

Le paysage sublime de l'île méditerranéenne dans la littérature de voyage du XIX^{ème} siècle : du *locus amoenus* au *locus horribilis*

Isabelle BES HOGHTON
Universitat de les Illes Balears
Departamento de Filología Española, Moderna y Clásica
isabelle.bes@uib.es

Recibido: 30/10/2011

Aceptado: 30/01/2012

Résumé

À partir de l'étude concrète d'une île méditerranéenne, Majorque, nous analyserons dans cet article les divers aspects du paysage insulaire méditerranéen qui insufflèrent chez le voyageur dix-neuviémiste le sentiment du sublime : la montagne avec ses sapins noirs, ses rochers, ses falaises, sa solitude et son silence, l'olivier, la grotte et la mer et sa *poésie de l'infini*. Dans sa poursuite insatiable d'une expérience sublime, le voyageur abandonna pour un instant le lieu commun du *locus amoenus* insulaire pour le *locus horribilis*. Le paysage édénique devint paysage terrible avec son "colossal", sa verticalité, son chaos, son immensité, son infini, son indéterminé, sa sauvagerie et son âpreté.

Mots clés: sublime, paysage, locus horribilis, littérature de voyage, Majorque, XIX^{ème} siècle.

El paisaje sublime de la isla mediterránea en la literatura de viaje del siglo XIX: del *locus amoenus* al *locus horribilis*

Resumen

A partir del estudio del caso concreto de una isla mediterránea, Mallorca, analizaremos en este artículo los diversos aspectos del paisaje insular mediterráneo que inspiraron al viajero decimonónico el sentimiento de lo sublime: la montaña con sus pinos negros, sus rocas, sus acantilados, su soledad y su silencio, el olivo, la cueva y el mar y su *poesía del infinito*. En su búsqueda incansable de una experiencia sublime, el viajero abandonó por un instante el tópico del *locus amoenus* insular por el *locus horribilis*. El paisaje edénico se volvió paisaje terrible con su "colosal", su verticalidad, su caos, su inmensidad, su infinito, su indeterminación, su salvajismo y su aspereza.

Palabras clave: sublime, paisaje, locus horribilis, literatura de viaje, Mallorca, siglo XIX.

The Sublime Landscape of the Mediterranean Island in Nineteenth Century Travel Literature: From the *Locus Amoenus* to the *Locus Horribilis*

Abstract

With a particular study of a Mediterranean island, Majorca, this article analyzes the different aspects of the island's landscape that gave the 19th century traveller a sensation of the sublime: the mountains and their black pine trees, their rocks, their cliffs, their solitude and their silence; the olive tree, the cave, and the sea and its *poetry of infinity*. In the insatiable quest for a sublime experience, the traveller

abandons the island topic of the *locus amoenus* for the *locus horribilis*. The heavenly landscape becomes a terrifying place with its verticality, colossal size, chaos, immensity, infinity, and undefined, wilderness and harshness.

Key words: sublime, landscape, locus horribilis, travel literature, Majorca, 19th century.

Referencia normalizada

Bes Hoghton, I., (2012) «Le paysage sublime de l'île méditerranéenne dans la littérature de voyage du XIX^{ème} siècle : du *locus amoenus* au *locus horribilis*». *Thélème*, Vol. 27, 71-85.

Sumario: La montagne. L'olivier. La grotte. La mer.

À partir de l'étude concrète d'une île méditerranéenne, Majorque dans notre cas, nous analyserons dans cet article les divers aspects du paysage insulaire méditerranéen qui insufflèrent chez le voyageur dix-neuviémiste le sentiment du sublime. Dans sa poursuite insatiable d'une expérience sublime, le voyageur abandonna pour un instant le lieu commun du *locus amoenus* insulaire pour le *locus horribilis*, source de beauté et de plaisir¹.

Consacrée comme le paradis des peintres par George Sand² et Jean-Joseph Bonaventure Laurens, l'île Baléare offrait une nature « archi-romantique, archi-folle et archi-sublime » (Sand, 1971 : 1173), des « sujets nouveaux d'étude et d'émotion » (Laurens, 1945 : 40), des paysages transcendentement sublimes qui touchent la sensibilité, « enlève[nt], ravi[ssen]t, transporte[nt] » (Longin, 1995 : 70) et procuraient un plaisir esthétique par la démesure³, l'infini, l'indéterminé. Plusieurs composants du paysage majorquin, la montagne avec ses sapins noirs, ses rochers, ses falaises, sa solitude et son silence, l'olivier, la grotte et la mer et sa « poésie de l'infini » (Le Scanff, 2007b : 67) allaient secouer le voyageur jusqu'aux intimes profondeurs de son être, allumer un enthousiasme impétueux, pour reprendre les expressions de Pierre Larousse (Larousse, article « Sublime », 1866 : tome 14, 1170).

¹ « L'horrible est sublime » affirme Victor Hugo dans Poésie IV de *Toute la lyre* (Hugo, 1985 : 180).

² « Majorque est l'Eldorado de la peinture. Tout y est pittoresque, depuis la cabane du paysan, qui a conservé dans ses moindres constructions la tradition du style arabe, jusqu'à l'enfant drapé dans ses guenilles [...] » (Sand, 1971 : 1039).

³ Voir Kant et sa *Critique de la faculté de juger* (1790).

La montagne

Le premier élément paysager qui va combler le voyageur dans sa recherche du sublime est la montagne. George Sand s'extasie devant la vue des montagnes depuis la chartreuse de Valldemossa, une vue sublime qui offre au peintre et au poète la plus pure beauté. À la manière de Théophile Gautier, la voyageuse romantique fait une description très pittoresque de ce panorama, on pourrait même dire hypotypographique⁴, reproduisant « grâce à la magie du style, tout ce qu'il est possible à l'œil de voir et au pinceau de peindre » (Larousse, article « Pittoresque », 1866 : tome 12, 1090)⁵ :

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

C'est une de ces vues qui accablent parce qu'elles ne laissent rien à désirer, rien à imaginer. Tout ce que le poète et le peintre peuvent rêver, la nature l'a créé en cet endroit. Ensemble immense, détails infinis, variété inépuisable, formes confuses, contours accusés, vagues profondeurs, tout est là, et l'art n'y peut rien ajouter (Sand, 1971 : 1117).

Rochers noirs, hauts sapins, immensité, profondeur, confusion, toutes les caractéristiques du paysage sublime sont là. Ces spectacles sublimes manifestent la puissance divine qui dépasse l'humain et lui rappelle ses limitations. George Sand n'a « jamais mieux senti le néant des mots que dans ces heures de contemplations passées à la chartreuse » (Sand, 1971 : 1118) car le sublime ne peut se traduire en style sublime, il ne se relate pas, il est inexprimable (Le Scanff, 2007b : 195). Lucien Trotignon rajoute à cette description le dramatisme de la grandeur, la rudesse et la sauvagerie de la nature : « un tableau superbe, d'une âpre grandeur : au

⁴ « L'Hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante » (Fontanier, 1977 : 390).

⁵ L'écrivain voyageur romantique, sur le modèle de l'*ut pictura poesis* horacien, s'inspire de la peinture pour essayer de proposer de véritables tableaux littéraires, bien plus que de simples descriptions. La description du paysage s'en trouve picturalisée, délimitée souvent par un cadre, avec plusieurs plans, allant du proche au lointain, dans une perspective verticale ou pyramidale. Voir à ce sujet, Alain Guyot, « Peindre ou décrire : un dilemme de l'écrivain voyageur au XIX^e siècle » (Guyot, 1997 : 99-119). Pour ce qui est du processus du cadrage du paysage, voir Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, chapitre « Le paysage par la fenêtre » (Cauquelin, 2000 : 121-126).

premier plan, l'amphithéâtre des rochers et des cimes, ravinés sauvagement, hérissés de sapins noirs, et par une large échappée, la mer lointaine, baignée de soleil » (Trotignon, 1895 : 242-243). La nature suscite le mieux les idées du sublime, écrivait Kant « si seulement grandeur et force s'y manifestent, en son chaos ou en son désordre, en ses ravages les plus sauvages et les plus déréglés » (Kant, 1965 : 86). Le paysage de la Tramuntana est décrit comme le paysage hérissé, âpre, sauvage du *locus horridus*⁶ : rude, accidenté, d'une belle sauvagerie alpestre (Trotignon, 1895 : 241-242), formé de torrents aux rives escarpés (Bernard, 1895 : 221), de falaises et d'abîmes (Bernard, 1895 : 222), d'étroit défilé entre des rochers à pic (Davillier, 1874 : 785), et celui effrayant du *locus horribilis* : « Là-bas les grands pins tourmentés se tordent dans un chaos de rochers énormes et, les jours de tempête, les vagues démontées viennent y secouer leur crinière d'écume » (Bernard, 1895 : 222). Le voyageur est porté à décrire la nature dans ce qu'elle a de plus terrifiant pour mener le lecteur au sentiment du sublime qu'il a lui-même ressenti devant le spectacle de la nature majorquine⁷. L'artiste Gaston Vuillier s'y exerce plusieurs fois et avec succès, reprenant les composants essentiels de l'esthétique du sublime, le chaos, la grandeur, la verticalité, l'indéterminé, l'obscurité, l'horreur :

Un chaos effrayant de roches et d'arbres frissonnants, dont j'entrevois vaguement les formes terribles, forme la falaise, qui s'anéantit dans des profondeurs obscures et vertigineuses. Tout au fond, à une distance que je ne puis apprécier, mais qui doit être considérable, la mer se devine. Sur la gauche, la côte toute hérissée de silhouettes, se poursuit noire, farouche, jusque tout au loin dans la nuit, où clignote une lueur : le phare de la Dragonera. Ce spectacle est plein de grandeur, d'étrangeté et d'horreur (Vuillier, 1982 : 33).

Le paysage de la côte devient même un espace tragique où les désordres de la nature sont auteurs d'actes criminels : « Ces rivages hérissés de grandes roches perpendiculaires de couleur sanglante [...] assistent à des tempêtes effroyables » (Vuillier, 1982 : 31) et de nombreux navires ont sombré dans « ces parages redoutables ». La nature se déchaîne parfois contre le voyageur lui-même. Le tableau sublime fait alors place au « tableau infernal » (Sand, 1971 : 1176), avec ses ombres sinistres et étranges, ses nuées sombres, spectres avides, sa montagne ruiselante de cascades, ses arbres déracinés, un véritable « sabbat » (Sand, 1971 : 1176). Désert infernal, paysage funèbre, abandonné de toute nature, de toute vie, le

⁶ « Le mot *horridus* signifie en effet au sens propre « hérissé » ou « rugueux, âpre » ; mais au sens figuré, il acquiert en latin le sens de « sauvage, farouche », « rébarbatif » puis « terrible », « qui fait frissonner » » (Le Scanff, 2007b : 6-7).

⁷ Comme le rappelle Diderot, dans cette paraphrase de Burke : « tout ce qui étonne l'âme, tout ce qui imprime un sentiment de terreur conduit au sublime » (Diderot cité dans Le Scanff, 2007b : 29).

haut plateau de Sòller à Lluch offre tout du *sublime sombre*⁸, un décor tourmenté, hostile, une solitude désolée :

Les chênes eux-mêmes nous abandonnent. Plus rien que des rangées de rocs déchiquetés, tourmentés, décharnés, ayant couleur aussi de squelette, qui se hérissent au-dessus de nous comme des barricades naturelles. Allons, mulet, prends-les d'assaut ! Dans les intervalles, un émiettement de cailloux aiguisés en lame de couteau, comme si ces barricades eussent été broyées en partie et les débris semés à leurs pieds (Conte, 1895 : 166).

Cet espace semble avoir été manipulé par une force divine. Ici, le paysage « se déploie comme représentation de la puissance chaotique de la nature » (Le Scanff, 2007b : 48) et peut mener l'homme à des pensées métaphysiques. Ce « paysage terrible » est affublé de la faune caractéristique du *locus horribilis*, de milans et de vautours sur le plateau d'Aumalluch, situé à plus de milles mètres au-dessus de la mer (Davillier, 1874 : 785), de l'aigle de mer qui a bâti son nid dans La Forada, « sorte de roche rouge, monstrueuse, percée d'une ouverture béante de dimension démesurée » (Vuillier, 1982 : 35)⁹.

Terreur, effroi, violence naturelle, sauvagerie, le paysage montagneux majorquin renferme aussi un dernier élément essentiel du paysage sublime : la solitude et le silence. La nature qui entoure Mme de Harrasowsky dans la Tramuntana est d'autant plus poétique qu'elle plonge la voyageuse dans une profonde solitude : « Quel calme dans ce coin si détaché du monde, et quelle poésie dans ce silence des choses ! » (Harrasowsky, 1895 : 415). L'isolement est « sauvage et grandiose » (Bernard, 1895 : 222), la solitude « complète » (Harrasowsky, 1895 : 414)¹⁰, le silence « profond » (Brinckmann, 1852 : 316) et « absolu » (Imbert, 1875 : 131). Si le silence impose un respect au voyageur, la solitude n'est cependant pas ressentie comme angoissante mais elle est perçue au contraire comme une nécessité pour pouvoir profiter au mieux de la grandeur, de la magnificence du paysage. Edouard Conte avoue être trop occupé par les yeux pour porter attention à quelqu'un d'autre. « Les impressions s'évaporent par la parole » (Conte, 1895 : 143) écrit-il. Seul le silence, la solitude peut permettre au voyageur d'atteindre le sublime.

⁸ Voir Le Scanff, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, chapitres « Esthétique du sublime sombre » et « Les paysages du sublime sombre », (Le Scanff, 2007b : 27-48).

⁹ George Sand mentionne aussi ces rapaces à Valldemossa : « Les aigles et les vautours, enhardis par le brouillard, venaient dévorer nos pauvres passereaux jusque sur le grenadier qui remplissait ma fenêtre » (Sand, 1971 : 1160).

¹⁰ « On croit avoir la primeur de ce magnifique tableau, tant il donne l'impression d'une solitude que personne n'a encore troublée » (Harrasowsky, 1895 : 414)

L'olivier

Le sublime trouve son expression la plus vive dans l'un des composants importants de ce paysage montagneux, l'olivier. Les voyageurs romantiques et post romantiques vont consacrer l'olivier en élément symbole de l'île. Cet élément inquiétant du paysage de la Tramuntana fut l'objet de l'une des gravures les plus réussies de Jean-Joseph Bonaventure Laurens comme paysagiste : la gravure « L » « Oliviers dessinés au naturel dans les montagnes entre Soller et Valdemusa ». L'olivier majorquin éveille en lui une forte admiration et déchaîne la créativité de l'artiste qui se laisse porter par son imagination fructueuse¹¹. L'olivier et ses formes monstrueuses entraînent le voyageur dans le monde angoissant du fantastique. Il aurait pu être un protagoniste à part entière de l'un des *Caprichos* de Francisco de Goya ou d'un conte cauchemardesque de Charles Nodier :

Bientôt, je rencontraï l'olivier, non pas maigre, chétif et mutilé comme sur nos côtes, mais sous la forme d'un arbre de haute futaie. La grosseur du tronc, ses formes si *bizarres* et si variées, l'élanement élégant et gracieux de ses branches, ne cessaient d'attirer mon attention. Jamais mes regards n'avaient été autant frappés de la prodigieuse multiplicité d'aspects que peut présenter une seule et même espèce dans le règne végétal : à chaque pas j'aurais voulu m'arrêter pour crayonner ces formes d'une apparence si fantastique. Ces troncs d'oliviers se présentaient tantôt sous la forme d'un monstrueux boa entortillé, tantôt sous celle d'un large vase creusé et rempli de petites fleurs ; l'imagination pouvait constamment et sans effort trouver les ressemblances les plus extraordinaires. Ainsi, par exemple, dans la Planche L, qui n'est que la reproduction d'un dessin fait d'après nature avec toute l'exactitude possible, n'est-on pas frappé de l'apparence d'un dragon tenant un chien dans ses griffes ? J'aurais voulu multiplier ces figures de la végétation capricieuse des oliviers de Majorque ; mais j'ai craint d'être accusé de vouloir faire passer des jeux de mon imagination pour des jeux réels de la nature (Laurens, 1945 : 125).

Cet arbre attise aussi l'imagination romantique de George Sand qui reprend les métaphorisations de l'artiste et pousse au plus haut point sa personnification fantastique. L'olivier deviendra, tour à tour, tous les animaux terrifiants de l'univers dantesque, le dragon, le centaure, le reptile, le satyre :

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

¹¹ Car « La rêverie est sans doute la seule solution à la portée de l'homme quand l'expérience du sublime naturel dépasse les possibilités de la sensibilité » (Le Scanff, 2007b : 197).

celle des fétiches indiens, et couronnée d'une seule branche verte comme d'un cimier (Sand, 1971 : 1171).

Leur majesté lui fait ressentir les limites de l'écriture et elle ressent le besoin du pinceau ou du burin pour « rendre le grand style de ces arbres », seuls les grands paysagistes, comme Rousseau, Dupré, Corot ou Huet pourraient dignement les représenter. Impressionnés par leur grandeur, les voyageurs sont surtout saisis par leur aspect fantastique et monstrueux, source du sublime (Donnadieu, 1887 : 81 ; Trotignon, 1895 : 242 ; Bernard, 1895 : 223). Semblant surgir d'un paysage cauchemardesque, ces monstres vivants, dansant « convulsivement en rond une danse macabre, pourvus de gros visages réjouis d'un rire d'insensés » (Vuillier, 1982 : 29) leur permettent de ressentir le frisson nécessaire au délice du plaisir sublime :

Je retrouve ces formes étranges que Gustave Doré me semblaient avoir empruntées à quelque douloureux cauchemar et que son génie avait devinées. Je les revis plus tard aux lueurs de la lune, [...] ces oliviers monstres, dressant vaguement dans la nuit leurs formes spectrales, et malgré moi je frissonnais, car ils paraissaient se mouvoir, tandis que la brise nocturne parlait comme à voix basse dans les feuilles froissées et que des semblants de regards luisaient à travers les ténèbres (Vuillier, 1982 : 29).

Obscurité, jeux de lumière, sons inquiétants, spectre..., le voyageur reprend toutes les techniques de la littérature fantastique et de l'esthétique de la terreur, car pour accéder au sublime, « la plus forte émotion que l'esprit soit capable de ressentir », il faut « tout ce qui est propre à susciter d'une certaine manière les idées de douleurs et de danger, c'est-à-dire tout ce qui est d'une certaine manière terrible, tout ce qui traite d'objets terribles ou agit de façon analogue à la terreur » (Burke, 1990 : 79). Source d'horreur, les oliviers deviennent même tragiques avec Edouard Conte, qui renouvelle le thème en les comparant non plus à des monstres hideux mais à des soldats dans une lutte infernale, qui s'achève en horrible boucherie (Conte, 1895 : 93) :

Déformations tragiques. Salvator Rosa¹², ce grand peintre de la fureur guerrière, n'a pas représenté la rage des coups donnés et la douleur des coups reçus plus tragiquement que par leurs torsions ces oliviers que le temps leur vainqueur, a griffés, labourés, troués, éventrés, décapités, tenaillés, torturés avec acharnement.

Il y en a qui, penchés en arrière, font mine de s'abattre sur le dos, comme des soldats qui auraient reçu dans la poitrine le coup mortel. Il y en a qui sont couchés tout du long, pareils à des cadavres jonchant le champ de bataille. Une branche qui part du tronc, c'est comme le bras que le blessé soulève en appelant au secours. J'en vois qui, bifurquant en fourche à hauteur d'homme, lancent en avant leurs deux rameaux ; tel un lutteur fonçant, les poings serrés, sur l'adversaire. Les

¹² Poète satirique, acteur, musicien, graveur et peintre italien (1615-1673), auteur de paysages sauvages et de plus de 2000 marines, précurseur des paysages romantiques et pittoresques. Voir à ce sujet, James S. Patty, *Salvator Rosa In French Literature: From The Bizarre To The Sublime*, Studies in Romance Languages (2004).

plus terrifiants sont ceux dont on dirait qu'on leur a ouvert le ventre et vidé les entrailles, si profondément leur tronc a été creusé et raclé. Il ne leur reste que la peau, c'est-à-dire un enroulement d'écorce. Et cependant ils tiennent bon contre la mort, ces Mathusalem végétaux (Conte, 1895 : 94).

La mort terrifiante s'empare de cette description belliqueuse et de ce paysage. Ce n'est plus l'horreur cauchemardesque, rêvée et chimérique mais l'horreur guerrière dans toute sa cruelle vérité, l'horreur pétrifiante dans sa réalité qui se dégage de ce paysage.

La grotte

Autre lieu de prédilection du *sublime sombre*, la grotte, est aussi un endroit effrayant qui va déployer toute l'imagination fantastique du voyageur. Elle est sombre, obscure, et donc, tout comme la nuit, participe au phénomène sublime et « provoque chez l'homme "un effroi sacré" qui l'élève à l'intuition sublime du "prodige nocturne universel" » (Le Scanff, 2007b : 148). Marius Bernard est effaré par cette *périlleuse* visite de la caverne du Drach formée de labyrinthe de couloirs étouffants, de défilés étroits, de salles irrégulières, de descentes abruptes, de montées glissantes, de soupiraux à travers lesquels on ne peut passer qu'en rampant, de précipices redoutables. (Bernard, 1895 : 231). Mme de Harrasowsky, Charles Dembowski, Léopold Alfred Gabriel Germond de Lavigne ont tous éprouvé un « sentiment de curiosité mêlée d'une certaine crainte mystérieuse » (Dembowski, 1841 : 415), un « frisson involontaire lorsqu'ils considèrent ces légères colonnes » (Germond de Lavigne, 1866 : 748). Cette première sensation d'effroi associée à un sentiment d'extase¹³, devant les dimensions colossales et la majesté de la grotte, conduisent le voyageur au sublime. Yvon Le Scanff identifie le "colossal" et la verticalité comme deux éléments propres du paysage romantique qui insufflent le sublime (Le Scanff, 2007b : 106). Dans la description des grottes majorquines, le "colossal" et la verticalité trouvent de nombreuses formes d'expression : de la métaphore, celle de la « forêt de piliers de toutes dimensions, depuis celles des sapins dix fois centenaires » (Donnadieu, 1888 : 18) ou de la mâchoire de Gargantua (Conte, 1895 : 225), à la comparaison, celle des voûtes des églises gothiques (Brinckmann, 1852 : 321), à des données mathématiques, 84 palmes de profondeur (Dembowski, 1841 : 313). À cause de cette grandiosité, la grotte n'est plus identi-

¹³ Gaston Bachelard rappelle que la grotte inspire deux sentiments ambivalents, l'effroi et l'émerveillement : « Une classification des grottes accentuées par l'imagination en grottes d'effroi et en grottes d'émerveillement donnerait une dialectique suffisant à mettre en évidence l'ambivalence de toute image du monde souterrain. Dès le seuil on peut sentir une synthèse d'effroi et d'émerveillement, un désir d'entrer et une peur d'entrer » (Bachelard, 1948 : 200).

fée au monde réel mais au « monde du rêve pétrifié » (Donnadieu, 1888 : 18), de la chimère :

Au-delà d'un grand vestibule, c'est tout de suite un labyrinthe de couloirs, de galeries obscures, une succession de salles fantastiques dont la vision semble bien moins réalité que mirage (Trotignon, 1895 : 259).

Traditionnellement, la grotte a toujours représenté une rencontre avec le féerique, la magie (Chevalier, 1982 : 182). La grotte majorquine fait croire au surnaturel : « L'imagination d'une fée pourrait seule concevoir et créer une décoration aussi fantastique » (Percher, *Journal des Débats* du 13 juin 1888). Elle devient tour à tour un temple souterrain de l'Inde, un de ces palais féeriques des contes arabes (Germond de Lavigne, 1866 : 748), les appartements d'un magicien allant de préférence au terrifiant, au diabolique (Conte, 1895 : 226) ou un décor de fée (Trotignon, 1895 : 261). Tout comme l'olivier, elle plonge le voyageur et son lecteur dans l'atmosphère de la fiction fantastique avec ses monstres et ses fantômes : « Des stalagmatiques difformes, vagues ébauches de monstres, de bêtes fantomatiques » (Trotignon, 1895 : 260). Et elle va plus loin encore en s'associant à l'une des images symboliques les plus horribles de cette dernière : les portes de l'enfer. Cet ensemble si fantastique est « si infernalement beau », affirme Mme de Brinckmann (Brinckmann, 1852 : 321). La descente dans la grotte est décrite comme une descente au royaume de Pluton¹⁴ : une bouche de l'enfer, avec ses hippogriffes et ses démons (Dembowski, 1841 : 313-314), ses buissons en flammes, ses langues de feu (Conte, 1895 : 227-228) et ses ténèbres et lieux funéraires (Bernard, 1895 : 235). La grotte est perçue comme le royaume d'Hadès, « un autre monde » (Donnadieu, 1888 : 18) où tout est figé dans l'éternité : « il est impossible de ne pas se demander si on appartient à une vie réelle ou si on a passé de la vie de la terre à celle de l'éternité » (Brinckmann, 1852 : 321)¹⁵. Si la grotte fournit les tableaux de l'enfer, elle procure aussi ceux du ciel et de l'église (Conte, 1895 : 231). Reliée au sacré, au divin par la tradition¹⁶, elle fait prendre conscience à l'homme d'un créateur divin et produit en lui « une émotion sacrée, une émotion de temple, de cathédrale » (Conte, 1895 : 231). « Les cavernes devaient induire leurs hôtes en religion » (Conte, 1895 : 231) affirme le journaliste à la fin de sa description de la grotte. Si elle fait naître un sentiment du divin c'est parce que l'inconscient l'assimile à un temple :

¹⁴ « C'est bien par des trous pareils que l'imagination grecque faisait descendre aux enfers les héros et des demi-dieux qui en avaient reçu permission » (Conte, 1895 : 225).

¹⁵ Cette notion d'éternité est aussi reprise par Jules Hippolyte Percher qui qualifie la grotte de « nuit éternelle » (*Journal des Débats* du mercredi 13 juin 1888).

¹⁶ Voir entre autres, Gilbert Durand qui rappelle, dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, que l'église chrétienne a su admirablement assimiler la puissance symbolique de la grotte et que de nombreuses églises et temples de l'antiquité païenne sont construits près ou sur des cavernes (Durand, 1984 : 276).

Dans les dix ou douze grottes qui sont les chapelles de ce temple, la nature s'est amusée à simuler des trônes, des arceaux gothiques, des statues, des autels, des tombeaux, des colonnades, des tables, des arbres, des plantes ... ! (Germond de Lavigne, 1866 : 748).

La mer

Si la grotte renferme l'idée d'éternité dans le temps et de sacré, source de sublime, un autre élément insulaire, la mer, revêt cette même notion au niveau spatial : l'infini. « La mer et sa ""poésie de l'infini""¹⁷ accable l'homme du sublime » écrit Yvon Le Scanff (Le Scanff, 2007b : 68), elle s'impose « comme le topos, le lieu commun du sublime naturel » (Le Scanff, 2007b : 100). La mer de Majorque crée le panorama, rend le paysage sublime et éveille chez le voyageur le sentiment de l'infini :

De l'altitude où nous sommes l'œil se pose sur un cirque de crêtes imposantes que la mer limite. Sans elle, il n'est guère de panorama à Majorque. Thalassa se voit toujours et toujours elle joint au spectacle de la nature l'idée de l'infini, idée qui fait généralement défaut aux décors alpestres (Harrasowsky, 1895 : 414).

Elle lui produit une profonde impression, le touche, le saisit (Conte, 1895 : 134) car elle est toujours vue d'un précipice, d'une falaise et apparaît donc de façon soudaine par surprise (Percher, *Journal des Débats* du lundi 11 juin 1888). Cette mer infinie rejoint le ciel à la terre et efface les limites du terrestre et du divin :

[...] la mer réapparaît droit devant nous, non plus au sud, au nord-ouest, horizon d'en bas dont la blancheur va rejoindre l'horizon bleu du ciel, tous deux finissant par se toucher, par se confondre si bien qu'on ne les distingue plus (Conte, 1895 : 134).

Sa « pureté de cristal » (Henry, 1884 : 75) et son « azur immaculé » (Henry, 1884 : 78) la sacralise. Outre de grandes émotions, elle suscite chez le voyageur des réflexions métaphysiques. L'abbé Abdon Mathieu, à sa contemplation, « songe involontairement à la toute puissance du Créateur, au néant et à la grandeur de l'homme qui dompte ainsi et dirige à son gré les éléments les plus rebelles de la création » (Mathieu, 1887 : 207). Son immensité, maintes fois évoquée, (Henry, 1884 : 2 ; Mathieu, 1887 : 207 ; Donnadiou, 1888 : 22 ; Vuillier, 1982 : 32 ; Percher,

¹⁷ L'image de la mer ou de l'océan infini devient un lieu commun au XIX^{ème} siècle. Voir Mme de Staël : « Le spectacle de la mer [...] est l'image de cet infini qui attire sans cesse la pensée, et dans lequel elle va se perdre » (Staël, 1985 : 29), Balzac : « La mer lui offrait alors une image de l'infini » (Balzac, 1976 : 808) ou Flaubert dans son *Dictionnaire des idées reçues* : « Océan : image de l'infini » (Flaubert, 1979 : 543).

Journal des Débats du lundi 11 juin 1888) rappelle à l'homme la petitesse de sa condition humaine.

Si la réalité offerte au voyageur est « une mer calme comme un miroir » (Henry, 1884 : 76), « un immense lac d'azur aux flots endormis » (Donnadieu, 1888 : 22), une mer qui « sommeille silencieuse sous l'azur » (Vuillier, 1982 : 32) et « ne présentait aucune ride » (Conte, 1895 : 135), qui s'inscrivait dans le topos du paysage paradisiaque¹⁸, ce n'est pas ce tableau d'eaux stagnantes, tranquilles, lisses que le voyageur veut présenter à son lecteur. Frédéric Donnadieu l'avait déjà décrite à Palma dans toute sa furie, « grandiose, soulevée par l'ouragan furieux » (Donnadieu, 1887 : 84)¹⁹, Mme de Harrasowsky, à sa sortie des grottes d'Artà la qualifie d'« Indomptable » et elle est à la fois atterrée et en extase devant le bouillonnement, « la furie de cet élément en révolte » (Harrasowsky, 1895 : 419) et Gaston Vuillier, à défaut de voir, imagine ce qu'elle pourrait être par jour de tempête :

Les flots alors secoués par les vents du nord froids et violents ou par le vent d'ouest chargé de nuées battent les falaises, et les vagues monstrueuses se brisent en écume, enveloppant les montagnes d'un embrun amer (Vuillier, 1982 : 32).

La mer doit aussi appartenir au domaine de la peur, de la terreur pour devenir sublime. Le topeque littéraire de la violence maritime²⁰, de la tempête est bien présent dans l'inconscient du voyageur dix-neuviémiste et dans son récit. La mer se veut danger, menace, mort comme le souligne Bachelard²¹, et non protection. Elle engendre chez l'artiste des rêveries qui le plongent dans le lointain passé où « ces

¹⁸ « Les pelouses sont diaprées, des papillons voltigent au-dessus du calice des fleurs, des oiseaux s'ébattent dans l'azur avec des cris joyeux, et les ondulations de la mer nous apportent une douce et fraîche brise. Jamais je n'ai vu la Méditerranée si riche en nuances » (Harrasowsky, 1895 : 417), ou encore « Mais un souvenir inoubliable aussi, c'est celui de la mer stagnante, dans l'immensité étalée devant nous, tandis que des pigeons demi-sauvages passaient comme des fleurs blanchissantes qui s'effeuilleraient dans un abîme d'azur » (Vuillier, 1982 : 35).

¹⁹ La mer romantique ne peut être grandiose et sublime que si elle est en furie. Voir par exemple, Victor Hugo : « Regardez encore. Ceci est la mer : Le mouvement gigantesque et continu, une sorte d'en-avant furieux et effréné des masses, des souffles, des bruits, un tas de montagnes en fuite, ayant l'écume pour neige, une inépuisable colère des nuées contre les vagues et des vagues contre les rochers, une poussée horrible de l'ombre contre l'ombre, un cloaque de baves, un râle sans fin » (Hugo, 1985 : 476).

²⁰ « Est-il un thème plus banal que celui de la colère de l'océan ? Une mer calme est prise d'un soudain courroux. Elle gronde et rugit. Elle reçoit toutes les métaphores de la furie, tous les symboles animaux de la fureur et de la rage. [...] La psychologie de la colère est au fond l'une des plus riches et des plus nuancées. [...] L'eau violente est un des premiers schèmes de la colère universelle. Aussi, pas d'épopée sans une scène de tempête » (Bachelard, 1942 : 239).

²¹ « L'imagination du malheur et de la mort trouve dans la matière de l'eau, une imagination matérielle particulièrement puissante et naturelle » (Bachelard, 1942 : 122) ; « L'imagination profonde, l'imagination matérielle veut que l'eau ait sa part dans la mort » (Bachelard, 1942 : 104).

rivages, si calmes, étaient sans cesse témoins de scènes meurtrières » (Vuillier, 1982 : 34), le temps nostalgique des attaques des pirates maures.

La mer s'appréhende non seulement avec les yeux, ceux du peintre qui la compare à « une immense palette où se mélangeaient les plus éclatantes couleurs » (Harrasowsky, 1895 : 417), de l'argent (Bernard, 1895 : 221) au bleu ciel, brillante comme une étincelle de diamants (Mathieu, 1887 : 208 ; Percher : *Journal des Débats* du lundi 11 juin 1888), mais aussi avec l'ouïe, sa « voix mourante » dans le paysage ensoleillé de la campagne autour de la tour de Valldemossa (Vuillier, 1982 : 34) ou sa voix grondante et effrayante dans les fentes des grottes du Drach, « voix émouvantes des ténèbres » (Bernard, 1895 : 235) ou encore l'odorat avec ses « âpres brises du large » (Vuillier, 1982 : 33). Le voyageur veut éveiller tous les sens de son lecteur pour lui faire apprécier dans sa totalité ce paysage sublime. À la manière des poètes symbolistes et de Baudelaire, « les parfums, les couleurs et les sons se répondent » (*Correspondances*, vers 8) dans le paysage de la nature majorquaine²². À travers cette appréhension sensorielle de la nature qui le mène au sublime, le voyageur accède à l'essence profonde de la nature et à l'âme de l'univers.

En conclusion, la représentation du paysage insulaire chez les voyageurs du XIX^{ème} siècle n'est absolument pas mimétique. Au contraire, loin de tout réalisme touristique, elle n'est que l'expression d'un sentiment subjectif créé par une émotion violente (le sublime). Le paysage est création et non représentation :

Si tel assemblage d'arbres, de montagnes, d'eaux et de maisons, que nous appelons un paysage, est beau, ce n'est pas par lui-même, mais par moi, par ma grâce propre, par l'idée ou le sentiment que j'y attache (Baudelaire, 1975 : 660)²³.

Une création, qui éloigne le voyageur de la culture du sublime²⁴ du topique insulaire du *locus amoenus*, pour ne s'attacher qu'au *locus horribilis*, substituant ainsi le paysage édénique de l'île par un paysage infernal. Dans cette poursuite de l'*horreur délicate* (Burke, 1990 : 116), l'île cesse d'être représentée comme un lieu de plaisance pour devenir un lieu d'horreur au paysage terrible avec son « colossal », sa verticalité, son chaos, son immensité, son infini, son indéterminé, sa sauvagerie et son âpreté. Tous les éléments de la nature à l'imaginaire ambivalent sont appréhen-

²² Voir entre autres, la description du paysage d'Alcudià par Mme de Harrasowsky dans la note 15. Les couleurs : le diapré des pelouses, les papillons, les fleurs, l'azur, les sons : les cris joyeux des oiseaux, l'ondulation de la mer, et les parfums : le calice des fleurs et la brise marine se répondent dans ce paysage édénique.

²³ René-Louis de Girardin, dans *De la composition des paysages* (1777), avait aussi affirmé que le paysage est « une situation choisie ou créée par le goût et le sentiment » (Girardin, 1992 : 55).

²⁴ Yvon Le Scanff affirme que « le romantisme peut apparaître à bien des égards comme une civilisation, ou tout du moins, une culture du sublime » (Le Scanff, 2007b : 255).

dés dans leur symbolisme le plus sombre : la mer image de la vie n'est perçue que comme eau de mort (Bachelard, 1942 : 122), la grotte cesse d'être refuge, *matrice universelle* (Durand, 1984 : 276) pour devenir grotte d'effroi et d'émerveillement (Bachelard, 1948 : 200), l'olivier à la symbolique multiple de paix, fécondité, purification, force, victoire et récompense (Chevalier, 1982 : 699) est transformé en un élément cauchemardesque, un monstre inquiétant, et la montagne, symbole de la transcendance, rencontre du ciel et de la terre (Chevalier, 1982 : 645), lieu sacré, lieu de méditation (Durand, 1984 : 142) n'est plus qu'un lieu funèbre, un espace infernal (Michelet, 1983 : 25). Le paysage de l'île semble perdre son image traditionnelle de Paradis terrestre mais il adopte en fait une nouvelle image de l'Éden, celle de l'entrée au *Paradis perdu* de John Milton :

Le délicieux Paradis, maintenant plus près, couronne de son vert enclos, comme d'un boulevard champêtre, le sommet aplati d'une solitude escarpée ; les flancs hirsutes de ce désert, hérissés d'un buisson épais, capricieux et sauvage, défendent tout abord. Sur sa cime croissaient à une insurmontable hauteur les plus hautes futaies de cèdres, de pins, de sapins, de palmiers, scène sylvaine ; et comme leurs rangs superposent ombrage sur ombrage, ils forment un théâtre de forêts de l'aspect le plus majestueux (Milton, 1836 : 241).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Bachelard, G., (1948) *La terre et les rêveries du repos*. Paris, José Corti.
- Bachelard, G., (1942) *L'eau et les rêves*. Paris, José Corti.
- Balzac, H., (1976) *Beatrice*, in *La comédie humaine*. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Baudelaire, Ch., (1975) *Salon de 1859*, in *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Bernard, M., (1895) *Autour de la Méditerranée, Les côtes latines, L'Espagne (De Tanger à Port-Vendres)*. Vol. 1, Paris, Henri Laurens.
- Brinckmann, Mme de, (1852) *Promenades en Espagne pendant les années 1849 et 1850, par Mme de Brinckmann née Dupont-Delporte*. Paris, Frank libraire-éditeur.
- Burke, E., (1990) *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. Paris, Vrin.
- Cauquelin, A., (2000) *L'invention du paysage*. Paris, PUF.
- Chevalier, J. & A. Gheerbrant, (1982) *Dictionnaire des symboles*. Paris, Robert Laffont.
- Conte, E., (1895) *Espagne et Provence – Impressions –*. Paris, Calmann Lévy.
- Davillier, J.-C., (1874) *L'Espagne. Illustré de 309 gravures dessinées sur bois par Gustave Doré*. Paris, Hachette et Cie.
- Dembowski, C., (1841) *Deux ans en Espagne et en Portugal pendant la guerre civile : 1838-1840*. 2 volumes, Paris, Charles Gosselin.
- Donnadieu, F., (1887) "Le Félibrige à Majorque, notes de voyages" in *Revue Félibréenne*. N° 3, novembre-décembre 188, pp. 74-84.

- Donnadieu, F., (1888) "Le Félibrige à Majorque, notes de voyages (suite)" in *Revue Félibréenne*. N° 4, janvier-février 1888, pp. 17-27.
- Durand, G., (1984) *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Dunod.
- Flaubert, G., (1979) *Bouvard et Pécuchet* suivi du *Dictionnaire des idées reçues*. Paris, Gallimard.
- Fontanier, P., (1977) *Les figures du discours (1821-1830)*. Paris, Flammarion.
- Germond De Lavigne, L.A.G., (1866) *Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Espagne et du Portugal*. Paris, Hachette et Cie.
- Girardin, R.L. de, (1992) *De la composition des paysages (1777)*. Seyssel, Champ Vallon.
- Guyot, A., (1997) "Peindre ou décrire : un dilemme de l'écrivain voyageur au XIX^{ème} siècle" in *Recherches & Travaux*. N° 52, pp. 99-119.
- Hallays, A., (1899a) "Majorque", in *En flânant. Les idées, les faits et les œuvres*. Paris, Pavillon de Hanovre, pp. 327-339.
- Hallays, A., (1899b) "Souvenirs de Majorque" in *En flânant. Les idées, les faits et les œuvres*. Paris, Pavillon de Hanovre, pp. 339-343.
- Harrasowsky, Mme de, (1895) "Majorque, Une visite à l'archiduc Salvator" in *Revue de Géographie*. Mai 1895, pp. 353-360.
- Harrasowsky, Mme de, (1895) "Majorque (suite)" in *Revue de Géographie*. Mai 1895, pp. 408-420.
- Henry, P., (1884) "Un mois en Espagne" in *Revue de l'Anjou*. Angers, Germain et G. Grassin.
- Hugo, V., (1985) *Toute la lyre* in *Œuvres complètes*. Paris, Robert Laffont.
- (1985) "Philosophie" in *Critique, Œuvres complètes*. Paris, Robert Laffont.
- Imbert, P.-L., (1875) *L'Espagne : splendeurs et misères, voyage artistique et pittoresque*. Illustrations d'Alexandre Prevost, Paris, Plon et Cie.
- Kant, E., (1965) *Critique de la faculté de juger*. Paris, Vrin.
- Kant, E., (1990) *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*. Paris, Flammarion.
- Kopp, R., (2002) "Locus amoenus ou locus horribilis ?" in Schnyder, P. & P. Wellnitz (comp.), *La Suisse – une idylle ?*. Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg.
- Larousse, P., (1866-1876) *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, 17 volumes, Paris, Vve. P. Larousse et Cie.
- Laurens, J.-J.B., (1945) *Balearis Major. Souvenirs d'un voyage d'art à l'île de Majorque exécuté en septembre et octobre de 1839, ornés de cinquante-cinq planches lithographiées par J.B. Laurens, Nouvelle édition avec une préface de Juan Ramis d'Ayreflor*. Palma, Editorial Moll.
- Le Scanff, Y., (2007a) "Les lettres d'un voyageur de George Sand. Une poétique romantique du paysage" in *Recherches & Travaux*. N° 70, pp. 167-180.
- (2007b) *Le paysage romantique et l'expérience sublime*. Seyssel, Champ Vallon.
- Longin, (1995) *Du sublime*. Traduction de Boileau, Paris, Le Livre de Poche.

- Mathieu, A., (1887) *L'Espagne, Lettres d'un Français à un ami, par l'abbé A. Mathieu, avec dessins de M. Vincent Lavernia, gravures de M. Laporta*. Madrid, Imprimerie de Henri Rubiños.
- Michelet, J., (1983) *La montagne*. 1868, Paris, Editions d'aujourd'hui,.
- Milton, J., (1836) *Le paradis perdu*. Traduction nouvelle par M. de Chateaubriand, Tome premier, Paris, Furne et Charles Gosselin.
- Percher, J. H., (1888) "À Majorque, Signé Harry Alis" in *Journal des débats politiques et littéraires*. 5, 11, 13 juin, 3 juillet et 19 août, 1888, Paris.
- Sand, G., (1971) *Un hiver à Majorque* in *Œuvres autobiographiques II*. Édition de Georges Lubin, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 1033-1177.
- Staël, Mme de, (1985) *Corinne ou l'Italie*. Paris, Gallimard, Folio.
- Trotignon, L., (1895) *En Méditerranée (notes et impressions), Sicile-Corse, Malte-Corfou, Les Baléares*. Paris, E. Dentu.
- Vuillier, G., (1982) *Voyage aux îles Baléares, Les Baléares vues en 1888*. Paris, Les Editions Errances.