Curell *et al.*, *Viajeros franceses a las Islas Canarias. Repertorio bio-bibliográfico y selección de textos*, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 2000.

Provost, S., «Le cercle de Borda et la carte des îles Canaries», *La Revue*, n° 17, 1996, pp. 21-31.

Rodríguez Hernández, M., *Imágenes de Canarias. 1764-1927. Historia y Ciencia*, Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia, La Orotava, 2010.

Vega de la Rosa, C., «Las láminas de la *Histoire Naturelle* de Barker-Webb y Berthelot o los orígenes de la imagen gráfica de Canarias», *Coloquios de Historia Canario Americana*, 1992, pp. 880-892.

Verneau, R., *Cinq années de séjour aux Îles Canaries*, A. Hennuyer, Paris, 1891.

## Anexo

*Fig. 1. Pl. 60. «Costumes». Berthelot, Miscellanées Canariennes  
(<http://humboldt.fundacionorotava.es>).*

*Fig. 2. Lám. VIII. «Majoreros». Diston, Costume of the Canary Islands  
(<http://turismo.fundacionorotava.es/>).*

*Fig. 3. Pl. I. «La Ville de Laguna». Dumont d'Urville, Voyage au Pôle Sud.  
Atlas pittoresque ([http://digi.ub.uni-  
heidelberg.de/diglit/dumont1846atlasbd1/0011](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dumont1846atlasbd1/0011)).*

*Fig. 4. Pl. I. Du Petit-Thouars, Voyage autour du monde. Atlas pittoresque.*

*Fig. 5. Pl. 58. «Costumes». Berthelot, Miscellanées Canariennes  
(<http://humboldt.fundacionorotava.es>).*

## **PÉLERINAGES PROUSTIENS**

### **PROUST'S PILGRIMAGES**

### **PERJUICIOS DE PROUST**

**Mohammed Rida ZGANI<sup>1</sup>**

#### **Résumé**

*Le voyage pour Marcel Proust est, avant tout, un projet de mise à découvert de la conception esthétique de l'esthète anglais John Ruskin. Parcourant le chemin recommandé par ce dernier, Proust fait la connaissance d'un certain nombre de cathédrales en France et en Italie, ce qui lui permet d'étayer, par conséquent, sa propre conception esthétique. Le voyage, ici, précède et prépare la conception d'À la recherche du temps perdu.*

*Mots-clefs : voyage, cathédrale, esthétique, Ruskin, Proust.*

#### **Abstract**

*The trip for Marcel Proust is, above all, a project to expose the aesthetic conception of the english esthete John Ruskin. Following the path recommended by the latter, Proust meets a number of cathedrals in France and Italy, which allows him to support, therefore, his own aesthetic design. The journey here precedes and prepares the design of In Search of Lost Time.*

*Keywords: travel, cathedral, aesthetics, Ruskin, Proust.*

#### **Resumen**

*El viaje de Marcel Proust es ante todo un proyecto para exponer la concepción estética del esteta inglés John Ruskin. Siguiendo el camino recomendado por este último, Proust se encuentra con varias catedrales en Francia e Italia, lo que le permite mantener, por lo tanto, su propio proyecto estético. El viaje aquí precede y prepara el diseño de En busca del tiempo perdido.*

*Palabras clave: viaje, catedral, estética, Ruskin, Proust.*

#### **Introduction**

L'idée qu'on se fait de Proust est celle d'un écrivain « casanier », nullement intéressé par le nomadisme, et totalement fasciné par les univers de l'intériorité et de la sculpture du moi – son œuvre *À la recherche du temps perdu* en témoigne amplement. Sauf

---

<sup>1</sup> [Zgani.reda@gmail.com](mailto:Zgani.reda@gmail.com), Faculté des Lettres et des Sciences humaines Fes-Saïa, Maroc.

que, il y'a un autre Proust, celui qui est subjugué par l'œuvre de Ruskin et qui va, à la lecture de cette dernière, essayer de redéfinir l'univers de l'auteur de *La Bible D'Amiens*<sup>1</sup> et *Sésame et les lys*<sup>2</sup>, en empruntant les mêmes chemins que ce dernier dans la volonté de découvrir les richesses architecturales qui ont affecté l'imagination créatrice de Ruskin.

Dans cet article, nous comptons aborder les répercussions esthétiques sur l'œuvre de Proust à la suite de son pèlerinage à travers les lieux visités par Ruskin.

### **Pèlerinages proustiens**

L'un des premiers critiques en France à avoir réalisé une étude sur Ruskin, *Ruskin et la religion de la Beauté*<sup>3</sup>, fut Robert la Sizeranne<sup>4</sup>. Dès sa parution en 1897, Proust fut l'un de ceux qui ont été passionnés non seulement par le contenu de cette œuvre nouvelle, mais aussi par l'itinéraire que la Sizeranne parcourut à la recherche des cathédrales par lesquelles Ruskin est passé : « Pour cela, il m'a semblé qu'il ne fallait pas seulement lire [Ruskin] et lire ceux qui le connaissent le mieux (...) mais encore resuivre dans l'Europe et dans l'Esthétique le chemin que le Maître lui-même avait parcouru<sup>5</sup>. » Nous nous rendons ainsi compte que le périple s'effectue sur deux plans : d'une part, un plan géographique qui consiste à découvrir les lieux visités par Ruskin. D'autre part, un plan esthétique qui va aider Proust dans la maturation de son moi esthétique ; Proust s'installe ainsi dans un dialogisme fécond avec l'histoire de l'esthétique européenne du Moyen Âge au 20ème siècle. Amoureux, donc, de Ruskin et motivé par le parcours de la Sizeranne, Marcel Proust se voit désormais dans la nécessité d'entreprendre le même pèlerinage. C'est dire qu'à Padoue, à Venise comme à Amiens, partout où Ruskin s'était confronté à l'esthétique moyenâgeuses des cathédrales, Proust est censé se retrouver. Amiens fut alors la première destination proustienne du moment qu'elle représente le voyage le plus

---

<sup>1</sup> Proust Marcel, Préface, *traduction et notes à La Bible d'Amiens de John Ruskin*, Bartillat, 2007.

<sup>2</sup> Ruskin John, *Sésame et Lys, traduction, préface de Marcel Proust*, Ed. Antigone14, Paris, 2014.

<sup>3</sup> La Sizeranne, Robert, *Ruskin et la religion de la beauté*, Hahcette, Paris, 1997.

<sup>4</sup> Robert de la Sizeranne (1866-1932) est un critique d'art et écrivain français de la fin du 19e et du début du 20e siècle.

<sup>5</sup> La Sizeranne, Robert, op. cit., p. 9.

accessible depuis Paris : « Amiens, la plus accessible depuis Paris, pour qui ne dispose que d'une journée ; il était donc naturel, pour toutes sortes de raisons, qu'il se tourna d'abord vers cette partie de l'œuvre de Ruskin, avant toute autre<sup>1</sup> »

Dans le but de faire la découverte de la cathédrale d'Amiens, Proust, suivant les « prescriptions » de l'esthète anglais, nous suggère dans la préface de *La Bible d'Amiens* deux chemins à suivre. D'emblée, Proust s'inscrit dans un processus dialogique avec l'œuvre de Ruskin, quand il va d'abord nous proposer le chemin emprunté par Ruskin afin de mettre en exergue la perspective de ce dernier : « Si vous avez plein loisir et que le jour soit beau, le mieux serait de descendre de la rue principale de la vieille ville »<sup>2</sup>. De ce côté-là, le visiteur est censé traverser la rivière, de passer vers la colline calcaire sur laquelle s'élève la citadelle, « de là [il comprendra] la hauteur réelle des tours et de combien elles s'élèvent au-dessus du reste de la ville (...) » Tandis que le second chemin, celui que Proust a suivi pour la première fois<sup>3</sup>, nous est recommandé par l'auteur « si le jour est sombre (...) ou si le voyageur ne [peut ni ne veut marcher] »<sup>4</sup>. Dans le but d'arriver à la cathédrale d'Amiens, Proust est censé passer par la place Gambetta et remonter la rue la plus animée de la ville, celle des Trois-Cailloux. Ruskin est pour lui le guide qui, lui tenant notre jeune poète par la main, lui éclaire les mystères d'Amiens et sa cathédrale en lui faisant découvrir de ses multiples façades, notamment les sculptures de la façade ouest que Ruskin appelle « la Bible d'Amiens » :

*Mais il est temps d'arriver à ce que Ruskin appelle plus particulièrement la Bible d'Amiens, au Porche Occidental. Bible est pris ici au sens propre, non au sens figuré. Le porche d'Amiens n'est pas seulement, dans le sens vague où l'aurait pris Victor Hugo, un livre de pierre, une Bible de pierre.*<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> D. Painter, George, *Marcel Proust 1871-1922*, Mercure de France, Paris, 1992, p. 320.

<sup>2</sup> Proust, Marcel, op. cit., p. 21.

<sup>3</sup> Ibid., p. 24 : « C'est ce deuxième itinéraire, le plus simple, et, celui, je suppose, que vous préférerez, que j'ai suivi, la première fois que je suis allé à Amiens ».

<sup>4</sup> Ibid., p. 22.

<sup>5</sup> Ibid., p.31.

Le voyage tel que Proust l'a vécu prend une forme tributaire<sup>1</sup>, car il se trouve que, juste après la mort de l'esthète anglais vers 1900, Proust se lance dans un autre itinéraire ruskinien, cette fois-ci à Rouen, à la recherche des plus « beaux monuments gothiques au monde ». Aussi, il ne se contente pas d'accomplir ses pèlerinages individuellement, puisqu'il va jusqu'à inviter ses compatriotes français à réaliser le voyage à Amiens en l'honneur de son « maître » : « Je voudrais donner au lecteur le désir et le moyen d'aller passer une journée à Amiens en une sorte de pèlerinage ruskinien. Ce n'était pas la peine de commencer par lui demander d'aller à Florence ou à Venise, quand Ruskin a écrit sur Amiens tout un livre<sup>2</sup>. » Proust se prononce désormais comme étant l'ambassadeur de Ruskin en France. Montrant ainsi que les richesses architecturales françaises avaient besoin d'un regard autre afin d'en déceler la particularité et le génie.

Sans doute aucun, Proust doit l'itinéraire qu'il avait effectué en France à l'influence qu'il fit de Ruskin<sup>3</sup>. Ce faisant, le jeune poète doit, à l'heure qu'il est, accomplir le pèlerinage ruskinien dont le chemin, franchissant les frontières de l'hexagone, mène jusqu'en Italie. « Par une radieuse matinée de mai, écrit Marie Nordlinger<sup>4</sup>, nous vîmes, ma tante Reynaldo et moi arriver à Venise Marcel et sa mère.<sup>5</sup> » À Venise, Saint-Marc fut la cathédrale que Ruskin avait recommandé à ses lecteurs. La contemplation de la cathédrale Saint Marc permet à Proust non seulement de s'émerveiller face à son miracle architectural mais va l'aider à affiner sa traduction de Ruskin. Un peu plus tard, de peur que ses gênes respiratoires ne se compliquent à cause du pollen vénitien, il quitte Venise et mène un

---

<sup>1</sup> D. Painter, George, op. cit., p. 325 : « J'allais à Rouen comme obéissant à une pensée testamentaire, et comme si Ruskin, en mourant avait en quelque sorte confié à ses lecteurs la pauvre créature à qui, il avait, en parlant d'elle, rendu la vie »

<sup>2</sup> Proust, Marcel, op. cit., p. 17.

<sup>3</sup> D. Painter, George, op. cit., p. 328 : « Tout ce que rêve le Narrateur de L'Italie, de Florence, Venise et Padoue n'est que splendides anachronismes, qui ne doivent leur couleur qu'à la connaissance que Proust fit de Ruskin pendant l'été et l'autonome 1899 ».

<sup>4</sup> Ayant une grande connaissance de la langue et la culture anglaise, Marie Nordlinger (1876-1961), amie de Marcel Proust et cousine de son ami Reynaldo Hahn, est justement celle qui va l'aider à réaliser sa traduction de *La Bible d'Amiens et Sésame et les Lys*. C'est aussi une figure qu'on considère comme un modèle pour certains épisodes d'Albertine dans *À la recherche du temps perdu*.

<sup>5</sup> Ibid., p. 329.

autre voyage, cette fois-ci, à Padoue, une ville à vingt-cinq kilomètres de Venise, pour laquelle Ruskin avait tant d'admiration : « c'est ainsi que Proust vit les fresques de Giotto, les vertus et les vices de Padoue, dans la chapelle de Vierge à l'Aréna<sup>1</sup> »

À la lumière de cet itinéraire parcouru par Proust, il s'avère que celui-ci nous livre sa conception particulière du voyage. Car, mis à part sa finalité divertissante, le voyage est, avant tout, une tentative de dévoiler l'âme ruskinienne par le biais des villes et les cathédrales qu'il a décrites dans ses œuvres : « Un voyageur doué pour *ressentir* les beautés des cathédrales, nous dit Proust, ne courra pas le risque d'y être venu passer un après-midi à Amiens ou à Venise sans avoir su trouver Ruskin dans la cathédrale, il est venu vous chercher à la gare<sup>2</sup> » Retrouver Ruskin à Venise ou Amiens, c'est, à plus forte raison, ressentir et/ou imaginer sa présence dans chaque ville d'où il est passé et parlé dans ses œuvres. Proust reste fidèle à l'esthétique romantique qui voudrait que l'œuvre soit le portrait de l'artiste – le regard ruskinien exprime avant tout l'individualité de Ruskin, là où le moi artiste est l'expression d'une lumière que l'artiste projette sur le monde et non la simple reproduction réaliste du paysage visité<sup>3</sup>. La métaphore, ici, nous donne à apprendre que le voyage est tout d'abord l'expression d'un rapport esthétique au monde, une expérience dans laquelle opère un réel sensible médiatisée par les sens. En d'autres termes, le voyage n'est pas qu'un simple mouvement au niveau de l'espace, mais aussi une plongée sensible dans les fins fond de l'âme de l'artiste, c'est en ces termes que nous parle Proust. Le voyage est, en quelque sorte, une sublimation de la réalité par le biais de l'imagination. D'ici, les indications qui nous seraient déjà fournies d'avance par un écrivain nous permettent de se délecter du monument dans sa matérialité et par la même occasion de réaliser ce voyage intérieur qui permet de le rendre sensible. Ne s'agit-il pas d'une manière de retrouver l'essence des choses ? Possible. Mais disons quand même que le véritable voyage selon Proust doit toujours avoir quelque chose de « vague » qui ne cesse de remettre en question la matérialité des phénomènes, chose que la plupart ignore : « Vous arrêtant à Amiens dans une pensée

---

<sup>1</sup> Ibid., p. 333.

<sup>2</sup> Proust, Marcel, op. cit., p. 20.

<sup>3</sup> Abrams, M. H., *the Mirror and the Lamp: Romantic theory and Critical Traditions*, Oxford University presse, 1953.

d'esthétique, vous êtes déjà le bienvenu, car beaucoup ne font pas comme vous<sup>1</sup> ».

Pour ces raisons, un voyage vécu de manière superficielle ne laisse aucune impression, il est, nous dit Proust, comme quelque chose « d'incertain », « d'hésitant » et suscitant la peur d'être « illusoire ». Au contraire, le voyage motivé par une visée esthétique offre l'occasion à l'être de retrouver son âme à travers la recherche de celle d'un autre – *a fortiori* un artiste – qu'il l'a déjà précédé, c'est ainsi que le voyage prend la forme d'une expérience qui procure la certitude et donc la joie : « il n'y a pas meilleure manière d'arriver à prendre conscience de ce qu'on sent soi-même que d'essayer de recréer en soi ce qu'a senti un maître<sup>2</sup> »

Maintenant si Proust s'est permis de nous inviter à rechercher la vie de Ruskin dans les pierres que ce dernier a re-sculpté dans ses œuvres, c'est qu'il nous invite conséquemment d'y retrouver la nôtre, notre vie à nous. Car l'expérience du voyage esthétique a toujours été individuelle et individualisante, ainsi que les objets les plus précieux que nous en tirons restent ceux dont « on s'est longtemps servi soi-même sans intention de les donner un jour, rien que pour soi<sup>3</sup> ».

Le véritable voyage, nous dit Proust, est une tentative de reconstruire le réel à sa manière. De là, le voyageur proustien est un être qui ne se fie pas au monde en tant qu'il se donne à son intellect, mais aux impressions que celui-ci éveille en lui en tant qu'il s'offre à sa sensibilité, cette sensibilité est dans la reconnaissance de l'œuvre de l'autre, en l'occurrence Ruskin. « Le véritable voyage de découverte [nous dit dans la Prisonnière] ne consiste pas à chercher de nouveaux paysages, mais à avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux d'un autre, de cent autres, de voir les cent univers que

---

<sup>1</sup> Proust, Marcel, op. cit., p.21.

<sup>2</sup> Ibid., p. 80.

<sup>3</sup> Proust nous rapproche du voyage esthétique de Ruskin. Celui-ci nous explique comment la *Bible D'Amiens* de John Ruskin fut un livre qui n'a jamais été fait pour plaire aux lecteurs, mais plutôt pour les inviter à faire leurs propres expériences du voyage. Car, selon Proust, Ruskin n'a fait que « publier sa mémoire et ouvert son cœur » : « J'ai pensé que vous aimeriez mieux *la Bible d'Amiens*, de sentir qu'en la feuilletant ainsi, c'étaient des choses sur lesquelles Ruskin a, de tout temps, médité, celles qui expriment par là le plus profondément sa pensée, que vous preniez connaissance ; que le présent qu'il vous faisait était de ceux qui sont le plus précieux à ceux qui aiment, et qui consistent dans les objets dont on s'est longtemps servi soi-même sans intention de les donner un jour, rien que pour soi. » (Ibid., p. 25.)

chacun d'eux voit, que chacun d'eux est<sup>1</sup> ». Avoir ses propres impressions c'est avoir l'essence de son être. Ruskin fut un guide facilitant cette expérience de voyage ; Ruskin nous a fait un « présent », certes, mais ce n'est qu'en voyageant que nous sommes à-même de le cultiver, le nôtre ; « Que peut vous importer ce que ressent Ruskin ; sentez par vous-même<sup>2</sup> »

### **Répercussions des pèlerinages sur l'œuvre.**

Tout porte à croire que la mémoire involontaire<sup>3</sup> constitue le noyau nucléaire de la *Recherche du temps perdu*. Ainsi, le « temps perdu » est l'expérience d'un être qui, à la recherche de ses impressions perdues, se lance dans un voyage esthétique où il ne cesse de surmonter sa réalité désenchantée en vue d'atteindre son « temps retrouvé ». Parcourir un tel itinéraire, à partir de son temps perdu jusqu'à son temps retrouvé, est une affaire qui n'est possible qu'à travers le retour à sa mémoire culturelle (c'est dire involontaire). Cela veut dire que seul le voyage mnémonique est capable de rendre éternel le présent que nous avons toujours cru avoir perdu. Il en est alors, selon Proust, de l'expérience de la mémoire involontaire comme il en est de celle du voyage esthétique ; les deux appellations signifient la même chose. L'itinéraire du temps perdu a, donc, mis notre jeune poète face à deux chemins qu'il va falloir nécessairement parcourir afin de pouvoir réaliser son œuvre. Le premier, intitulé « nom de famille », est relatif à la vie aristocratique, à la fréquentation des gens de la haute société. Le deuxième (celui qui nous importe le plus), nommé « nom de pays<sup>4</sup> », est en rapport avec

---

<sup>1</sup> Proust Marcel, *À la recherche temps perdu, La prisonnière*, édition de la pléiade, Gallimard, Paris, 1988, p. 762.

<sup>2</sup> Proust Marcel, op. cit., p. 20. Il se trouve ainsi que Proust reconnaît, ici, sa dette à l'égard de ceux qui ont façonné son art. Ainsi, il s'invente une filiation esthétique.

<sup>3</sup> Nous entendons par la mémoire involontaire chez Proust cette mémoire qui remonte aux origines du moi artiste, et donc à ceux du moi de l'enfance.

<sup>4</sup> « NOM DE PAYS : LE NOM » représente le titre que Proust a donné à la seconde partie d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. S'appuyant sur ce titre, George Poulet montre, dans POULET George, *l'espace proustien*, Gallimard, Paris, 1982, p. 45, l'enchevêtrement qui existe entre les deux matrices de l'œuvre proustienne, en l'occurrence, *les noms de pays* et *les noms de famille* : « Noms de famille, noms de pays, l'on sait le rôle immense qu'ils jouent dans l'œuvre proustienne, rôle si grand que des parties entières de celle-ci reçoivent d'eux leur titre, et que dans un sens, il ne serait pas exagéré de considérer le roman entier lui-même comme une vaste amplification sur le pouvoir qu'exercent les noms sur l'esprit. Or les noms de famille, et spécialement les noms de familles nobles, ont cette particularité d'être à

le pèlerinage ruskinien que Proust avait accompli en entier. Il s'avère que les deux chemins n'ont, désormais, d'existence que dans la mémoire. Ainsi, dans *Albertine disparue*, nous allons assister aux réminiscences comprenant son voyage à Venise, à travers lesquelles il va pouvoir repeindre en métaphore tout ce que Ruskin lui a fait connaître de cette ville : « Ma mère m'avait emmené passer quelques semaines à Venise (...) Quand, à dix heures du matin, on venait ouvrir mes volets, je voyais flamboyer, au lieu du marbre noir que devenaient en resplendissant les ardoises de Saint-Hilaire, l'Ange d'Or du campanile de Saint-Marc.<sup>1</sup> » La Recherche nous donne à comprendre que le pèlerinage ruskinien a eu un grand retentissement sur les réminiscences proustiennes, sans lesquelles son œuvre n'aurait jamais été ce qu'elle est devenue<sup>2</sup>. Car, si le nom de Ruskin ne figure qu'occasionnellement dans le roman<sup>3</sup>, cela n'empêche qu'il représente une source indéniable qui a façonné la Recherche, en l'occurrence celle de Bergotte. Proust fut dans le ravissement vis-à-vis de Ruskin dans la vie réelle comme Bergotte dans la vie de l'œuvre :

*Si Bergotte a l'habitude de visiter les cathédrales  
gothiques, ce n'est cependant pas qu'un trait emprunté*

---

la fois le nom d'un lieu et celui d'une personne, et d'amalgamer ainsi dans une entité unique les deux ingrédients dont l'imagination proustienne a besoin. ».

<sup>1</sup> Proust Marcel, *À la recherche temps perdu, Albertine Disparue*, édition de la pléiade, Gallimard, Paris, 1989, p. 202.

<sup>2</sup> Il n'est pas inutile de rappeler que La Recherche est une métaphore de la mémoire.

<sup>3</sup> Dans la recherche, nous dit Georges Painter, Ruskin figure occasionnellement sous son propre nom : « La mère du narrateur, voyant que son fils avait le cœur brisé par la perspective de partir avec sa grand-mère pour Balbec, lui demande : Qu'est-ce que dirait l'église de Balbec ? est-ce là le voyageur ravi dont parle Ruskin ? » Bloch étale sa vulgarité, lorsque le narrateur lui confie que la visite à Balbec « répondait à l'un de mes anciens désirs, moins profond cependant que d'aller à Venise » (...) A Venise le narrateur, comme Proust, prend « des notes relatives à un travail que je faisais sur Ruskin ». Jupien, dans sa maison de rendez-vous, plaisante sur « une traduction de Sésames et les Lys de Ruskin que j'avais envoyée à M. de Charlus » : « je laisse ma petite fenêtre ouverte et éclairée, dit-il, c'est mon Sésame à moi ; mais pour les lys, si c'est eux que vous voulez, je vous conseille d'aller chercher ailleurs. » Il se peut que ces paroles, comme nous le verrons plus tard, ont été réellement adressé à Proust quelque dix-huit ans plus tard » (D. Painter, George, op. cit., p. 341).

*superficiellement à Ruskin (...) Bergotte est Ruskin, par l'effet que son œuvre produit sur le narrateur.*<sup>1</sup>

Les différentes descriptions de Bergotte dans la Recherche sont, à juste titre, la recreation de cette mémoire retrouvée qui fait de Ruskin et de son œuvre la matrice de l'imagination créatrice proustienne. De ce fait, ce qui donne à croire que Bergotte est la métaphore de John Ruskin donne aussi à croire que Bergotte en est une de Marcel Proust. Les deux suppositions semblent être défendables, puisque Proust semble s'incorporer non seulement Ruskin, mais également le peintre Elstir et le musicien Vinteuil.

Cela constaté, Proust est quelqu'un pour qui l'expérience du voyage ne représente pas une finalité en elle-même, mais plutôt un préalable au dépassement du temps perdu qui prépare les retrouvailles avec soi-même ultérieurement. Donc, le temps retrouvé ne peut avoir lieu que par la médiation de l'œuvre d'art, et plus précisément dans littérature, car il voit que « la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie pleinement vécue, c'est la littérature<sup>2</sup>. » De ce fait, il serait judicieux d'associer le voyage, tant qu'imaginaire que réel chez Proust, à la volonté de cheminer vers le moi artiste. À ce niveau, Proust fait preuve d'un puissant dialogisme avec les artistes qui ont forgé son devenir artistique. C'est dire que cette vision reste l'analogon de celle de John Ruskin qui dans son livre, *Præterita*<sup>3</sup> (qu'on a traduit Choses perdus ou Temps perdu) tâche par un exercice de la mémoire involontaire de renouer avec le sens profond de la vie passée. Et donc, de la même manière que Ruskin a réussi la sauvegarde à travers ses voyages dans la fraîcheur, Proust, parcourant les traces de ce « maître de la beauté », fait de même dans la Recherche.

D'une part, si Proust conçoit la littérature comme la visée de son itinéraire, c'est qu'il croit que seule celle-ci est à-même de fixer ses images sensibles, celles notamment qui ont été tirées en conclusion de ses multiples voyages, dans leurs advenir(s). La poésie

---

<sup>1</sup> Ibid., p. 342.

<sup>2</sup> Proust Marcel, *À la recherche temps perdu, Le Temps retrouvé*, édition de la pléiade, Gallimard, Paris, 1988, p. 474.

<sup>3</sup> D. Painter, George, op. cit., p. 344 : « Proust connaissait bien *Præterita* ; c'était l'un de ses ouvrages que dans sa lettre du 8 février 1900 à Marie Nordlinger, il déclarait connaître par cœur ; et quelques années plus tard, il en commença une traduction qu'il abandonna peu après. ».

lui sert aussi de faire sortir ce qui fut dans l'obscurité (mémoire) à la clarté pour qu'il soit, dans un style bien particulier, visible, voire lisible. D'une autre part, transformer son voyage en un langage poétique est une manière de faire partager son pèlerinage avec son lecteur en vue d'être reconnu par ce dernier. Il est, tout au plus, question d'un exercice de prise de conscience de ce qu'il ressent en essayant de recréer avec son lecteur ce qu'a senti à travers la fréquentation de ses maîtres. Dans cet effort profond, nous dit Proust, c'est notre pensée elle-même que nous mettons, avec les leurs, au jour<sup>1</sup>. Le voyage est, à ce niveau-là, une tentative de recréer son propre réel, mais sans pour autant mettre à l'écart Autrui. Ainsi fut l'histoire de Proust avec son « maître » Ruskin :

*Et mon admiration pour Ruskin donnait une telle importance aux choses qu'il m'avait fait aimer, qu'elles me semblaient chargées d'une valeur plus grande même que celle de la vie.*<sup>2</sup>

S'il y a une valeur qui dépasse celle de la vie même, elle sera sans doute celle qui séjourne dans notre vie à nous ; et qui, sans la pensée esthétique que l'Autre nous a offert, nous n'aurions jamais eu l'occasion de cultiver : « L'ouvrage de l'écrivain, [nous dit Proust dans le Temps Retrouvé] n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre il n'eût peut-être pas vu en soi-même<sup>3</sup> ». La littérature est, en cela, le moyen qui transforme le voyage d'une éthique de soi à une éthique de l'Autre. C'est-à-dire qu'elle initie Autrui à faire sa propre expérience du voyage en même temps qu'elle lui apprend d'avoir « d'autres yeux » en vue de remettre la quotidienneté des paysages en question. Du voyage géographique qui fait que l'homme est censé se retrouver dans un certain nombre de lieux, nous passons, toujours avec Proust, à une sorte d'initiation esthétique qui suppose une continuelle remise en question de la réalité quotidienne, laquelle assujettit l'homme aux « effets anesthésiants de l'habitude<sup>4</sup> », et par conséquent, lui fait oublier sa véritable identité. La littérature serait alors pour le lecteur une espèce de voyage premier, « un instrument

---

<sup>1</sup> Proust Marcel, *La Bible d'Amiens*, op. cit., p. 80.

<sup>2</sup> Ibid. p. 139.

<sup>3</sup> Proust Marcel, *Le Temps retrouvé*, op. cit., p. 490.

<sup>4</sup> Proust Marcel, *Jean Santeuil*, édition de la pléiade, Gallimard, Paris, 1971, p. 209.

optique » qui lui permet un regard distant vis-à-vis de la réalité. De ce fait, le but ultime serait de la déconstruire en attendant de reconstruire la sienne.

### **Conclusion**

Pour Proust, l'être humain voyage ; s'il vit c'est pour voyager et s'il voyage c'est pour vivre. Nous sommes portés à voyager continuellement, même quand nous nous croyons sédentaires, et que nous ne faisons que regarder ou lire. Nous voyageons même en nous adonnant à ne rien faire. Nous voyageons parce que voyager nous est naturel. Cependant, « si notre vie est vagabonde [nous dit Proust] notre mémoire reste sédentaire et nous avons beau nous élancer sans trêve, nos souvenirs, eux, rivés aux lieux dont nous nous détachons, continuent à y continuer leur vie casanière, comme ces amis momentanés que le voyageur s'était faits dans une ville et qu'il est obligé d'abandonner quand il la quitte<sup>1</sup> ». Autrement dit, s'il y a une seule chose en l'homme qui puisse sauver ses incessants voyages de l'Oubli, c'est bien sa mémoire. Puis, comme son Identité repose sur ce qu'il y a en lui de sédentaire, l'homme est porté à vivre éternellement dans sa mémoire, dans un voyage rétrospectif à la recherche de lui-même. Mais, l'homme, nous sous-entend Proust, préfère l'oubli de soi aux retrouvailles avec soi-même à travers la mémoire. Alors, à la recherche de son identité vouée à la perte, Marcel Proust, agit par médiation de l'espace romanesque — seul espace accueillant — dans le but de cristalliser, dans sa propre temporalité, ses continus voyages perdus.

### **Bibliographie**

- Abrams, M. H., *the Mirror and the Lamp: Romantic theory and Critical Traditions*, Oxford University press, 1953
- D. Painter, George, *Marcel Proust 1871-1922*, Mercure de France, Paris, 1992
- La Sizeranne, Robert, *Ruskin et la religion de la beauté*, Hahcette, Paris, 1997
- Proust Marcel, *Jean Santeuil*, édition de la pléiade, Gallimard, Paris, 1971
- Proust Marcel, *Préface, traduction et notes à La Bible d'Amiens de John Ruskin*, Bartillat, 2007
- Proust Marcel, *À la recherche temps perdu, Albertine Disparue*, édition de la pléiade, Gallimard, Paris, 1989

---

<sup>1</sup> Proust Marcel, *op. cit.*, p. 567.

Proust Marcel, *À la recherche temps perdu, Le Temps retrouvé*, édition de la pléiade, Gallimard, Paris, 1988  
Ruskin John, *Sésame et Lys*, traduction, préface de Marcel Proust, Ed. Antigone14, Paris, 2014