

Barbara Sosieñ

L'ART DE VOYAGER SELON LES ROMANTIQUES:
CHATEAUBRIAND, Nerval ET SŁOWACKI

Chateaubriand ou Lamartine, Słowacki ou Nerval, l'écrivain romantique voyage en Orient avec un bagage d'idées et d'images essentiellement livresques. Toucher, sentir et voir de près ce qu'on connaît à travers une lecture, pénétrer la vérité, et/ou le mensonge du message oriental: voilà ce qui stimule un Occidental romantique, nourri d'images, de visages et de paysages que la culture gréco-romaine et judaïque lui ont légués. Il s'agit donc, en quelque sorte, de se trouver face à certains stéréotypes livresques du monde „autre”, et il paraît intéressant d'examiner la façon de percevoir et de raconter ces stéréotypes chez trois écrivains: Chateaubriand, Słowacki et Nerval. Dans *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand, le récit concernant la Grèce constitue presque la moitié du texte¹; Nerval, dans son *Voyage en Orient* consacre à la Grèce une trentaine de pages², alors que le long poème inachevé de Słowacki, *Le Voyage en Terre Sainte* ne concerne, en fait, que la Grèce³.

Pour arriver à Constantinople (Chateaubriand) ou à Alexandrie (Nerval et Słowacki), il faut d'abord traverser la Grèce. Les romantiques redécouvrent ce pays, instruits par la leçon de Chateaubriand, le premier qui a trouvé le joint entre l'antiquité et l'exotisme. Lui-même entreprend son voyage et son récit conscient de son statut social: celui de grand écrivain érudit, chargé d'une mission qu'il s'est donnée lui-même: voir de ses propres yeux les terres et paysages du berceau du christianisme ainsi que les monuments de l'antiquité et compléter le matériel nécessaire pour le livre projeté, les *Martyrs*. „J'avais arrêté le plan des *Martyrs* [...] je ne crus y pouvoir mettre la dernière main avant d'avoir vu les pays où ma scène était placée [...]. Je voulais aussi

¹ F. R. Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem* [plus loin: It.], t. 1-2, Société d'Édition „Les Belles Lettres”, Paris 1946.

² G. de Nerval, *Oeuvres*, t. 2: *Voyage en Orient* [plus loin: V. O.], éd G. Frères, Paris 1958.

³ J. Słowacki, *Podróż do Ziemi Świętej*, [dans:] *Utwory wybrane*, t. 1, PIW, Warszawa 1970 (Pour les citations, on précise le numéro du chant; c'est moi qui traduis en français, B. S.).

accomplir le pèlerinage de Jérusalem" (It. I, 145). „[...] cet Itinéraire n'était point destiné, à voir le jour (je le donne au public à regret) [...] Je prie donc le lecteur de regarder cet Itinéraire [...] comme des mémoires d'une année de ma vie" (It. I, 69/70). Remarquons qu'il y a un livre à faire au départ et qu'il y en aura un autre à l'arrivée⁴. D'explication en explication, le but du voyage se précise lentement, suivant le rythme d'une narration lente, propice à la réflexion bien posée et aux aveux mélancoliques qu'un voyage fait à l'âge mûr justifie: „je me suis aperçu [...] que la face des objets a changé pour moi. Je sais ce que valent [...] ces rêveries de la première jeunesse [...]" (It. I, 153).

Les longues périodes narratives correspondent, à leur tour, au rythme ralenti que les circonstances toutes pratiques peuvent imposer et qui favorisent le passage du voyage vécu au voyage écrit. La lenteur ne frustre pas le voyageur, au contraire: elle mène à une connaissance plus complète du monde et, surtout, elle lui permet de découvrir les grandes perspectives à l'extérieur de lui et, ensuite, en lui-même. Chateaubriand regarde les espaces parcourus de très loin, d'une perspective éloignée et panoramique, tout comme son esprit embrasse plutôt que pénètre l'histoire des peuples et des civilisations. Le monde s'ouvre devant lui en largeur et „en surface". Les espaces géographiques et les espaces humains se laissent expliquer dans un *logos*, vérifiable et objectif. Ses déplacements invitent son esprit et sa sensibilité à confronter son savoir avec son „voir".

Le plus souvent, cette rencontre s'opère en pleine lumière du jour, comme s'il percevait mieux la face diurne des choses. Il n'y a pas de place pour l'ambigü et le polyvalent, et le paysage grec, même le plus décevant, s'offre toujours en plein soleil.

Le tableau chateaubriandesque ne se donne pas d'un seul jet, ni immobile: tout est dans l'approche lente, dans le changement du point d'optique du voyageur-narrateur. Le paysage est perçu ou bien d'en haut (du haut d'une colline), ou bien d'en bas (au pied de la montagne), suivant les mouvements du voyageur-cavalier, verticalement ou horizontalement, ou encore suivant le rythme du bateau qui entre au port. Il faut que la rencontre se fasse, de préférence, à l'aube. C'est ainsi qu'il voit, pour la première fois, Sparte, Athènes et Constantinople. L'écrivain compose son tableau comme aurait pu le faire un turner, impressionniste avant la lettre et peintre des „marines": il sélectionne les éléments, dispose la lumière changeante et la couleur que sa mémoire avait enregistrées, laisse entrer l'air et l'espace, introduit le mouvement; les reflets roses du soleil sur les ailes noires des hirondelles⁵. En plein soleil, le voyageur entre en contact avec la terre grecque douce et voluptueuse:

⁴ Sur la relation: voyage-lecture-écriture, voir: M. Butor, *Le voyage et l'écriture*, „Romantisme" 1972, N° 4.

⁵ Cf. Th. Capell Walker, *Chateaubriand's Natural Scenery*, Baltimore 1946.

„En Grèce, tout est suave, tout est adouci, tout est plein de calme dans la nature comme dans les récits des anciens” (It. I, 157). Retenons cette image d'une Grèce édénique, où l'harmonie des arts correspond à celle de la nature.

Mains la croisée continue, on approche de la terre ferme et bientôt le voyageur sera contraint de remettre en question son rêve idyllique qui semblait une réalité tant qu'il continuait son itinéraire maritime. La première impression de la terre ferme, non loin de Sparte, est la suivante: „pas un bateau dans le port; pas un homme sur la rive: partout le silence, l'abandon et l'oubli” (It. I, 134). Le „silence” seul aurait suffi, car, pour Chateaubriand l'absence du son veut dire absence de la vie, négation profonde de l'être et abolition de la durée. La Sparte morte devient vraiment, irrévocablement morte, puisqu'aucun son ne jaillit de ses ruines. Les ruines muettes perdent leurs titres de noblesse romantique et retournent à l'état de pierres insensibles: la géographie romantique magique s'en trouve comme affaiblie.

Le voyageur continue son chemin à travers la contrée marquée par les signes de la négativité et de la mort: terres incultes, montagnes nues, villes désertes ou introuvables, habitants misérables ou indifférents. Les plus beaux spectacles de la nature, les couchers et les levers du soleil, ne sont beaux que parce qu'ils se jouent dans le ciel ou sur la mer. Quand le regard baisse, les images de la désagrégation surgissent de partout: „Autour de moi étaient des tombeaux, le silence, la destruction, la mort, ou quelques matelots grecs qui dormaient, sans soucis et sans songes, sur les débris de la Grèce.” (It. I, 328). La Grèce qu'il découvre, les yeux rivés sur le sol, est moderne, donc agonisante, tout comme celle du passé était harmonieuse et „veloutée”. Les tristes Cyclades, aperçues de loin, ne sont qu'immense cimetière.

Les ruines se dressent dans un vide, suspendues entre la vie et la mort. Pourtant, elles témoignent de la durée et de l'écoulement du temps, de la continuité et de la précarité à la fois. En effet, même si le tombeau d'Agamemnon est vide et qu'aucun écho ne se fait entendre près de Sparte, les ruines entrent en communication profonde avec la nature. Leur langage silencieux est celui que la sensibilité romantique leur impose, mais surtout celui d'une réalité mystique, vécue comme paysage intérieur. C'est ainsi que la ruine devient médiatrice entre l'historique et l'humain, entre le réel et le rêvé, le matériel et le spirituel⁶. Nerval et Slowacki partent vers l'Orient pour un tel voyage en profondeur.

Par rapport à *l'Itinéraire* de Chateaubriand, pèlerinage accompli tout en surface par un voyageur raisonnablement conscient des causes et persuadé de l'importance des effets de son déplacement, celui de Nerval semble une quête et

⁶ Cf. R. Mortier, *La poétique des ruines en France*, Droz, Genève 1974; R. Canat, *L'Hellénisme des Romantiques*, t. 1-2, Didier, Paris 1951; sur la Grèce et Chateaubriand: J.-P. Richard, *Paysage de Chateaubriand*, Seuil, Paris 1967, pp. 34-37, 70-71.

une fuite. C'est l'expérience tardive d'un homme malade et désespéré, une sorte de convalescence après une crise de folie. D'autres raisons que le narrateur-voyageur fournit dans *l'Introduction*, se multiplient et se contredisent dispersées dans le récit. „Où vais-je? – lit-on. Où peut-on souhaiter d'aller en hiver? Je vais au devant du printemps, je vais au devant du soleil.” (V. O.). On sait, grâce à la correspondance de Nerval, l'importance qu'il attachait au but „thérapeutique” de ce voyage, en répétant la même motivation: „je voyage pour guérir, je voyage pour écrire”. Guérir de la folie ou d'un mal d'amour? Les allusions à un échec amoureux ne manquent pas dans le texte du *Voyage en Orient*: „Il faut que j'aie mis l'étendue des mers entre moi et [...] un doux et triste souvenir” (V. O., 70). „[...] je m'arrache à des souvenirs” (V. O., 102). Ou, plutôt, pour saisir l'inaccessible? „[...] je poursuis [...] l'idéal, la couleur, la poésie, l'amour peut-être” (V. O., 79). Le voyage nervalien est, en somme, une triple fuite: de la maladie, d'une déception amoureuse et du quotidien banal. Par conséquent, il est une recherche de l'extraordinaire et du nouveau, ainsi que d'un ailleurs où le rêve puisse trouver un refuge.

Nerval-voyageur accepte avec joie tout ce que les contingences d'un tourisme peu confortable offrent d'imprévu: „J'aime à dépendre un peu du hasard: l'exactitude numérotée des stations de fer, la précision des bateaux à vapeur arrivant à l'heure et à jours fixes, ne réjouissent guère un poète, ni un peintre [...]” (V. O., 14). Nous voilà bien loin des motivations nobles et du ton solennel d'un Chateaubriand. Il s'agit d'échapper à tout ce qui ressemble à la banalité pratique, à la convention. Un tel mode de voyager cache pourtant un grand inconvénient, car il fait considérablement ralentir le voyage que le voyageur désire rapide. En effet, ses déplacements s'accomplissent toujours avec une vitesse extraordinaire, pour devenir, dans certains textes, de véritables courses folles, centrifuges ou linéaires, descentes rapides ou montées vertigineuses: ils sont une fuite. La vitesse permet de ne pas remarquer la réalité banale des villes parcourues, surtout si elles se trouvent sur le chemin menant vers le rêve, et ne sont pas au centre du rêve. La rapidité assure le passage, les yeux fermés, à côté de l'être, pour s'approcher, les yeux ouverts, du paraître⁷.

Dans sa course vers l'Orient, après la Suisse, il traverse l'Allemagne et s'arrête en Autriche. C'est là que les nombreuses tentatives d'aventures galantes, combinées à une obsession théâtrale, hystérique et tragique, annoncent l'initiation orientale et en sont la première étape. Et, au moment de quitter l'Autriche, le voyageur-reporter note: „A Vienne, cet hiver, j'ai continuellement vécu dans un rêve. Est-ce déjà la douce atmosphère de l'Orient qui agit

⁷ Sur le voyage nervalien, voir surtout: R. Chambers, *Gérard de Nerval et la poétique du voyage*, Librairie J. Corti, Paris 1969; J.-P. Richard, *La Géographie magique de Nerval*, [dans:] *Poésie et profondeur*, Scuil, Paris 1958; „Cahiers Gérard de Nerval” 1985, N° 8, M. Jeanneret, *La Lettre perdue*, Flammarion, Paris 1978.

sur ma tête et sur mon cœur?" (V. O., 68). La fusion de l'illusion et du réel, irréalisable, il en est persuadé, dans la vie „normale”, semble possible dans ce voyage. Plus il s'approche de l'Orient, plus le prestige de la lenteur augmente. Il accepte de s'y soumettre comme on fait lors d'une épreuve initiatique, où l'adepte ne peut pas refuser ce qui le conduit à la connaissance de la vérité. Si le but de tout déplacement nervalien est de toucher au secret des choses et des sensations, dans une immobilité idéale, a-temporelle et a-spatiale, tous les moyens d'y parvenir sont bons, aussi bien la vitesse que la lenteur⁸.

L'approche de la Grèce, seconde étape importante dans le cheminement oriental, se fait par voie maritime: c'est une navigation lente, avec escales et repos, sur l'archipel, jusqu'à Alexandrie. La première escale, imprévue, est à l'île de Cythère. Le bateau mouille pour y déposer le corps d'un passager, mort à son bord la nuit, événement de mauvais augure. On approche de l'île et le voyageur, comme Chateaubriand, attend à bord du bateau dès l'aube: „J'étais sur le pont dès cinq heures [...]. L'horizon était obscur encore, mais l'étoile du matin rayonnait [...] j'allais la voir enfin, lumineuse, sortir des eaux avec le soleil! [...] Je l'ai vue ainsi, je l'ai vue [...]. Ne dirait-on pas que le front d'une déesse et ses bras étendus soulèvent peu à peu le voile de nuits [...]?" (V. O., 72-73).

Ce n'est pas une description. L'exactitude, le pittoresque et le pictural cèdent ici la place à l'expression directe de l'émotion et de la sensibilité du voyageur. Dire, dans l'éblouissement, l'instant où la vie surgit des profondeurs, où la surface s'ouvre et fait jaillir l'élément régénérateur est bien „le moment nervalien”. Chateaubriand interroge les signes apparents et „objectifs” de l'histoire, alors que Nerval en sonde les couches cachées. La Grèce nervalienne cache des mystères à pénétrer, car notre voyageur est lecteur non pas de l'histoire des guerres, mais des textes mystiques⁹.

La surface radieuse de Cythère vue à l'aube dissimule une vérité à la fois douloureuse et fascinante: les signes de la mort et de l'abandon surgissent de partout. Le ciel et la mer „sont toujours là et ne trompent pas”, „mais la terre est morte [...] morte sous la main de l'homme et les dieux se sont envolés” (V. O., 73). Ainsi, du côté du réel et du tangible, il n'y a que la mort. Le paysage stérile de l'île est régi tout entier par le manque et l'absence, Cythère est une „terre vaine”. „Pas un arbre”, „pas une rose [...]. Je cherchais les bergers [...] de Watteau, leurs navires ornés de guirlandes [...] je n'ai aperçu qu'un gentleman qui tirait aux pigeons” (V. O., 73). Sur l'île de l'amour règne

⁸ „Seul le mouvement permet de préserver l'idéal [...] Passer vite, c'est le seul moyen dont dispose le narrateur pour sauvegarder une illusion”. Chambers, *Gérard de Nerval...*, p. 47.

⁹ Il s'agit d'innombrables lectures de toutes sortes; dans son récit de voyage, Nerval remplace ce qu'il n'a pas vu par ce qu'il a lu. Pour le *Voyage en Orient*, voir surtout: J. Richer, *Nerval, expérience et création*, Hachette, Paris 1963, 2^e partie, chap. 10.

la mort, on y tue jusqu'aux emblèmes sacrés: les pigeons, oiseaux de Vénus! Ainsi, le voile levé du mystère démontre le visage de la mort.

Au cours du passage par l'archipel grec s'opère comme un apprentissage de l'ultime expérience. Le voyageur tantôt s'approche de la réalité, en touriste-reporter (presque) ordinaire, tantôt s'en éloigne, et le récit bascule alors du côté du palimpseste et des réminiscences livresques. Cythère cesse d'être l'île qu'on visite ou dont on rêve et se transforme en lieu de l'action du roman initiatique de Francesco Colonna, *Le Songe de Polyphile*, évoqué, résumé et commenté. Quand le narrateur redevient touriste, le premier objet vu de près sur l'île est un gibet anglais. Pas un commentaire, pas une réflexion politique ou historique, rien que ce prélude: „nous avons distingué clairement [...] C'était un gibet [...] à trois branches, dont une seule était garnie" (V. O., 81)¹⁰.

Souvent, le regard du voyageur glisse sur les milles fragments dispersés à la surface pour s'arrêter à un détail en apparence banal, mais intimement lié au rêve profond d'un pays éternellement jeune, où les souvenirs restent intacts et où le temps s'arrête. C'est le rêve idyllique d'une Cythère-Arcadie de l'âge d'or. Dans l'épisode grec, on trouve plusieurs tableaux bucoliques, aperçus comme à la dérobée et mentionnés sans commentaire. Ils auraient pu s'incruster merveilleusement dans une lithographie de l'époque: „un petit bois de mûriers et d'oliviers [...] le grand oeil bleu de la mer [...] sur un marbre [...] ces mots: *KAPAIQN ΘEPANIA*; cyprès toujours verts et quelques oliviers antiques [...] refuge des abeilles [...] une petite maison [...]; au milieu d'un champ cultivé, d'autres débris ont servi à la construction d'une maisonnette [...]" etc. (V. O., 83–86). N'est-ce pas un paysage bucolique en miniature qui dénonce le rêve profondément nervalien: son rêve d'enracinement? – Si la Cythère de Watteau a disparu, on peut toujours recomposer son essence idyllique, reconstruire – dans l'acte de création artistique – les fragments du décor idéal, comme le fait – nous allons le voir – Słowacki, dans son récit de voyage sur le même archipel et rongé par la même nostalgie de stabilité.

Découvrir une maisonnette moitié antique, moitié moderne veut dire retrouver le passé et le présent réunis, tout comme pouvoir se faire entendre en grec ancien lors d'une flânerie dans les ruelles de l'île de Syra prouve que seul le voyage efface les frontières spatio-temporelles. Malgré leur tristesse et leur dépouillement, les Cyclades sont perçues autrement que la Cythère: elles se présentent comme un spectacle de théâtre où le voyageur joue le rôle de l'étranger naif, incapable de communiquer vraiment avec cette terre „autre". Prenons quelques exemples: „Il me semble que je marche au milieu d'une comédie"; „Chacun passe pourtant sans se douter qu'il a l'air d'un comparse"; „Le premier aspect produit l'effet d'une décoration impossible. Je

¹⁰ On retrouve le gibet anglais, véritable poncif romantique, p. ex., dans *Cérigo* e V. Hugo et dans *Voyage à Cythère* de Baudelaire.

marche en pleine couleur locale, unique spectateur d'une scène étrange où le passé renaît sous l'enveloppe du présent" (V. O., 91, 93). Décidément, Syra libère le démon de la théâtralité obsessionnelle que la sensibilité du voyageur projette sur les êtres et les choses¹¹.

La mort offerte en spectacle ne s'inscrit pas seulement à la surface de la terre et ne parle pas uniquement par ses ruines et ses tombeaux. Nerval-voyageur l'épie dans le mensonge de l'histoire et termine son itinéraire grec par l'évocation de la mort de la Grèce antique. Et c'est bien la dernière scène du „spectacle grec”: „Je m'étais dit que la malédiction de Neptune avait frappé la Grèce oublieuse. La verte naïade est morte épuisée dans sa grotte, les dieux des bocages ont disparu de cette terre sans ombre. Oh! n'a-t-on pas compris ce dernier cri [...]: «Pan est mort!»" (V. O., 95-96).

La première phrase du récit de voyage en Egypte qui suit l'épisode grec est la suivante: „L'Egypte est un vaste tombeau". La suite, le véritable séjour en Egypte, offre de nombreuses modulations de ce thème nervalien qu'est le voyage et la mort.

Parmi les grands poètes romantiques polonais, Jules Słowacki est le seul à avoir fait un grand voyage en Orient, et dont la Grèce est une étape importante¹². Accompli très certainement sous le signe de Byron, de Chateaubriand et, en quelque sorte, contre Lamartine, le déplacement de Słowacki ne peut avoir, chronologiquement, rien de commun avec celui de Nerval¹³. Sauf le fait que les deux poètes ont séjourné à Syra, en Cyclades, que c'est là que le poète polonais a probablement commencé la composition de son *Voyage en Terre Sainte*, une lecture attentive du texte polonais autorise à relever les parentés en même temps qu'à mesurer les distances entre les trois oeuvres analysées. Les événements politiques en Pologne (les partages, les insurrections manquées etc.), ajoutent aux migrations du poète polonais une signification de plus et en modifient le sens profond. On voyage, car on a perdu sa patrie et sa maison. Où qu'on aille, on ne sera jamais chez soi, mais toujours en route. Chateaubriand part de France pour y revenir, Nerval quitte son pays pour se retrouver ailleurs et revenir; Słowacki part d'un lieu en Europe qui n'est pas sa patrie (la Suisse, l'Italie), pour revenir quelque part en Europe, conscient du caractère absurde d'un tel voyage – de nulle part à nulle part. Son tourisme correspond également à un penchant naturel à la migration incessante. Citons un fragment de la lettre de Słowacki adressée à sa mère: „[...] un esprit inconnu me chasse de ça, de là, comme un pigeon fatigué, et ne me laisse pas dormir,

¹¹ Sur la théâtralité dans l'oeuvre de Nerval, voir: B. Sosień, „Sylvie": le théâtre et la vie, „Cahiers Gérard de Nerval" 1986, N° 9, p. 48.

¹² Sur le voyage de Słowacki, voir: J. Reychman, *Podróż Słowackiego na Wschód na tle orientalizmu romantycznego*, Warszawa 1959; R. Przybylski, *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.

¹³ Słowacki est allé en Grèce et en Orient en 1836; le voyage de Nerval date de 1843.

quand je me perche sur une branche"¹⁴. Aveu non sans quelque ressemblance avec la définition de Nerval, formulée par Gautier: „pareil au martinet des tours, qui est apode et dont la vie est un vol perpétuel (Nerval), ne pouvait s'arrêter"¹⁵. En voici deux membres de la même famille d'oiseaux-migrateurs qui vont vers le soleil de l'Orient. Le paradoxe nervalien est bien le paradoxe de Słowacki: ne pas avoir de domicile fixe et n'y pas tenir, mais y rêver toujours et en construire partout des „ersatz". Car Słowacki, comme Nerval, où qu'il s'arrête, s'ingénue à s'installer comme s'il devait y passer de longues années. Le souvenir des événements dramatiques passés vient s'ajouter au besoin inné du déplacement et force le poète-vagabond à partir toujours plus loin: „Et pourtant, s'il y avait moins de souvenirs et de souffrances / Moins de désirs et de rêves, et davantage de raison / Je serais bien à Naples" (Chant I, 3). [Il quittera Naples, après un séjour de quelques mois.]

Słowacki voyage aussi pour réaliser son rêve ancien et confronter sa vision – encore scolaire – de l'antique Hellade avec la Grèce contemporaine, redevenue célèbre grâce à sa lutte héroïque pour l'indépendance et grâce à ses nouveaux héros: Lambros, Kanaris, Botzaris, Ypsilanti, tous évoqués dans le poème, et grâce à son poète national, Solomos, que Słowacki rencontre à bord du bateau, entre Korfou et Patras. La sympathie érudite pour la Grèce épouse la fascination politique. A ce philhellénisme à base politique s'ajoutent l'orientalisme à la mode et la piété à la mode: „Enfin, j'ai entrepris mon pieux voyage [...] je me précipite dans un monde inconnu et plein de dangers, quand il y a des pillages en Grèce et une épidémie en Egypte" (Lettre à la mère, août 1836).

Le poème, fruit du voyage, se présente comme une oeuvre très personnelle, très irrégulière, mélange de tons et de styles: un „romantisch-ironisches Epos". Le poète, sujet lyrique et reporteur à la fois, voyage en touriste banal et inconnu, accompagné de trois amis Polonais et, par moments, du prince Pückler-Muskau, célèbre voyageur-aristocrate. Oscillant entre le métarécit et l'aveu lyrique, il passe des conseils concernant les modalités pratiques du voyage aux plaisanteries, et des évocations du passé au reportage rimé. Cette technique de mosaïque permet la coexistence du lyrisme et de l'ironie, alors que le sizain favorise le ton de libre causerie. Déjà le Chant I use, sinon abuse, de tout ce à quoi se prête la poétique du genre. Remarquons, par exemple, les conseils: „Je vous conseille le nouvel hôtel «Vittoria» [...] Je vous conseille [...] l'appartement près du golfe [...]. Ça suffit, ça suffit! J'avoue avec honte [...]. Que je me transforme, prophète, en guide prosaïque" [allusion touristique] – à côté de: „Ô mes frères armés de chaînes [...]. Je vous quitte [...]. Que la mort soit avec vous!" [allusion politique] – et de: „Demain, je vous chanterai

¹⁴ Lettre à sa mère, de 1836, citée d'après: *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, red. E. Sawrymowicz, z. 2, Wrocław-Warszawa-Kraków, 1963, p. 340; c'est moi qui traduis, B. S.

¹⁵ Th. Gautier, *Souvenirs romantiques*, Garnier, Paris 1929, p. 213.

l'Odysée [...]. Sur un luth nouveau, sur les cordes d'or" (Chant I, 30, 50) [allusion poétique].

La politique et la situation actuelle n'inspirent à Slowacki ni grands parallèles, ni réflexions générales sur les causes de la chute des empires. Les ruines silencieuses, les tombeaux vides ainsi que les fontaines desséchées et les champs déserts sont pour lui les figures de l'échec de l'Esprit. L'absence de l'Esprit paralyse les Polonais, tout comme son impuissance avait, pendant longtemps, paralysé la Grèce. L'image de la Pologne qui lutte pour sa liberté, projetée sur celle de la Grèce antique et moderne, amène le voyageur à établir une équivalence entre les deux peuples. Néanmoins, la permanence du thème politique, loin d'étouffer l'imagerie du voyageur, modifie le sens des signes poétiques employés.

A l'intérieur du tombeau d'Agamemnon qu'il visite, le poète vit un moment de révélation (Chant VIII). Un rayon de soleil y pénètre et se transforme en une corde de la harpe d'Homère, symbole de poésie héroïque et de la victoire de l'Esprit. Mais cette corde se casse dès qu'il y touche, et l'image qui suit est celle d'une chevauchée folle à travers la Grèce, une fuite paniquée, pareille à tant de chevauchées romantiques. Seulement, le cheval du poète polonais peut s'arrêter non pas à quelque cimetière gothique, mais aux Thermopyles, symbole du sacrifice héroïque, ou plutôt à Chéronée, d'où les âmes des héros vaincus jadis sortent à présent, pour guider le peuple grec vers la victoire. „A cheval! Emporté, comme par un vent violent / Je cours, et mon cheval court, couché dans l'air / A la tombe des chevaliers, il va choir" (Chant VIII, 10).

Indépendamment du contexte politique et historique de l'aventure grecque de Slowacki, son voyage n'en reste pas moins un voyage poétique romantique, régi par les lois du rêve et de l'imagination. Comme point de vue Slowacki adopte la perspective mouvante du voyageur-cavalier, et il invite le lecteur à faire la même expérience: 1) chevaucher à côté, regarder, et 2) reconstruire intérieurement le passage indiqué par le poète. Par conséquent, le récit poétique propose un exercice original: il s'agit à la fois d'engager l'imagination et de procéder à un travail quasiment manuel. En voici un exemple, la présentation du monastère de Mégaspillon: „Descend sur ton cheval dans la profonde vallée / [...] monte sur cette montagne / [...] maintenant, lève tes yeux! / où regardes-tu? / plus haut, là, là, vers le nuage! / O!, quel paysage! Un rocher doré se dresse / Avec un dessin de Callot en arabesque /" (Chant VII, 10).

Ensuite, le paysage se transforme en une construction dont les éléments seraient comme découpés en papier et collés sur un fond, pour donner l'effet d'une maquette, confectionnée à l'aide de ciseaux: „Découpe dans une gravure / Toute une rue, comme dans des petites villes allemandes / Où un mur unique d'un bleu uni / Supporte ces maisonnettes [...] / Et quand tu

auras construit les maisonnettes / [...] Transporte tout cela – dans ton imagination – / Sur une montagne vert émeraude des cyprès / Colle au rocher [...] / Que tout cela se montre ensemble / [...] etc.” (Chant VII, 12–17)¹⁶.

Ainsi conçu, ni vue panoramique, ni vision mystique, le paysage słowackien naît grâce à une „activité technique” et à l'imagination plastique. L'agencement de l'espace résulte aussi bien d'une vue objective, consciemment reproduite, que du travail irrationnel de la mémoire affective et de l'inconscient libéré, qui dictent les images de stabilité familière au sein de la nature bénéfique.

C'est ici qu'on peut reconnaître le rêve idyllique nervalien surgi de l'inconscient et qui dicte les mêmes symboles d'enracinement¹⁷. Mais l'Arcadie polonaise diffère de celle de Nerval hanté par Watteau, bien qu'il y ait toujours une petite maison à côté des colonnes antiques, un berger gardant ses moutons, le chant des abeilles et des cigales, des pigeons, un verger et une amphore de vin (Chant IX). Il s'agit bien d'un paysage intérieur, composé sous la dictée du rêve et du désir et qui transgresse les limites du réel. Le moi du poète s'identifie avec la figure du berger, heureux dans cette existence arcadienne. Les psychanalystes y voient sans doute son Ombre. Dans l'existence errante de Słowacki rien de moins réalisable que ce rêve, refoulé par la raison dans les profondeurs incontrôlables de l'inconscient. Il semble que, pour Słowacki comme pour Narval, le contact avec la terre grecque provoque bien cette situation particulière, où l'être profond du poète se révèle. La suite du voyage vers l'Orient en sera la preuve.

Université Jagellonne – Cracovie
Pologne

Barbara Sosień

SZTUKA PODRÓŻOWANIA WEDŁUG ROMANTYKÓW: CHATEAUBRIAND, NERVAL I SŁOWACKI

Romantyczne podróże literackie pisarzy francuskich i polskich odbywają się pod znakiem Byrona i Chateaubrianda; są próbą konfrontacji pewnej sumy wyobrażeń i stereotypów z rzeczywistością przeżyta, a więc doświadczeniem „turystycznym” i doświadczeniem wewnętrznym.

¹⁶ Przybylski, (*Podróż Juliusza Słowackiego...*, pp. 18–26) analyse avec précision cette technique de collage.

¹⁷ L'obsessionnelle image nervalienne est celle d'une vieille petite maison entourée de pampre, de vigne et/ou d'oliviers. Elle revient, tel le signe d'un passé heureux et perdu, dans *Sylvie*, dans *Chanson et légendes du Valois*, dans le *Voyage en Orient* etc.

nym, często ucieczką od rzeczywistości. W *Itinéraire de Paris à Jérusalem* Chateaubrianda część poświęcona Grecji zajmuje blisko połowę całości; Nerval w *Voyage en Orient* poświęca Grecji ok. 30 stron wstępu, stanowiącego integralną część utworu, a dygresyjno-ironiczny poemat Słowackiego *Podróż z Neapolu do Ziemi Świętej* skupia się przede wszystkim na Grecji. Grecja, istotny element podróży orientalnej i ważne doświadczenie osobiste tych trzech pisarzy, znajduje się w centrum niniejszych rozważań na temat podróży romantycznej.

Rozważania te poświęcone są relacji między zewnętrznymi i wewnętrznymi uwarunkowaniami podróży a poetyką ich opisu, różnie realizującą się u Chateaubrianda, Nerval'a i Słowackiego. Chodzi tu przede wszystkim o sposób percepcji krajobrazu, ściśle związanej z nastawieniem poety i jego artystyczną wrażliwością. Pejzaż podróżnika romantycznego jest bowiem pejzażem wewnętrznym, a jego analiza pozwala na ujawnienie obsesji i marzeń twórcy, bardziej lub mniej uświadomionych. Podróż staje się więc ważnym momentem w procesie eksterioryzacji głębokiego „ja” artysty.

Podróż Chateaubrianda pełni tu niejako rolę matrycy tematycznej i artystycznej; na jej tle, ale niezależnie od niej, proza Nerval'a i poezja Słowackiego ujawniają swoją specyfikę.