

Voyager dans l'or et l'argent : de l'alchimie du mot à la métamorphose de l'âme

Nikol DZIUB
Université de Haute-Alsace
nikol.dziub@uha.fr

Recibido: 30/10/2014

Aceptado: 15/04/2015

Résumé

Entre mythes et faits se construit une géographie imaginaire de l'Andalousie. Le regard du géographe et de l'écrivain se mêlent, et c'est dans une sorte d'alchimie épistémologique que se développe le genre du récit de voyage. Située aux confins de l'Europe, l'Andalousie, avec ses fleuves peints en couleurs d'or et d'argent, a été longtemps imaginée comme un *locus amoenus*. Recourant au mythe de l'âge d'or (que Fénelon situe dans la Bétique), et cultivant la nostalgie du glorieux Al-Andalus, le voyage romantique idéalise parallèlement la figure de l'écrivain comme mage et alchimiste. Dépassant les cadres génériques et formels, mariant l'histoire et la fiction, associant la poésie et la prose, reprenant à leur compte les penchants esthétiques de l'époque (retour au Moyen-Âge, orientalisme pictural et littéraire), les écrivains-voyageurs romantiques sont à la recherche d'une nouvelle formule du récit de voyage, dont ils trouvent le libre modèle dans l'exubérance de la nature andalouse.

Mots clés : récit de voyage, romantisme, Andalousie, alchimie, métamorphose.

Viajar en el oro y la plata: desde la alquimia de la palabra a la metamorfosis del alma

Resumen

Entre mitos y hechos se construye una geografía imaginaria de Andalucía. La mirada del geógrafo y del escritor se mezclan, y se desarrolla, en una especie de alquimia epistemológica, el modelo del relato de viajes. Situada en las fronteras de Europa, con sus ríos pintados de color de oro y plata, durante mucho tiempo Andalucía ha sido considerada como un *locus amoenus*. Utilizando el mito de la Edad de Oro (que Fénelon sitúa en Bética) y cultivando la nostalgia de la gloriosa Al-Andalus, el viaje romántico idealiza en paralelo la figura del escritor como mago y alquimista. Sobrepassando los marcos genéricos y formales, combinando historia y ficción, asociando poesía y prosa, haciendo propias las tendencias estéticas de la época (vuelta a la Edad Media, Orientalismo literario y pictórico), los viajeros-escritores románticos buscan una nueva fórmula de relato de viaje, y encuentran el modelo inspirador en la exuberancia de la naturaleza andaluza.

Palabras clave: literatura de viaje, romanticismo, Andalucía, alquimia, metamorfosis.

Travel in gold and silver: from the alchemy of the word to the metamorphosis of the soul

Abstract

Myths and facts build an imaginary geography of Andalusia. The geographer's point of view is mingled with the writer's approach, and travel narratives are based on an epistemological alchemy. Located on the margins of Europe, Andalusia, with its golden and silver rivers, has been thought of as a *locus amoenus* for a long time. Using the myth of the Golden Age (which Fénelon locates in Baetica) and cultivating nostalgia for the glorious Al-Andalus, the romantic journey paints the idealized portrait of the writer as a magician and alchemist. Exceeding the generic and formal limits, mixing history and fiction, combining poetry and prose, appropriating the aesthetic tendencies of this period (return to the Middle Ages, literary and pictorial Orientalism), romantic travel writers are looking for a new formula of the travel narrative, the model of which they discover in the exuberance of the Andalusian nature.

Key words: travel writing, romanticism, Andalusia, alchemy, metamorphosis.

Sommaire: Savoir ou fiction : l'alchimie des genres dans les Voyages en Andalousie. Alchimie. Métamorphose. Métaphore. La métamorphose de l'âme.

Referencia normalizada

Dziub, N. (2015). « Voyager dans l'or et l'argent : de l'alchimie du mot à la métamorphose de l'âme ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, Vol. 30, Núm. 2 : 193-202. http://dx.doi.org/10.5209/rev_THEL.2015.v30.n2.47008

Savoir ou fiction : l'alchimie des genres dans les Voyages en Andalousie

Sans l'alchimie tous les voyages seraient pareils, toutes les routes se ressembleraient et les eaux des rivières porteraient les mêmes significations. Le narrateur-voyageur tend à saisir le secret de la puissance créatrice de la nature, transformant ainsi le monde éphémère en un absolu poétique. Le récit de voyage institue une alchimie des contraires : l'histoire et la fable, la littérature populaire et la littérature « haute », le référentiel et le fictionnel. Il prend pour fondement la narration des péripéties routières et l'ornementation des moments privilégiés. Cherchant à élaborer la meilleure technique d'un genre affadi par un excès de *factuel*, les romantiques explorent le potentiel métaphorique des mots et conjuguent l'ordre des choses et les lois de l'art littéraire.

Qu'y a-t-il de plus contraire à la naïveté du peintre qu'une idée fixe ? Elle mène à l'esprit de système, qui est l'esprit de la littérature. Rien ne nuit davantage à la fidélité du simple voyageur, dont l'esprit doit être un miroir parlant. Or, le miroir ne choisit pas. Je vois donc le voyageur écrivain placé entre deux écueils : ou il risque de se noyer dans un vague qui ternet tout, ou il se perd dans le mensonge qui tue tout : point d'intérêt sans vérité, mais point de style, c'est-à-dire, point de vie sans ordre. Vous voyez que je ne me dissimule pas les difficultés du genre (Custine, 1844 : 35).

Situer l'écriture en marge de la littérature s'avère efficace pour séduire le lecteur. Si le récit de voyage se veut au croisement des genres, il est aussi en état de renouvellement perpétuel, c'est un « genre "métuyen" et nomade par excellence » (Requemora-Gros, 2001 : 67), dans la mesure où il oscille entre histoire et fiction. C'est par le « jeu d'annonces, de signaux manifestes ou latents –, de références implicites, de caractéristiques déjà familières » (Jauss, 1978 : 50) que le récit de voyage s'affirme, renouvelant sans cesse les textes anciens et transgressant les frontières formelles et génériques. Si le discours de la littérature de voyage est à l'origine didactique, c'est avec l'esthétique du romantisme qu'il s'oriente vers le merveilleux et le romanesque. La métamorphose de sa fonction s'effectue par le dépassement des règles et des rôles narratifs. Reflet de la société en mutation et de la culture en fermentation, le récit de voyage est créateur d'une réalité imaginaire, qui « s'organise en une autobiographie où la ville réelle se mêle à la vie imaginée » (Brunel, 1986 : 10). Quête de l'infini, le voyage se transforme en une vérité absolue, le paysage se rattache au cosmos qui est la prolongation du *je* poétique qui se révèle dans la figure de l'écrivain-créateur.

Les écrivains romantiques voient dans l'Andalousie le dernier refuge de la nature, le lieu d'un possible retour non seulement à la littérature des temps anciens marquée par l'oralité – en sorte que la transmission des savoirs n'appartenait pas à un auteur précis mais au peuple, médiateur et conteur à la fois –, mais également à l'âge mythique et glorieux où les religions vivaient dans l'union. La géographie de l'Andalousie est ainsi stratifiée, puisque s'y superposent les données scientifiques et les éléments mythiques hérités de l'*Al-Andalus* légendaire et de cet Orient où « tout est grand, riche, fécond, comme dans le moyen-âge, cette autre mer de poésie » (Hugo, 1834 : xiv). Nul doute qu'avant même d'être proclamée *romantique*, l'Andalousie faisait l'objet de mythifications. Décrites comme un prodige de la nature, ses rives étaient abondantes en trésors. Les *deux pierres* – l'or et l'argent – ouvraient le récit à la fiction.

Dans la *Géographie* de Strabon, dont la rédaction commence vers 24 av. J.-C., la partie méridionale de la Péninsule

Ibérique est décrite comme « riche et fertile » (Strabon, 1867 : 2) et prodigue en bienfaits : la douceur du climat, l'abondance de la flore, la disposition géographique qui permettait le commerce entre les mers Intérieure et Extérieure, les eaux non salées où abondaient les minéraux, les rivières saturées de paillettes d'or – autant de sources inépuisables de profusion et de fable.

Nulle part, jusqu'à ce jour, on n'a trouvé l'or, l'argent, le cuivre, et le fer à l'état natif dans de telles conditions d'abondance et de pureté. Pour ce qui est de l'or, on ne l'y extrait pas seulement des mines, mais aussi du lit des rivières au moyen de la drague. Il y a en effet une espèce de sable aurifère que charrient les torrents et les fleuves, mais qui se trouve également dans maints endroits dépourvus d'eau : seulement, dans ces endroits, l'or échappe à la vue, tandis qu'aux lieux arrosés d'eau vive on voit de prime abord reluire la paillette d'or. Au surplus, dans ce cas-là, on n'a qu'à faire apporter de l'eau et à en inonder ces terrains secs et arides, pour qu'aussitôt l'or reluise aux yeux (*Ibidem* : 8).

C'est ce tropisme qui consiste à assimiler l'Andalousie à un *locus amœnus* qui refera surface dans l'imaginaire romantique. Pour représenter l'Andalousie, Strabon reprend les textes antérieurement écrits par d'autres géographes, se référant aussi aux poètes ; les « fictions d'Homère » (*Ibidem* : 12-13) lui donnent la possibilité de mettre en rapport les deux sciences opposées, mais non contradictoires. La demeure des âmes pieuses et le champ Élyséen ont été placés par Homère au sud de la Péninsule, où d'après la prédiction de Protée, Ménélas devait habiter un jour. Strabon mêle les deux disciplines : l'incorporation de la fiction lyrique dans le récit du géographe permet de mieux imaginer le monde ; de même, la fable peut servir à élaborer des hypothèses scientifiques. Le géographe use de tournures poétiques et de formules rhétoriques pour transcrire ses impressions, contribuant ainsi à la mythification de l'Andalousie. Dans les marges du continent et de la littérature, la question se pose de la légitimité du récit de voyage et de ses limites génériques. L'écrivain-voyageur est topographe et artiste, géographe et poète, et par l'association des discours il crée une œuvre d'art. De la sorte, les deux pôles renouvellent leur regard et leur épistémologie pour mieux représenter le monde. Si Strabon a ouvert le débat sur les frontières entre les récits de voyage et les récits fabuleux, « qui mentent pour tromper et dont l'illustre devancier est l'Ulysse d'Homère » (Soler, 2001 : 13), il a également avancé l'idée que le récit de voyage est suspect « non seulement parce que les voyageurs ont tendance à mentir ou à se tromper, mais aussi parce que le lecteur n'a pas les moyens de juger du degré de la véracité du témoignage » (*Ibidem* : 15). De même, l'Andalousie est, pour les romantiques, le lieu où se termine la réalité – qui est *réalité* parce qu'elle est saisissable – et où commence l'inconnu – aux derniers confins de la terre habitée, là même où naît la fable. La Bétique, célébrée pour sa position géographique qui ouvrait sur un monde encore inconnu, et le mont Argyrûs, avec ses mines d'argent et le fond de ses rivières pailleté d'or, sont ainsi à la source du merveilleux et du légendaire local. Pourtant, les *topoi* de la prodigieuse Andalousie des romantiques reposent sur l'apogée de l'*Al-Andalus*, lors du glorieux règne du califat de Cordoue, quand ont été transmis à l'Occident les savoirs orientaux en matière d'hydraulique et d'alchimie.

Dans ses *Voyages*, Ibn Batoutah décrit l'Andalousie comme le paradis, sa nature et ses villes sont bénies, comme Malaga, qui « réunit les avantages de la terre ferme à ceux de la mer ; elle renferme en grande abondance les denrées alimentaires et les fruits » (Batoutah, 1858 : 353-354). Plus tard, Fénelon s'est tourné vers le mythe de la Bétique idyllique dans les fictives *Aventures de Télémaque*. Il est dit dans le dialogue entre Télémaque et Adoam que là-bas le fleuve Bétis « coule dans un pays fertile, et sous un ciel doux, qui est toujours serein ». Séparant la terre de Tharsis de la grande Afrique et la réalité de la fiction, l'Andalousie « semble avoir conservé les délices de l'âge d'or » (Fénelon, 1864 : 143). Le récit de voyage de l'Abbé de Vayrac n'est pas plus original : décrivant le Royaume de Grenade et ses habitants, l'auteur est effrayé par le « mélange monstrueux d'Arabe & d'Espagnol » (Vayrac, 1719 : 165). Pourtant, l'hybridité de la nature est fantasmagorique, pour ne pas dire paradisiaque : dans les montagnes, le voyageur est frappé par « un ruisseau, dont

l'eau teint en noir dans un instant les filets de lin ou de soie qu'on y plonge » (*Ibidem* : 166). Face à la fusion des cultures, il ne sait résister à la tentation d'hypertrophier son discours, quand il évoque par exemple le Darro qui coule au cœur de Grenade et se jette dans le Genil, qui « baigne ses murailles, & roule avec son sable des paillettes d'or & d'argent, qui lui ont fait donner le nom de *Rio de Or*, c'est-à-dire, Rivière d'Or » (*Ibidem* : 173).

Près d'un siècle plus tard, Chateaubriand rendra célèbre Grenade et ses deux rivières « le Xénil et le Douro, dont l'une roule des paillettes d'or, et l'autre des sables d'argent » (Chateaubriand, 1996 : 207). Il imite ainsi Swinburne, qui écrit un peu avant lui que l'or roule dans les flots du Dauro [*sic*] et l'argent dans le Genil (Swinburne, 1787 : 141). C'est également un lieu commun romantique que de souligner que c'est au pied de la Sierra Nevada que les deux rivières s'unissent. C'est dans leur interdépendance et leur fusion que réside le prix du doré et de l'argenté (car tout ce qui scintille n'est pas or ou argent). La "jonction" des deux rivières est symboliquement porteuse de sens dans l'alchimie arabe, puisque l'« argent est considéré comme un ersatz honorable (bien qu'impur au regard des critères de la transmutation) pouvant remplacer l'or » (Chebel, 1995 : 54). Terre de mutation et d'interaction culturelle, l'Andalousie est ainsi un lieu de dualité religieuse.

Néanmoins, il ne faut pas oublier que la réactivation du mythe de l'Andalousie florissante prend source également dans l'imaginaire de l'Eldorado : si l'or de l'*Al-Andalus* symbolisait la richesse du savoir, la quête de l'or en Amérique n'avait rien de spirituel. De même que dans les rivières grenadines roulent des paillettes d'or et d'argent, de même toutes les combinaisons sémantiques deviennent possibles, et la métamorphose des mots crée des sens nouveaux. Les voyageurs romantiques s'inspirent de l'alchimie pour trouver de nouvelles formules poétiques : la métaphore est au langage ce que la métamorphose est à l'alchimie.

Alchimie. Métamorphose. Métaphore

Hans Christian Andersen, qui a suivi les écrivains français en Andalousie, allégorise les eaux de la région pour questionner l'esthétique romantique, et entreprend de défaire le mythe en soulignant par exemple « l'air insignifiant » de « ces deux fleuves qui, au monde de l'histoire et de la poésie, portent de grands noms » (Andersen, 1995 : 1188). Mais son avis est peu partagé. Après la route enchevêtrée et obscure qui mène de Madrid à Grenade, il faut franchir la Sierra Morena pour accéder à la lumière du « beau royaume de l'Andalousie », qui a « la grandeur et l'aspect de la mer », et où « des chaînes de montagnes, sur lesquelles l'éloignement passait son niveau, se déroulaient avec des ondulations d'une douceur infinie, comme de longues houles d'azur » (Gautier, 1981 : 238). L'écrivain-voyageur et son lecteur se souviennent ainsi que le paradis terrestre n'est pas purement chimérique. Le secret de l'*Ars magna* est dans la croyance en l'union totale entre l'homme et l'univers, en la force de l'imagination et en la possibilité de la symbiose de la poésie avec l'art. À l'ère du doute romantique, l'écrivain apprend en errant,

c'est en dépassant les frontières de sa patrie qu'il se découvre. La lumière ruisselle « dans cet océan de montagnes comme de l'or et de l'argent liquides, jetant une écume phosphorescente de paillettes à chaque obstacle » (*Ibidem*), et de la sorte se construit un « univers imaginaire » (Collot, 2014 : 11), puisque la lumière de la Méditerranée, qui distingue cet espace de celui du Nord, aveugle l'écrivain, et que le paysage se construit à partir de sensations à la fois visuelles, imaginaires et corporelles. On dirait que pour Théophile Gautier – dont le double Fortunio, dans le roman éponyme (d'abord paru en feuilleton dans *Le Figaro* du 28 mai au 14 juillet 1837, sous le titre *L'Eldorado*), est en quête d'un Eldorado introuvable –, l'Andalousie, où l'industrie et le gaz n'ont pas encore remplacé le soleil, réalise cette « réunion symbolique de l'Orient et de l'Occident » (Gautier, 1995 : 480) dont il a toujours rêvé. Mais le voyageur n'atteint la perfection qu'au moment où il achève son récit, quand s'opère le mélange des métaux génériques, la réunion des principes de la poésie et de la prose. Située dans un passé fabuleux dans lequel l'Éden chrétien et le Paradis oriental se superposent, l'Andalousie mythique des écrivains réalise ainsi à la fois l'union des contraires et la métamorphose de l'âme.

Empruntant le vocabulaire de l'alchimie, le poète relie deux structures distinctes pour créer des figures ou des métaphores d'une espèce nouvelle. Deux entités originellement antagonistes peuvent s'attirer, se mélanger ou se refléter. Il n'y a qu'une transformation de la réalité à partir d'un croisement imprévu qui puisse refléter les profondeurs de l'âme. Bien qu'il s'agisse là également du « prétexte d'une fiction symbolique où l'écrivain met en scène sa propre écriture » (Vadé, 1990 : 310), Gautier peint le paysage crépusculaire qui surgit de l'Alameda de Grenade dans des nuances dégradées, et les reflets optiques transportent le lecteur dans un Orient imaginaire, où le sentiment et la pensée se mêlent jusqu'à se confondre presque :

la Sierra-Nevada, dont la dentelure enveloppe la ville de ce côté, prend des nuances inimaginables. Tous les escarpements, toutes les cimes frappées par la lumière, deviennent rosés, mais d'un rose éblouissant, idéal, fabuleux, glacé d'argent, traversé d'iris et de reflets d'opale, qui ferait paraître boueuses les teintes les plus fraîches de la palette; des tons de nacre de perle, des transparences de rubis, des veines d'agate et d'aventurine à défier toute la joaillerie féerique des *Mille et une Nuits* (Gautier, 1981 : 254).

Les pierres précieuses évoquent métaphoriquement l'apparition de la surnaturelle Andalousie et la nature rend tangible l'idéal féminin : la « beauté exceptionnelle, surprenante, c'est une beauté qu'on tient dans la main » (Bachelard, 1943 : 292-293). La quête de la formule parfaite, qui permettrait de faire de l'or à partir des éléments de base, témoigne de l'obsession de l'idéal qui hante Gautier. Le « débat de l'idéal et du réel » (Bénichou, 1992 : 540) cher aux romantiques est ainsi réactivé, et c'est pourquoi Gautier puise son imaginaire dans le merveilleux oriental, qui est plus propice à la magie que l'occidental. L'éclatement générique de son récit de voyage suppose que l'auteur a fait le pari d'une sorte d'alchimie littéraire et qu'il tient que la réussite du genre découlera de la combinaison de la rhétorique subtile de la phrase écrite et de l'éloquence brillante de la parole. Les voyageurs

romantiques étaient bien conscients que décrire, ce n'est ni énumérer, ni classer. Le génie est dans la transformation, qui creuse l'écart entre le signe et la signification. Raymonde Debray Genette l'a bien formulé en analysant le rôle de la description chez Flaubert : il s'agit avant tout de « paraphraser l'objet, [de] parler à côté de lui » (Debray Genette, 1988 : 239). L'objet décrit se métamorphose en objet pittoresque, et s'il est dit que les ruisseaux qui traversent la promenade urbaine grenadine sont « d'une transparence cristalline » (Gautier, 1981 : 253), c'est avant tout pour transformer la nature par la vertu de l'énergie poétique. Cependant, toutes les « comparaisons [sont] trop opaques, trop épaisses, pour donner une idée de la pureté de cette eau qui était encore la veille étendue en nappes d'argent sur les épaules blanches de la Sierra-Nevada » (*Ibidem* : 254). On revient donc à Strabon, qui mettait en doute la non-fictionnalité de la littérature de voyage. Pourtant, si le magicien est identifié à l'artiste depuis longtemps, il appartient « à l'époque romantique de renverser le sens de l'assimilation, et de penser l'artiste comme alchimiste » (Vadé, 1990 : 215). Or, s'assimiler à l'alchimiste, c'est aspirer à écrire une grande œuvre, ce n'est pas écrire pour écrire, mais écrire pour créer. Médiateur culturel entre l'Occident et l'Orient, le voyageur se transforme en savant ésotérique, délivrant grâce à cet échange non seulement les savoirs, mais aussi la littérature, qui rejette les chaînes génériques.

La métamorphose de l'âme

La métamorphose des genres se fait par oscillation entre la nature dynamique dans sa souplesse et les formes statiques créées par l'homme. Le jardin garde un secret – celui de l'éternelle jeunesse de la nature, qui, à l'homme angoissé par le temps qui passe sans espoir de retour, fait éprouver un sentiment de béatitude et de volupté créatrice. « Jamais rien ne m'a fait éprouver un sentiment plus vif de la beauté que ce laurier rose du Généralife » (Gautier, 1981 : 276), avoue Théophile Gautier dans son *Voyage en Espagne*, avant de consacrer à ce même arbre le poème « Le Laurier du Généralife », publié plus tard dans le recueil *España*. Le laurier y devient le tendre compagnon du poète, et « l'art d'amour » se rapproche de « l'art pour l'art » par le croisement du laurier avec la rose. La quête de l'harmonie des contraires passe par la conjonction des opposés dans l'androgynie. La métamorphose du laurier-rose, qui est une *re-sculpture* du mythe de Pygmalion, rend visible la fusion des deux pôles dialectiques, dont la réconciliation est l'idéal de l'écrivain : la forme poétique est à la fois façonnée et libre. La coprésence des contraires – l'oxymore – a pour fonction poétique de relier les tonalités comme le ferait un tableau et de refléter les lumières comme le ferait un miroir. Les collisions, les combinaisons, les tropes distillent l'or du mot et renouvellent les règles classiques en transformant les formules poétiques. Les limites de l'art, « les frontières du possible et de l'impossible tracées en rouge et en bleu » (Hugo, 1834 : viii) ont été marquées pour que le poète romantique les dépasse.

Les lauriers, les chênes verts, les lièges, les figuiers au feuillage verni et métallique, ont quelque chose de libre, de robuste et de sauvage, qui indique un climat où la nature est plus puissante que l'homme et peut se passer de lui (Gautier, 1981 : 237-238).

Le feuillage verni, la végétation dont les formes entrent en résonance avec l'architecture racontent, par le biais de la métaphore, l'existence malheureuse du poète, exalté par la nature, mais obligé d'écrire des feuillets pour survivre, étioquant ainsi son génie. Transformant le cadre naturel en scène amoureuse, le jardin devient le lieu de l'amour sensuel, métaphore de l'écriture, et en même temps de l'amour idéal de la littérature médiévale, dont les lauriers sont le berceau. Allégorie de l'androgynie, la métamorphose du laurier-rose se fait par la liaison de l'éros rouge avec le bleu qui évoque le désir d'immortalité. C'est à l'union des genres, à la métamorphose par métaphore, que tend le rêve d'harmonie de l'écrivain.

Gautier était aussi lecteur de Washington Irving, qui avant lui avait chanté le Généralife comme lieu de métamorphose, où l'âme de l'écrivain se purifie par la rêverie et guérit son tourment en cultivant l'amour. L'accord de l'homme avec la nature y est possible grâce à l'interaction perpétuelle entre le langage des oiseaux et les mélodies du luth. Si le sage Eben Bonabben s'inquiète de l'exaltation du prince Ahmed Al Kamel devant la nature, c'est parce qu'elle cache le fruit défendu, qui n'est rien d'autre que le savoir interdit. Les séductions du jardin sont brûlantes, sa beauté incite à l'amour et trouble l'esprit du prince (Irving, 1998 : 161). Or, les formules alchimiques pourraient symboliser la loi de l'amour, si tant est qu'elle existe. S'il faut des minéraux pour élaborer des panacées, il faut des mots pour communiquer l'amour, et ces mots naissent au milieu des jardins délicieux du Généralife, retraite des rois où le temps s'arrête dans la magie du plaisir, « palais que les Génies ont doré comme un rêve rempli d'harmonies » (Hugo, 1834 : 257).

Les écrivains-voyageurs prennent pour modèle la nature qui fleurit dans une harmonieuse union. Pour les romantiques, l'alchimie est synonyme de rêverie. L'initiation à l'âge d'or s'effectue non allégoriquement, mais exégétiquement, car ce rêve prend sa source dans la genèse de l'Andalousie, dans la florissante Bétique. L'interprétation des textes oubliés, puis réédités et traduits, est une initiation à un savoir qui offre au lieu obscurci par le mythe de l'Espagne noire une seconde naissance littéraire, qui est en fait une rechute dans l'idylle de l'Andalousie dorée. Le récit de voyage est la transmutation d'une esquisse composée de fragments qu'on perçoit enfin en une œuvre totale. Libérant du mythe obscur l'Andalousie balsamique, le poète romantique dévoile son âme qui cherche en elle un refuge. Le travail de l'écrivain-voyageur consiste à transcrire une impression originale authentique, et à combiner, sans répéter les récits antérieurs, la vraisemblance et la certitude. Le récit viatique constitue également pour l'auteur une tentative d'affirmer sa capacité à réinventer les *topoi*, à puiser dans les textes de jadis et de naguère sans pour autant les imiter. Comment décrire les lieux dans lesquels on a été, se demandera Théophile Gautier, comment dire ce qui a été déjà évoqué et mythifié ?

En franchissant la ligne de démarcation, je me souviens de ce que le bon et spirituel Henri Heine me disait au concert de Liszt, avec son accent allemand plein d'humour et de malice : « Comment ferez-vous pour parler de l'Espagne quand vous y aurez été ? » (Gautier, 1981 : 75).

Le royaume des songes, l'Andalousie, ce torrent des espérances existe pour Gautier dans un espace-temps magique, où l'art oratoire a plus de valeur que l'art écrit, où le poète est tout, où sa sensibilité et sa rêverie ne sauraient mentir. Si la poésie est un art chimérique, le voyage est une quête du savoir qui emprunte les chemins de l'imagination. La formule parfaite du récit de voyage prend pour base la patience de l'écrivain, car transformer l'esquisse en grande œuvre et le brouillon en œuvre d'art nécessite une certitude absolue de réussir, que les voyageurs romantiques laissent parfois atrophier par le monde de l'édition qui étouffe l'embryon poétique, enchaînant le créateur à la machine de l'écriture.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Andersen, H. C., (1995) *En Espagne [I Spanien, 1863]*, in *Œuvres II. Textes traduits, présentés et annotés par Régis Boyer*. Paris, Gallimard, Coll. Bibliothèque de la Pléiade.
- Bachelard, G., (1943) *L'Air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*. Paris, José Corti.
- Batoutah, I., (1858) *Voyages d'Ibn Batoutah*, texte arabe, accompagné d'une traduction par C. Defrémery et le Dr B.R. Sanguinetti, Tome Quatrième. Paris, À l'Imprimerie Impériale.
- Bénichou, P., (1992) *L'École du désenchantement. Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*. Paris, Gallimard, Coll. Bibliothèque des Idées.
- Brunel, P., (1986) « Préface » in Moureau, F. (éd.), *Métamorphoses du récit de voyage*. Actes du Colloque de la Sorbonne et du Sénat (2 mars 1985), Genève, Stalkine.
- Chateaubriand, F.-R. de, (1996) *Atala, René, Les Aventures du dernier Abencérage*, Édition présentée et annotée par Jean-Claude Berchet. Paris, Garnier-Flammarion.
- Chebel, M., (1995) *Dictionnaire des symboles musulmans : rites, mystique et civilisation*. Paris, Albin Michel.
- Collot, M., (2014) *Pour une géographie littéraire*. Paris, José Corti, Coll. Essais.
- Custine, A. de, (1844) *L'Espagne sous Ferdinand VII*, Tome Premier. Bruxelles, Wouters et Cie.
- Debray Genette, R., (1988) *Métamorphoses du récit. Autour de Flaubert*. Paris, Seuil, Coll. Poétique.
- Fénelon, F. de S., (1864) *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse [1699]*. D'après l'édition de Mr. Charles Le Brun, Philadelphia, J. B. Lippincott & Co.
- Gautier, Th., (1845) *Poésies complètes*. Paris, Charpentier.
- Gautier, Th., (1981) *Voyage en Espagne [1845]*. Texte établi, présenté et annoté par Jean-Claude Berchet. Paris, Garnier-Flammarion.

- Gautier, Th., (1995) *Fortunio* [1838] in *Œuvres*. Choix de romans et de contes. Édition établie par Paolo Tortonese. Paris, Robert Laffont, Coll. Bouquins.
- Guégan, S., (2011) *Théophile Gautier*. Paris, Gallimard, Coll. Biographies nrf.
- Hugo, V., (1834) *Œuvres Complètes. Poésie. III. Les Orientales*. Paris, Eugène Renduel.
- Irving, W., (1998) *Contes de l'Alhambra. Esquisses et légendes inspirées par les Maures et les Espagnols* [*Tales of the Alhambra*, 1832]. Traduit de l'américain par André Bélamich. Paris, Phébus.
- Jauss, H. R., (1978) *Pour une esthétique de la réception*. Traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski. Paris, Gallimard.
- Koestler, K., (2002) *Théophile Gautier's España*. Birmingham, Summa Publications.
- Requemora-Gros, S., (2001) « La Circulation des genres dans l'écriture viatique : la "littérature" des voyages ou le nomadisme générique, le cas de Marc Lescarbot » in *Œuvres & Critiques*. XXXVI, 1, pp. 67-74.
- Soler, J., (2001) « Lecture nomade et frontières de la fiction » in Gomez-Géraud M.-C. et Ph. A. (dirs.), *Roman et récit de voyage*. Paris, Presses Paris Sorbonne, pp. 11-23.
- Strabon, (1867) « Livre III. Chapitre I: L'Ibérie, la Côte Atlantique » in *Géographie*. Traduction nouvelle par Amédée Tardieu, Tome Premier. Paris, Hachette.
- Swinburne, H., (1787) *Voyage de Henri Swinburne en Espagne, en 1775 et 1776, traduit de l'anglais* [*Travels Through Spain in the Years 1775 and 1776*, London, 1779]. Paris, De l'Imprimerie de Didot l'aîné.
- Vadé, Y., (1990) *L'Enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*. Paris, Gallimard, Coll. Bibliothèque des Idées.
- Vayrac, A. de, (1719) *État présent de l'Espagne où l'on voit une géographie historique du pays*, Tome Premier. Amsterdam, Steenhouwer&Uytwerf.