

Nouveaux médias, nouveaux conteurs

Nikol Dziub

**QUAND L'AUTEUR SE FAIT CONTEUR:
LA LEÇON DES VOYAGES ROMANTIQUES**

RÉSUMÉ. À partir des années 1830, on observe un rapprochement entre la poétique du récit de voyage et celle du conte. Cela tient notamment au fait que l'écrivain-voyageur doit faire face à la concurrence référentielle du panorama et du diorama. De plus, conte et voyage relèvent tous deux d'un geste d'évasion loin d'un monde en proie à la guerre et victime de l'uniformisation industrielle. D'Irving (qui, dans ses *Tales of the Alhambra*, laisse parler sa *fancy* et développe un discours éthique sur la figure du conteur) à Andersen (qui, dans ses écrits viatiques et autobiographiques, met en scène son travail de conteur et sa réception), les écrivains-voyageurs prennent le risque de se faire auditeurs: transposant l'acte de conter et d'écouter à l'écrit, ils renforcent de la sorte, paradoxalement, la mobilité essentielle des contes.

MOTS-CLÉS: Voyage, Conte, Oralité, Irving, Andersen.

Il arrive parfois que l'écriture viatique et le conte se mêlent. D'une part, les contes influencent l'imaginaire du voyageur, qui vagabonde en rêve, avant de partir bien réellement; d'autre part, le voyageur puise dans ses voyages – où il joue parfois le rôle de l'auditeur – la matière de ses contes futurs. Souvenons-nous du proverbe allemand cité par Walter Benjamin: «Qui fait un voyage a quelque chose à raconter»¹. Or, chez les écrivains-voyageurs romantiques, raconter son voyage et conter sont par moments presque synonymes.

¹ W. Benjamin, *Le Narrateur. Réflexion sur l'œuvre de Nicolas Leskov* [paru dans *Orient und Okzident*, 1936], in *Œuvres II: Poésie et Révolution*, traduit de l'allemand par M. de Gandillac, Denoël, Paris 1971, p. 149.

Nouveaux médias, nouveaux conteurs

Le présent article a pour but d'explorer, d'analyser et de définir les rapports entre la littérature de voyage et l'écriture du conte, mais aussi entre la posture du conteur et la figure du voyageur dans les années 1830-1860. L'écrivain-voyageur fonde sa poétique sur un «faire semblant»: il fait comme s'il ramenait le lecteur dans un espace qu'il a lui-même traversé; l'écriture viatique est donc «une pratique de discontinuité qu'on suppose reproduire le rythme même de la vie de voyage»². Toutefois, le génie du conteur se glisse dans la posture du voyageur, et l'écrivain invite le lecteur dans le monde de la fiction. À l'époque où se développent le diorama³ et le panorama, les récits de voyage se doivent certes d'être «authentiques». En témoignent ces lignes de l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*⁴ (1811) où Chateaubriand se réjouit de la convergence entre son témoignage viatique et les «documents» que constituent les panoramas: «La confrontation avec les témoins m'a été favorable: mon exactitude s'est trouvée

² J.-C. Berchet, *Introduction*, in *Le Voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIX^e siècle*, Robert Laffont, Paris 1985, p. 11.

³ Un diorama est une reproduction en trois dimensions reconstituant en volume une scène qui présente en général un intérêt historique ou naturaliste.

⁴ F.-R. de Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, in *Œuvres romanesques et voyages*, tome II, édition de Maurice Regard, Gallimard, Paris 1969.

Nouveaux médias, nouveaux conteurs

telle, que des fragments de l'*Itinéraire* ont servi de programme et d'explication populaires aux tableaux de Panorama»⁵.

Mais en même temps, le franchissement des Pyrénées et la traversée de l'Espagne vers l'Andalousie deviennent synonymes d'immersion dans le charme de l'Orient européen. Aussi la référence aux contes «orientaux» devient-elle un passage obligé: Chateaubriand, dont l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* avait ouvert, de concert avec le *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* (1806-1820)⁶ d'Alexandre de Laborde, «la voie à un engouement qui privilégie le passé oriental de la péninsule»⁷, écrit ainsi, dans *Les Aventures du dernier Abencérage* (1821), les lignes suivantes: «immobile et muet, [l'Abencérage] plongeait des regards étonnés dans cette habitation des Génies [l'Alhambra]: il croyait être transporté à l'entrée d'un de ces palais dont on lit la description dans les contes arabes»⁸. Hugo, Musset, Gautier et Dumas chercheront de même en Andalousie la confirmation de ce que leur promettaient les contes.

⁵ F.-R. de Chateaubriand, «Préface de l'*Itinéraire* pour l'édition des *Œuvres complètes*», in *ibidem*, p. 696.

⁶ A. de Laborde, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, tome I, P. Didot l'Aîné, Paris 1812.

⁷ C. Peltre, *Orientalisme*, Terrail, Paris 2010, p. 42.

⁸ F.-R. de Chateaubriand, *Les Aventures du dernier Abencérage* [écrit en 1807, paru en 1821], in *Œuvres romanesques et voyages*, tome II, cit., p. 1378. Victor Hugo lui aussi souligne la

Nouveaux médias, nouveaux conteurs

Entre conte et panorama

L'Andalousie constitue un pont vers un espace inconnu, où le voyageur trouve un refuge où s'abriter d'un monde qui l'inquiète, les nations européennes s'affrontant dans des guerres destructrices, et l'industrialisation menaçant d'uniformiser le continent européen. Delacroix n'est-il pas ravi de retrouver l'Andalousie «comme elle était il y a trois cents ans»⁹? De fait, après la guerre d'Indépendance, l'Andalousie fit, pour reprendre les mots de Rosseeuw Saint-Hilaire (*L'Espagne en 1837*), «un véritable pas rétrograde qui la reporta tout d'un coup d'un siècle en arrière»¹⁰. D'ailleurs, quelque trente ans plus tard,

puissance qu'ont les ruines de rendre le passé et le présent interchangeables, et il note ainsi dans *Le Rhin*: «les ruines font vivre les contes, et les contes le leur rendent.» (V. Hugo, *Lettre XX*, in *Le Rhin*, tome II, Hetzel, Paris 1842, p. 32). C'est sur le fondement de cette interaction entre le passé et le présent, et entre l'histoire et le conte, que se constitue le récit de voyage romantique de cette période, et c'est de la sorte aussi que s'accomplissent la poétisation du lieu et la mythification de l'espace. Le voyageur romantique tente avant tout de peindre son portrait en conteur: c'est ainsi qu'il pourra donner l'illusion de rendre compte de l'esprit des lieux qu'il a traversés.

⁹ E. Delacroix, *Lettre envoyée de Tanger, le 5 juin 1832*, in *Lettres d'Eugène Delacroix (1815 à 1863)*, recueillies et publiées par M. Philippe Burty, Quantin, Paris 1878, p. 128. Delacroix voyage en Andalousie en mai 1832.

¹⁰ R. Saint-Hilaire, (1838), *L'Espagne en 1837*, "Revue de Paris", XLIX, p. 11.

Nouveaux médias, nouveaux conteurs

Andersen se plaindra de la disparition de la couleur locale dans la région, et de l'industrialisation des villes, qui «progressent aux dépens du romantisme»¹¹.

Ainsi, les écrivains-voyageurs romantiques sont partagés entre la nécessité de donner des récits mimétiquement aussi fidèles que les panoramas et le désir d'adopter l'*ethos* du conteur. Le cas de Washington Irving et de son recueil de contes viatiques intitulé *Tales of the Alhambra: a Series of Tales and Sketches of the Moors and Spaniards* (1832) est exemplaire. Le narrateur raconte d'abord son voyage et adopte ensuite un point de vue «à vol d'oiseau», auquel il trouve une traduction littéraire, puisqu'il donne un *sketch* panoramique où il décrit ce qu'il voit et où il annonce ses intentions littéraires. Il ne faut pas se laisser tromper par les mots: il ne s'agit pas seulement pour lui de faire de la «littérature panoramique»¹² dans le sens social que Walter Benjamin donne au terme. Les *sketches* de l'Alhambra révèlent beaucoup plus littéralement un regard de

¹¹ H. C. Andersen, *En Espagne [I Spanien, 1863]*, in *Œuvres II*, traduit du danois et présenté par R. Boyer, Gallimard, Paris 1995, p. 1137.

¹² W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle [Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts, 1935]*, in *L'Homme, le langage et la culture. Essais*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Denoël-Gonthier, Paris 1974, pp. 117-136: 121-122. Walter Benjamin parle de la littérature qui s'est développée parallèlement aux panoramas visuels, donnant l'exemple des *Français peints par eux-mêmes* ou du *Diable à Paris*. Cette littérature est également liée à l'avènement du feuilleton, qui instaure un travail collectif des écrivains. Ces ouvrages «sont faits d'une série d'esquisses, dont le revêtement anecdotique correspond aux figures plastiques situées au premier plan des panoramas, leur fonds informatif étant l'équivalent des arrière-plans peints. Même du point de vue social cette littérature est panoramique».

Nouveaux médias, nouveaux conteurs

«géographe» et d'«astronome»: dans le *Panorama from the Tower of Comares*, Irving invite le lecteur à suivre la description panoramique de la ville. Il donne d'abord une vue d'ensemble, sous la forme d'un *croquis* général en quelques grands traits, puis, anticipant sur la description, il annonce le caractère panoramique de son tableau: «What a morning to mount to the summit of the Tower of Comares, and take a bird's-eye view of Granada and its environs!»¹³.

Mais Irving, lors de son séjour de plusieurs mois en Andalousie (il habite dans l'Alhambra même), se comporte avant tout en auditeur avide. Il écoute ce que content les autochtones, car il voit là la source documentaire la plus authentique que puisse désirer le voyageur souhaitant comprendre les ressorts imaginaires de l'histoire d'un peuple et d'une région. Irving inaugure à la fois un *ethos* paradoxal et une poétique contradictoire, qui seront l'un comme l'autre repris par de nombreux voyageurs romantiques, de Théophile Gautier jusqu'à Hans Christian Andersen (tous deux ayant lu les *Tales of the Alhambra*). Le voyageur de l'époque romantique, loin de se contenter du geste scriptural référentiel, désire en effet, dans un périlleux geste de transposition, *écrire*

¹³ W. Irving, *Panorama from the Tower of Comares*, in *Tales of the Alhambra by Washington Irving: a Series of Tales and Sketches of the Moors and Spaniards*, author's revised edition, with illustrations [1851], G. P. Putman, New York 1861, p. 5. «Quelle matinée pour monter au sommet de la Tour de Comares, et pour prendre une vue d'ensemble de Grenade et de ses environs!» (nous traduisons).

Nouveaux médias, nouveaux conteurs

l'oralité des contes. Une telle entreprise, bien sûr, pose problème, puisqu'elle suppose la fixation d'un récit dont l'essence même est d'être *variable*.

Cette déprise volontaire est d'ailleurs favorable à un *ethos* de la sincérité intime. Le cas d'Hans Christian Andersen le prouve: ses contes ressemblent à beaucoup d'égards à des fragments autobiographiques codés, et ses récits de voyage (qui s'apparentent à des *confessions en mouvement*) leur font souvent écho. Un jeu intratextuel se met ainsi en place entre contes (voir *Grantræet, Le Vieux Sapin* [1844], ou *Den grimme ælling, Le Vilain Petit Canard* [1842]) et narration viatique (*I Spanien, En Espagne* [1863] par exemple), de telle manière qu'Andersen agence son œuvre en une sorte de kaléidoscope générique. C'est en ceci qu'il *modernise* la *tradition* des contes: certes, il ne s'appuie plus que de loin sur la tradition orale, et ne joue plus guère sur la communication inter-narratoriale; mais, en renonçant, comme Irving, à *maîtriser* les règles génériques, il perpétue l'*ethos* de l'authenticité: ce qui compte, c'est ce que disent les contes, c'est *ce qui se dit* quand le voyageur, écoutant la leçon de l'ailleurs, renonce à son prestige d'*auteur* pour se faire *conteur*.

Nouveaux médias, nouveaux conteurs

Fancy, contes et conteurs

Mais revenons à *The Alhambra*, dont la trame narrative est structurée par l'introduction de deux agents-conteurs ou narrateurs principaux, l'auteur lui-même et son guide Mateo Ximenes, à travers la voix duquel Irving fait entendre certaines histoires aux lecteurs. L'entreprise d'Irving est, pour reprendre les mots de Sophie Rabau, «une tentative de reproduction», de conversion de l'oral à l'écrit, et de «traduction de la parole». Le conte devient ainsi un complexe «miroir de l'écriture et de la lecture»¹⁴, puisque le fait de mettre en scène un conteur et son (ou ses) auditeur(s) permet de figurer (par le biais d'une analogie approximative entre oralité et écriture) les gestes littéraires de production et de réception.

Washington Irving est un voyageur et un conteur qui, comparant l'Alhambra à un «fairy land», décrit sa promenade nocturne dans les jardins grenadins, et se dit envoûté par l'air embaumé, qui l'invite à la rêverie et aux fantaisies romantiques. L'enthousiasme d'Irving n'est cependant pas dépourvu de mesure, comme l'indique la légende du prince Ahmed Al Kamel. Si le sage Eben Bonabben s'inquiète de l'exaltation du prince pour la nature, c'est parce

¹⁴ Voir S. Rabau, *Le Conteur, son auditeur et le texte. À propos de Ceci n'est pas un conte de Diderot*, in J. Bessière, sous la direction de, *Littérature et théorie. Intentionnalité, décontextualisation, communication*, Honoré Champion, Paris 1998, pp. 141-153: 144.

Nouveaux médias, nouveaux conteurs

qu'elle cache le fruit défendu. Les séductions du jardin sont brûlantes, sa beauté incite à l'amour, elle empoisonne l'esprit du prince: c'est justement de cette passion, des «allurements of love»¹⁵, qu'il faut le préserver. La nature, le sentiment amoureux et la *fancy* se mêlent pour provoquer une sorte de vertige dans l'esprit du promeneur. Irving parle beaucoup de la *fancy*, qu'il distingue de l'imagination: la première consiste à superposer le monde réel et le monde fictionnel, tandis que la seconde suppose un acte de création¹⁶. Or, c'est précisément de la *fancy* que naissent les contes irvingiens, qui ne sont jamais tout à fait dépourvus de fondement référentiel.

La *fancy* d'Irving est une sorte de rêverie déclenchée par des objets réels, notamment par les inscriptions qu'il lit sur les murs ornés d'arabesques. C'est dans le Généralife que le prince découvre qu'il a un cœur: «He wandered about the gardens of the Generalife in an intoxication of feelings of which he knew not

¹⁵ W. Irving, *Legend of Prince Ahmed al Kamel, or "The Pilgrim of Love"*, in *Tales of the Alhambra*, cit., p. 75; *Séductions de l'amour (Contes de l'Alhambra. Esquisses et légendes inspirées par les Maures et les Espagnols)*, traduction d'André Bélamich, Phébus, Paris 1998, p. 160).

¹⁶ La séparation entre la *fancy* et l'imagination fait d'ailleurs l'objet d'un débat à l'époque romantique. Avant Irving, Coleridge distingue les deux termes: pour lui, l'imagination tient du génie, tandis que la *fancy* fait naître des images d'un objet, apportant de la sorte de la matière à l'imagination, qui en déduit une œuvre d'art. Voir J. Engell et W. J. Bate (éds.), *Editors' Introduction*, in *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge, Biographia Literaria or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, Princeton University Press, Princeton 1983, pp. ci-ciii.

Nouveaux médias, nouveaux conteurs

the cause. Sometimes he would sit plunged in a delicious reverie.»¹⁷. Imaginant des scènes amoureuses dans ce lieu réel qui devient un *locus amœnus*, Irving ne cache pas au lecteur qu'il s'agit là d'un mélange de songes et d'impressions, dont certaines sont suscitées par ses déambulations nocturnes, qui peuvent durer jusqu'à l'aube:

Such is a faint picture of the moonlight nights I have passed loitering about courts and halls and balconies of this most suggestive pile, «feeding my fancy with sugared suppositions», and enjoying that mixture of reverie and sensation which steal away existence in a southern climate; so that it has been almost morning before I have retired to bed, and been lulled to sleep by the falling waters of the fountain of Lindaraxa.¹⁸

C'est parce qu'il accepte de n'être que le spectateur des scènes que lui montre sa *fancy* nourrie de contes qu'Irving peut donner *The Legend of Prince Ahmed al Kamel, or "The Pilgrim of Love"* ou *The Legend of the Astrologer*.

¹⁷ W. Irving, *Legend of Prince Ahmed al Kamel, or "The Pilgrim of Love"*, in *Tales of the Alhambra*, cit., p. 75. «Le jeune homme s'attardait dans les jardins du Generalife, dans une étrange exaltation dont il ne savait pas la cause. Il restait parfois plongé dans une délicieuse rêverie [...]» (traduction d'André Bélamich, p. 162).

¹⁸ *The Alhambra by the Moonlight*, in *ibidem*, p. 104. «Voilà à quoi ressemblaient les nuits de lune que j'ai passées à flâner dans les cours, dans les salles et sur les balcons à l'aspect si suggestif, «nourrissant mon imagination de suppositions délicieuses», et prenant plaisir à ce mélange délicieux de rêverie et de sensations qui vous soustraient à l'existence dans un climat méridional, de telle sorte qu'il faisait presque jour au moment de me mettre au lit, bercé par les eaux de la fontaine de Lindaraxa». La traduction d'André Bélamich pour ce passage nous semblant approximative, nous proposons la nôtre.

Nouveaux médias, nouveaux conteurs

Le pôle récepteur joue donc un rôle prépondérant dans l'*ethos* du conteur. Dans ses esquisses viatiques et dans ses contes (les deux genres, dans *The Alhambra*, étant disposés en une sorte de tresse), Irving aime d'ailleurs à s'adresser, dans un geste métatextuel, à son lecteur. «Dear Reader...», lit-on souvent. Irving rend en quelque sorte des comptes à ses lecteurs, afin de prévenir leurs objections. Il les fait parler, afin de mieux leur répondre. Il dresse même – par le biais de la métaphore ornithologique – une discrète typologie des conteurs-voyageurs: il y a plusieurs sortes de conteurs et plusieurs types d'énonciation; tous ont leurs défauts, et Irving instaure une distance critique entre ces conteurs-types et lui-même, comme pour désarmer par avance ses éventuels détracteurs. Il illustre très fidèlement ces propos de Barthes relatifs à l'*ethos* oratoire: «pour faire bonne impression», «[l]'orateur énonce une information et en même temps il dit: je suis ceci, je ne suis pas cela»¹⁹.

L'écrivain-voyageur doit donner corps à sa pensée, afin qu'elle soit acceptée et reçue par le lecteur. Sinon, les rêves dont il se berce s'envoleront comme ces «pirate[s] of the air»²⁰ que sont les oiseaux. Car ce sont justement les

¹⁹ R. Barthes, *L'Ancienne Rhétorique*, in "Communications", XVI, 1, 1966, pp. 172-223: 212.

²⁰ W. Irving, *Legend of Prince Ahmed al Kamel, or "The Pilgrim of Love"*, in *Tales of the Alhambra*, cit., p. 205. «Le pirate de l'air» (traduction d'André Bélamich, cit., p. 163).

Nouveaux médias, nouveaux conteurs

oiseaux qui servent de point d'appui allégorique à Irving (peut-être faut-il voir là une référence – non explicite – au *Parlement des oiseaux*). Dans la légende du *Pilgrim of Love*, le prince Ahmed al Kamel rencontre dans le Généralife des oiseaux, que l'on peut considérer comme des images des différentes manières de conter. Le prince interroge les oiseaux sur le sens du monde et de leur chant. Irving cherche dans la demeure particulière de chaque oiseau un angle d'observation et un point de vue particulier, qui délimite et construit une représentation du monde. Chaque oiseau figure une actualisation de l'*ethos* oratoire. Le faucon, par exemple, n'est pas à proprement parler un conteur. Fanfaron, il parle sans cesse de ses exploits. Exagérant sa bravoure guerrière, il se voue tout entier à la quête de sa proie («I am a warrior»²¹). Le lecteur s'aperçoit de la démesure de la rhétorique égocentrique, il n'est pas dupe de ce trop-plein d'images trompeuses. En parlant du hibou, le narrateur dresse l'image d'un conteur-philosophe, qui ennue très vite son auditoire. Il ne sort que la nuit et prétend être très savant en matière d'astrologie, de sciences occultes et de métaphysique. Le hibou, qui «[sits] blinking and goggling all day in a hole in the

²¹ *Ibidem*, p. 207, «Je suis un combattant» (nous traduisons, cette phrase étant absente dans la traduction d'André Bélamich).

Nouveaux médias, nouveaux conteurs

wall, but [roams] forth at night»²², se définit lui-même comme un philosophe («I am a philosopher»²³). La chauve-souris, elle, est une allégorie de la mélancolie et de la misanthropie. Elle prend son élan au crépuscule, elle est l'incarnation même du *modus vivendi* romantique²⁴. Le romancier ne cache pas sa mélancolie, c'est même de ce sentiment que naissent ses premières illuminations alhambresques. La chauve-souris, mi-oiseau, mi-mammifère, plaît aux Romantiques parce qu'elle est hybride, mais également parce qu'il y a une sorte de contradiction à être capable de voler alors qu'on est privé de la vue. Toutefois, si la cécité de la chauve-souris en fait une allégorie du conteur-prophète à la fois aveugle et lucide, ses idées crépusculaires et l'inexactitude de ses connaissances n'encouragent pas, chez Irving, le lecteur à lui faire confiance. Il y a ensuite l'hirondelle, qui prétend tout savoir et qui ne sait rien: elle est elle aussi une image du conteur, dont on peut considérer, à certains égards, que le

²² *Ibidem*, pp. 205-206, «qui restait tout le jour à clignoter dans son trou, pour n'en sortir que la nuit» (traduction d'André Bélamich, p. 163); «qu'il restait toute la journée à cligner des yeux dans son trou pour ne sortir que la nuit». Nous traduisons.

²³ *Ibidem*, p. 207, «Je suis un philosophe». Nous traduisons, cette phrase étant absente dans la traduction d'André Bélamich.

²⁴ Voir à ce sujet l'ouvrage codirigé par G. Zaragoza, *Petite histoire de la mélancolie*, in G. Zaragoza et al., *Mélancolie et misanthropie*, Les Éditions du Murmure, Neuilly-lès-Dijon 2007, pp. 7-22: 17: «Le lien ainsi établi entre mélancolique et sublime fait du mélancolique un être d'exception, un artiste dont la sensibilité excessive devient source de souffrance et de volupté indissociablement liées [...]».

Nouveaux médias, nouveaux conteurs

discours est tout de surface et voile les idées («He was a smart talker, but restless»²⁵). Comme l'hirondelle, le conteur-voyageur qui n'hésite pas à produire des fictions parle beaucoup, et le fondement référentiel manque parfois, sinon souvent, à ce qu'il dit. Quant au perroquet, il allégorise le pouvoir du conteur, qui malgré tout n'est pas voué qu'aux ombres: son plumage d'un vert éclatant laisse penser qu'il est lui aussi tout en apparences, mais on l'écoute, et surtout il est capable de transformer l'ombre en substance et de réaliser les rêves²⁶. Ainsi, si Irving décrit les pouvoirs du conteur, il confronte toujours la figure produisante à un auditoire parfois fasciné, mais souvent dubitatif.

Lui-même aime à se comporter en conteur, mais ses contes ne se nourrissent pas d'apparences. La critique américaine de l'époque lui reconnaît d'ailleurs le don de faire revivre intensément le passé, de le rendre présent, ainsi que le mérite d'avoir su situer heureusement son histoire, et d'avoir su *se situer*

²⁵ W. Irving, *Tales of the Alhambra*, p. 207. «Elle discourait intelligemment mais sans répit». Nous traduisons.

²⁶ *Ibidem*, p. 220.

Nouveaux médias, nouveaux conteurs

en tant qu'auteur-narrateur-conteur («he is *nothing but* a poet – that is, a gilder of the past – a singer of the deeds of old»²⁷).

La *fancy* fait de lui un magicien capable de métamorphoser un lieu ruiné en palais somptueux, et de transformer les personnes ordinaires en personnages caractéristiques, dignes d'être les représentants de l'univers fictionnel des *Mille et Une Nuits*. Et c'est ainsi qu'il est lui-même assimilé par la critique à un fameux voyageur imaginaire: «with the skill of Aladdin, [Irving] does more than restore [the] beauty and splendor [of the Alhambra]»²⁸.

Andersen, ou le voyage d'un conteur

Washington Irving s'est donc fait le conteur d'une Andalousie que des artistes-voyageurs comme Eugène Delacroix et Girault de Prangey ont contribué à rendre fascinante aux yeux des Européens. L'Europe replonge alors dans le rêve d'un Orient construit par les *Mille et Une Nuits*. Hans Christian Andersen,

²⁷ *Washington Irving's Alhambra*, "The Spectator", 5 mai 1832, p. 16. «Il n'est rien d'autre qu'un poète – c'est cela, un homme qui peint le passé en couleurs d'or – un chantre des faits du passé». Nous traduisons.

²⁸ *Ibidem*, «avec l'habileté d'Aladin, [Irving] fait plus que restaurer la beauté et la splendeur [de l'Alhambra]». Nous traduisons.

Nouveaux médias, nouveaux conteurs

en particulier, rêve à l'Andalousie comme à la terre des romances, du passé mauresque légendaire, de l'exotisme et de la passion²⁹.

Dans *I Spanien* (1863), Andersen rêve, en conteur, à une atemporalité à la fois chimérique et problématique. La nature est là pour raconter ce qui fut. Seuls les cyprès, ces «témoins muets de ce que racontent la légende et les chants»³⁰ connaissent la vérité sur les événements qui ont eu lieu dans ces jardins: ils ont vu, mais se taisent; le conteur-voyageur n'a pas vu, mais il conte.

Toutefois, s'il peut conter, c'est qu'il a su lire, écouter et regarder. Andersen, de fait, a lu Irving, il a écouté les contes rapportés par ses personnages, et il a assisté avec passion aux spectacles que les *Tales* suscitaient devant ses yeux:

I read Washington Irving's Alhambra here for the third time: the dead became living; the departed came again. I could every day visit the Moorish halls, and wander in the Sultan's court. There was a scent of roses here, like a poem strayed from those old times: the clear water fell with the same rush and roar, the ancient mighty cypresses, dumb witnesses to the voice of speech and song, stood with fresh green leaves in the sunlit air which I was breathing.³¹

²⁹ Sur l'archéologie de l'imaginaire de l'Orient comme «terre des contes», voir R. Robert, *Le Conte de fées littéraire en France: de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, Presses Universitaires de Nancy, Nancy 1982.

³⁰ H. C. Andersen, *En Espagne*, cit., p. 1193.

³¹ H. C. Andersen, *The Story of My Life*, Hurd and Houghton Mifflin, New York 1871, p. 481. «Ici, j'ai lu l'*Alhambra* de Washington Irving pour la troisième fois: ce qui était mort est redevenu vivant; les défunts sont revenus. Je pouvais visiter les salles mauresques et me promener dans la cour du Sultan tous les jours. Il y avait un parfum de roses ici, comme un

Nouveaux médias, nouveaux conteurs

La personnification des cyprès permet de mettre en place une sorte d'auctorialité multiple. Le conte s'introduit dans le récit de voyage avec l'un des marqueurs d'oralité les plus caractéristiques: le vocatif. Les cyprès ont vu les derniers événements guerriers à Grenade, comme ils ont vu «le drapeau chrétien flotter sur la plus haute tour de l'Alhambra»³². «Majestueux cyprès muets du jardin de Generalife, de quoi témoignez-vous? Qu'avez-vous vu?...»³³, leur demande Andersen. La foi d'Andersen est inébranlable: ce qui passe et ce que l'on oublie n'est jamais mort, mais peut revivre si on le réveille, si on le rappelle – si on le conte.

Le conteur est présent parfois de façon plus discrète; ne le reconnaissent que ceux qui le connaissent déjà, et qui sont capables de suivre le fil intratextuel. Dans le récit intitulé *Paradisets Have (Le Jardin du Paradis [1839])*, Andersen joue sur le merveilleux hyperbolique naturel et s'exclame: «Étaient-ce des

poème émanant de ces temps anciens: l'eau claire courait avec le même jaillissement et le même rugissement, les cyprès puissants et anciens, témoins muets des discours et des chants, restaient debout avec leurs feuilles vertes dans l'air ensoleillé que je respirais.» (nous traduisons).

³² H. C. Andersen, *En Espagne*, cit., p. 1193.

³³ *Ibidem*, pp. 1191-1192.

Nouveaux médias, nouveaux conteurs

palmiers ou des plantes aquatiques géantes qui poussaient là!»³⁴. C'est sur cet imaginaire de la fertilité exubérante qu'il joue dans *I Spanien*, où il fait du passé andalou une utopie romantique, un âge d'or («Un jour, des jardins en fleurs s'étendaient là»³⁵) qu'il oppose au présent décevant. Ne situant pas cette période glorieuse, il fait des va-et-vient, effaçant les limites entre le passé, le présent et le temps insituable du conte.

En Andalousie, le voyage retourne ainsi à ses sources mythiques. De même qu'il retrouve des mosaïques cachées, Andersen voit renaître le passé, qui gît sous le caprice de la végétation. La nature transmet son énergie vitale aux traces anciennes, qui en retour l'investissent d'un sens retrouvé, puisqu'elle se révèle soudain pleine du savoir hérité d'une ère précédente («De temps à autre, le jardinier tombe par hasard sur de précieux sols de mosaïque»³⁶). Et c'est ainsi que la nature se transforme en écrin, quand des «haies de lauriers sauvages posent leurs branches d'un vert glorieux sur des souvenirs cachés»³⁷.

³⁴ H. C. Andersen, *Le Jardin de Paradis*, in *Œuvres I*, cit., p. 126.

³⁵ H. C. Andersen, *En Espagne*, cit., p. 1991.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

Nouveaux médias, nouveaux conteurs

Le texte rappelle des souvenirs de l'histoire collective, mais aussi de l'histoire personnelle de l'auteur. Andersen aime se confier au public, et il ne cache ses difficultés psychologiques ni dans son journal, qu'il publie, ni dans le récit de son voyage. À Cadix, il voit un menuisier travailler le bois, et il transforme cet épisode du voyage en un petit conte – avant de mettre en scène l'échec de l'*ethos* du conteur: «[l'] Espagne ne m'avait pas encore donné de quoi composer un seul conte»³⁸. L'«arbre merveilleux» qui poussait dans la nature est bien vite abattu «pour faire quatre bonnes planches». Le cercueil est désigné comme le «dernier royaume d'un roi», et cette digression mélancolique se conclut ainsi: «Voilà tout le gain romantique que je vis à Cadix»³⁹. Andersen introduit de la sorte une parabase au sein de son récit, et c'est précisément ainsi, en s'adressant à son lecteur pour lui avouer ses souffrances de voyageur d'une part et ses difficultés de conteur d'autre part, qu'il met en place un agencement énonciatif qui s'apparente à celui qui soutient l'*ethos* du conteur.

Plusieurs fois, Andersen fait entrer la figure du conteur dans son récit de voyage: il semble se dédoubler, et ce dédoublement vient de sa joie presque enfantine d'être reconnu par quelqu'un. À Séville, lors d'un dîner, une dame

³⁸ *Ibidem.*, pp. 1234-1235.

³⁹ *Ibidem.*

Nouveaux médias, nouveaux conteurs

entame une conversation avec son compagnon de voyage, Jonas, et Andersen rapporte dans son *Journal* la scène suivante: «elle se mit à lui parler de littérature danoise et d'Andersen, il dit que j'étais Andersen et ils parurent heureux de m'avoir rencontré»⁴⁰.

Ainsi, alors qu'Irving tenait un discours critique sur l'*ethos du conteur*, qu'il figurait pour mieux mettre à distance l'acte oratoire, Andersen, lui, construit son identité de conteur en figurant, dans un geste autoréflexif, son travail et sa «réception». Mais ce qui est commun à Irving et à Andersen, c'est l'accent mis sur le pôle recevant: la figuration de l'*ethos* du conteur passe par la mise-en-scène de l'*ethos* de l'auditeur ou de l'auditoire. Cette continuité s'explique, entre autres, par la situation du conte et du récit de voyage dans les années 1830-1860. D'Irving à Andersen, les contes viatiques voyagent, faisant montre d'un pouvoir de métamorphose étonnant. Cela tient au fait que la littérature de voyage fait face, à partir des années 1830-1840, à la concurrence du panorama et du diorama d'abord, puis du daguerréotype et de la photographie. Dès lors, le voyageur est en quelque sorte contraint de développer

⁴⁰ H.C. Andersen, *Journal*, le 22 novembre 1862, cité par R. Boyer dans une note pour *En Espagne*, cit., p. 1531.

Nouveaux médias, nouveaux conteurs

une poétique hybride, mi-référentielle, mi-fictionnelle. Le recours au conte devient par conséquent une ressource légitime pour les écrivains-voyageurs, de telle manière que la mobilité essentielle du conte (tout conteur ayant été auditeur, et tout auditeur étant susceptible de se faire conteur à son tour) se voit renforcée encore par une sorte d'identification autoréflexive entre le motif et son traitement générique.

Nouveaux médias, nouveaux conteurs

BIBLIOGRAPHIE

- Andersen H. C. (1871), *The Story of My Life*, New York, Hurd and Houghton Mifflin.
- Andersen H. C. (1995), *Œuvres II*, Paris, Gallimard.
- Anonyme (1832), *Washington Irving's Alhambra*, "The Spectator", 5 mai 1832, p. 16.
- Barthes R. (1966), *L'Ancienne Rhétorique*, "Communications", XVI, 1, pp. 172-223.
- Benjamin W. (1971), *Le Narrateur. Réflexion sur l'œuvre de Nicolas Leskov*, in *Œuvres II: Poésie et Révolution*, Paris, Denoël, pp. 140-171.
- Benjamin W. (1974), *Paris, capitale du XIX^e siècle*, in *L'Homme, le langage et la culture. Essais*, Paris, Denoël-Gonthier, pp. 117-136.
- Berchet J.-C. (1985), *Introduction*, in *Le Voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIX^e siècle*, Paris, Robert Laffont.
- Chateaubriand F.-R. de (1969), *Œuvres romanesques et voyages*, tome II, Paris, Gallimard.
- de Laborde A. (1812), *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, tome I, Paris, P. Didot l'Aîné.
- Delacroix E. (1878), *Lettre envoyée de Tanger, le 5 juin 1832*, in Burty Ph. (ed.), *Lettres d'Eugène Delacroix (1815 à 1863)*, Paris, Quantin.
- Engell J., Bate W. J. (éds.) (1983), *Editors' Introduction*, in *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge, Biographia Literaria or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, Princeton, Princeton University Press, pp. ci-ciii.
- Hugo V. (1842), *Le Rhin*, tome II, Paris, Hetzel.
- Irving W. (1861), *Tales of the Alhambra by Washington Irving: a Series of Tales and Sketches of the Moors and Spaniards*, author's revised edition, with illustrations [1851], New York, G. P. Putman.
- Irving W. (1998), *Contes de l'Alhambra. Esquisses et légendes inspirées par les Maures et les Espagnols*, Paris, Phébus.
- Peltre C. (2010), *Orientalisme*, Paris, Terrail.

Nouveaux médias, nouveaux conteurs

- Rabau S. (1998), *Le Conteur, son auditeur et le texte. À propos de Ceci n'est pas un conte de Diderot*, in J. Bessière (ed.), *Littérature et théorie. Intentionnalité, décontextualisation, communication*, Paris, Honoré Champion, pp. 141-153.
- Robert R. (1982), *Le Conte de fées littéraire en France: de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy.
- Saint-Hilaire R. (1838), *L'Espagne en 1837*, "Revue de Paris", XLIX, p. 11.
- Zaragoza G. (2007), *Petite histoire de la mélancolie*, in G. Zaragoza et al., *Mélancolie et misanthropie*, Neuilly-lès-Dijon, Les Éditions du Murmure, pp. 7-22.