

Les représentations de l'espace dans les récits de voyage d'Alexandre
Dumas : la montagne

Teodora MITRACHE²⁰⁰

Le discours viatique de Dumas commence et finit par la montagne. Le premier voyage se déroule dans la plus proche chaîne montagneuse, les Alpes suisses, en commençant par le Mont Blanc, et le dernier a lieu au Caucase, le plus exotique espace montagneux de l'Europe à l'époque. Notre voyageur parcourt un espace terrestre, qui en général comprend les quatre éléments primordiaux, la terre, l'eau, l'air et même parfois le feu et qui est, en même temps, un espace borné par la plus dure forme de la matière, la terre cristallisée, c'est-à-dire la montagne. Quel est l'élément primordial le plus proche de son âme ? En regardant le relief de la carte de ses voyages, on ne peut pas dire que la montagne est un lieu de prédilection, on ne peut rien dire sur l'air et le feu. Reste l'eau, la matière liquide, l'élément primordial du monde.

Les ancêtres de Dumas ont vécu sur une île, cette île qui, plus tard, a réveillé dans son âme la première rêverie exotique. On connaît déjà son projet de faire la traversée de la Méditerranée et son penchant pour les navires en tant que moyen de transport. L'écrivain a été le propriétaire de deux yachts, mais il n'a possédé aucune maison, ce qui montre son penchant vers le mouvement et surtout sa passion pour les eaux. Mais la preuve la plus importante reste les descriptions des paysages aquatiques présentent dans ses récits de voyage.

Néanmoins, l'importance qu'il attache à l'autre élément primordial, la terre, en dehors du paysage, est similaire à l'eau. Même si l'eau est la matière favorite de l'écrivain en tant que paysagiste, d'un autre point de vue, par rapport à la nature humaine, il considère la terre un défi tout à fait crucial. On soutient cette affirmation à l'aide de la comparaison que Dumas a faite entre l'homme de la mer et l'homme de la montagne :

²⁰⁰ Université de Bucarest.

Il y a entre le marin et le montagnard une grande ressemblance, c'est qu'ils sont religieux l'un et l'autre ; cela tient à la puissance du spectacle qu'ils ont incessamment sous les yeux, aux dangers éternels qui les entourent, et à ces grands cris de la nature qui se font entendre sur la mer et dans la montagne ! A nous autres habitants des villes, rien n'arrive de grand ; la voix du monde couvre celle de Dieu ; il nous faut, pour retrouver un peu la poésie, aller la chercher, au milieu des vagues, ces montagnes de l'Océan, ou au milieu des montagnes, ces vagues de la terre. [...] il faut la solitude et l'immensité. Alors on comprend parfaitement la résignation du montagnard et du matelot, tant qu'il erre dans ses glaciers, ou tant qu'il vogue sur l'Océan.²⁰¹

La mer et la montagne constituent des espaces naturels qui inspirent notre voyageur. Dumas pense aux dangers que ces espaces supposent, il parle du spectacle et de Dieu, mais il les définit par un seul mot : « l'immensité ». L'imaginaire du voyageur est provoqué par « l'immensité » de la nature, par la grandeur de l'espace et par les horizons infinis.

La distance entre le paysage perçu et l'être percevant suppose l'existence de l'horizon. En fonction de sa position dans le paysage, le spectateur perçoit la configuration de l'espace, la forme du relief, les lignes et l'horizon. « L'horizon apparaît ainsi comme la frontière qui me permet de m'approprier le paysage, qui le définit comme mon territoire, comme espace à portée du regard et à disposition du corps »²⁰². Pour les romantiques l'horizon est infini et subjectif. Dans un paysage borné d'un horizon, le relief est perçu à travers des comportements corporels imaginables ou réels : la montagne est vue comme à gravir, l'eau à traverser, etc. Dumas aime l'horizon élargi, infini, illimité : « En effet, au fur et à mesure que nous nous élevions aux flancs de la montagne, nous dominions un horizon immense. »²⁰³ déclare l'écrivain.

Dumas est un esprit romantique qui ne se dément pas. Il marque la conception romantique de l'horizon infini par les volumes et par la chromatique : « La température était tiède, le ciel pur, l'horizon d'un bleu

²⁰¹Alexandre Dumas, *Impressions de voyage Suisse*, vol II, Michel Lévy Frères, Libraires Editeurs, Paris, 1868, p. 113.

²⁰² Michel Collot, *L'horizon fabuleux I*, XIXe siècle, Librairie José Corti, Paris, 1988, p. 12.

²⁰³ Alexandre Dumas, *De Paris à Cadix*, Editions François Bourin, Paris, 1988, p. 335.

charmant »²⁰⁴. Le ciel pur et l'horizon bleu donnent l'impression d'éloignement par l'intermédiaire de cette couleur froide : le bleu.

Ce jeu chromatique apparaît souvent dans les descriptions des paysages des voyages de Dumas, tout comme la perspective aérienne qui offre plus de distance. Dumas sait spéculer l'effet spatial des intensités caloriques des couleurs : les couleurs chaudes créant l'impression de proximité et les couleurs froides qui approfondissent la perspective, donnant l'impression d'éloignement :

Le soleil descendait rapidement vers l'horizon ; le Caucase était merveilleusement éclairé : Salvador Rosa, avec tout son génie, n'eût pas atteint à cette magie de tons que les rayons mourants du soleil imprimaient à la gigantesque chaîne. La base des monts était d'un bleu sombre, les cimes étaient roses, les espaces intermédiaires passaient graduellement par toutes les nuances du violet au lilas. Le ciel était d'or fondu.²⁰⁵

Si en général, l'écrivain utilise des épithètes pour décrire son impression sur le paysage perçu : « magnifique », « splendide », « fantastique », cette fois-ci la magie du paysage donnée par la chromatique et par le jeu des ombres est comparée avec le génie d'un peintre. Il ne s'agit pas d'un peintre quelconque, mais de Salvador Rosa, le précurseur des peintres paysagistes, celui qui a conduit au romantisme et au pittoresque. Le voyageur cherche à surprendre la dynamique du changement des tons et l'aspect de l'atmosphère le fait penser aux peintures de Salvador Rosa. La lumière et l'éclairage, le soleil et les variations des tons contribuent à l'ambiguïté de l'horizon et créent un passage entre le matériel et l'immatériel, entre le visible et l'occulté, entre l'ici et l'au-delà. L'horizon perçu par la lumière crépusculaire représente pour l'imaginaire romantique la rencontre entre la nature et le surnaturel ; « l'horizon semble receler l'inépuisable réserve des virtualités inexplorées. »²⁰⁶. Même s'il est perçu comme illimité, l'horizon borne la vue et ouvre l'imagination. « L'horizon est poétique parce qu'il est une invitation perpétuelle à créer le paysage »²⁰⁷. L'imagination de l'écrivain continue l'horizon magnifique, en dessinant dans un espace effrayant,

²⁰⁴ Idem, *Le Caucase*, Editions François Bourin, Paris, 1988, p. 275.

²⁰⁵ Idem, *Le Caucase*, éd. cit, p. 66.

²⁰⁶ Michel Collot, *L'horizon fabuleux I, XIXe siècle*, Librairie José Corti, Paris, 1988, p. 14.

²⁰⁷ Ibidem, p. 16.

immense, un paysage splendide entre deux chaînes du Caucase, l'espace le moins accueillant de sa carte de voyage :

Cette montagne semblait coupée à pic ; seulement, comme il arrive à certains endroits du mont Cenis, la route, comme un immense serpent, commença de se tordre sur le versant rapide, et nous descendîmes en côtoyant. Le chemin était effrayant, quoique large partout à donner passage à deux voitures, mais l'horizon était magnifique. Il en résultait que l'horizon distrayait du chemin. [...] C'était splendide.²⁰⁸

La liberté offerte par l'horizon est soulignée à l'aide d'un parallèle entre le serpent qui représente le chemin et l'horizon. Selon Bachelard, le serpent est un archétype terrestre²⁰⁹ autant pour l'imagination matérielle que pour l'imagination dynamique. Il a des puissances motrices internes, il avance sans membres, il perce la terre et provoque une réaction instinctive de peur dans l'âme du voyageur. Cette dynamique violente est offensive et elle ravive des sentiments d'insécurité. Par conséquent, le voyageur cherche un moyen de se libérer de cette tension. L'horizon semble être sa source de liberté en le distraisant du chemin.

L'infinité de l'horizon suggère la profondeur de l'espace mais aussi la profondeur du temps, la perspective éloignée ayant comme équivalent temporel la ruine. Andrei Plesu soutient que « regarder signifie dans ce cas se souvenir »²¹⁰ et que la contemplation pétrifiée de l'horizon soit le plus court chemin vers l'image archétypale de l'être. Au milieu de la nature, on doit finir par voir sa propre histoire. Notre voyageur maîtrise au plus haut degré cette compétence, pour lui tout morceau de terre, tout espace paraît chargé d'événements historiques. En parlant d'une colline qui domine le lac de Quatre-Cantons de Suisse Dumas dit : « elle offre non-seulement une délicieuse vue d'horizon, mais encore un magnifique panorama d'histoire, car c'est autour de ce lac, berceau de la liberté suisse, que se sont passés tous les événements de cette époque... »²¹¹ La beauté du paysage est augmentée par les événements de l'histoire et la ruine reste la trace de ce passé du monde, la figure de la mort du temps renforcée par l'image bornée de l'horizon :

²⁰⁸ Alexandre Dumas, *Op.cit.*, p. 227.

²⁰⁹ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Editions José Corti, Paris, 1948, p. 264.

²¹⁰ Andrei Plesu, *Pitoresc și melancolie*, Humanitas, București, 2009, p. 84 : « A privi înseamnă în acest caz a-ți aduce aminte »

²¹¹ Alexandre Dumas, *En Suisse II*, éd. cit., p. 98.

Nous montâmes à cheval [...] Tout à coup, au détour d'une montagne, nous vîmes le château se détacher et majestueusement grandir devant nous. Il était sur un pic isolé, dominant la vallée de l'Alazan. Il avait pour horizon cette magnifique chaîne caucasique que nous avions longée la veille. Nous dominions sa base, et sa cime nous dominait ; ses déchirures étaient superbes et grandioses : on sentait que par ses brèches avaient passé non seulement le temps, mais encore les révolutions.²¹²

La vallée suppose la présence d'un cours d'eau. Elle est matricielle et symbole de la fertilité tandis que la ruine représente un symbole inverse de dessiccation et stérilité pierreuse. L'auteur réalise ici une opposition : l'avenir, la fertilité représentée par la végétation de la vallée et le passé, la désertification représentée par la ruine, les deux extrêmes de l'imaginaire de l'attraction et de la répulsion. Cette opposition est dominée par le passé, représenté par les ruines royales d'un château qui grandit majestueusement et qui domine la vallée. La domination du passé est équivalente ici à la victoire du minéral sur le végétal qui, à son tour, est suggérée aussi par l'horizon. Cet horizon – la magnifique chaîne caucasique – est l'effigie d'un double passé : de l'écrivain (puisque'il l'avait longée la veille) et du monde (par ses brèches avait passé le temps et les révolutions). En effet, la vallée est le seul élément du tableau qui signifie la vie et qui représente le monde végétal. Les ruines apparaissent au détour d'une montagne et se trouvent sur un pic isolé. Cet isolement, comme tous les autres éléments du paysage renvoient à une fracture du temps, comme si le passé était très éloigné par rapport au présent et encore plus agressivement distancé par rapport à l'avenir. Un abîme que le voyageur cherche à dépasser : premièrement le voyageur est séparé des ruines, il monte pour toucher le château et celui-ci grandit comme s'il répondait en se rapprochant. Cependant, la fuite du temps est implacable et même si l'auteur semble vouloir diminuer cette impression (l'horizon ne représente pas un passé éloigné, le voyageur l'avait touché la veille), les déchirures, les brèches et les révolutions marquent à leur tour la rupture du passé par rapport à l'avenir, marquent l'irréversibilité du temps. « L'histoire sur le plan collectif est perçue comme le temps sur le plan individuel, comme une chute »²¹³. La matière minérale de ce paysage montagneux représente

²¹² Idem, *Le Caucase*, éd. cit., p. 328.

²¹³ Yvon Le Scanff, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, Editions Champs Vallon, Seyssel, 2007, p. 36.

l'éloignement dans le temps dont l'apogée est la ruine. La vie n'a aucune perspective de se ranimer, son symbole unique, la vallée est encaissée entre les murs des montagnes et elle est dominée par eux. Le voyageur s'abaisse dans le passé, signe de la fuite du temps et du mystère de la vie. D'ailleurs, cet horizon, borné par des montagnes, semble représenter chez Dumas le temps et par conséquent le fini, puisque le temps a un terme, un commencement et une fin. Mais, non seulement dans cette description l'horizon représente le passé, Dumas reprend cette idée dans un autre voyage, vers l'Afrique.

Cependant la côte d'Afrique se déroulait à notre droite comme un long ruban dentelé, tandis qu'à notre gauche, l'Espagne s'effaçait à l'horizon, insaisissable comme un nuage, transparente comme une vapeur. Vers quatre heures de l'après-midi, elle disparut entièrement.²¹⁴

Néanmoins, il y a une différence. L'éloignement de l'horizon ne renvoie plus à la finitude du temps, il représente le passé par rapport à l'avenir. Il signifie la liberté. Le voyageur quitte Espagne qui signifie déjà le passé représenté dans la description par l'horizon indéchiffrable, terne, qui laisse la pensée errer, en lui offrant la liberté de se diriger vers l'avenir. La liberté se matérialise donc par l'horizon infini, illimité, tandis que le manque de liberté reste concrètement la clôture. Chez Dumas, l'horizon infini est limité par la montagne qui ferme l'horizon et limite la liberté et l'imagination :

En nous tournant vers le nord, nous avons en face de nous toute la chaîne des glaciers, que nous voyions depuis Berne, et qui, quoique courant de l'orient à l'occident, à quatre ou cinq lieues de nous, paraissait fermer l'horizon à quelques pas de distance seulement. Tous ces colosses, aux épaules et aux cheveux blancs, semblaient la personnification des siècles se tenant par la main en encerclant le monde.²¹⁵

La montagne a l'autorité de la lourdeur, de la grandeur et du temps et acquiert la fonction d'une prison. L'horizon n'est présent ici que pour établir la limite très serrée de l'espace. L'horizon est encore une fois mis en relation avec le temps. Le temps pèse sur l'être humain et cette image est donnée par les cheveux blancs de ces colosses et par leurs images des siècles qui

²¹⁴ Alexandre Dumas, *Le Véloce*, éd. cit., p. 140.

²¹⁵ *Idem*, *En Suisse II*, éd. cit., p. 19.

enferment le monde. Outre la pesanteur et l'incapacité de mouvement dans cet espace réduit, on ressent la froideur de cette clôture. Ces montagnes que Dumas appelle plus loin « cette famille patriarcale de vieillards »²¹⁶ entre les rochers desquels « comme un serpent immense » se déploie une avalanche « comme une cascade », ces montagnes, donc, sont investies par la fonction d'une prison. L'image du serpent revient dans les descriptions de l'écrivain et augmente l'inconfort, le malaise provoqué par la limitation de l'horizon et la fin du temps.

Cependant, ce spectacle, ce tableau alpin est recherché par le voyageur qui, quelques lignes plus haut nous raconte « je voulais jouir de la vue dans toute la largeur de son horizon. Le temps menaçait de se mettre à l'orage, et l'orage promettait de nous dérober bientôt l'aspect de l'immense panorama que nous étions venus visiter. »²¹⁷. Le voyageur cherche le panorama parce que ce point de vue lui offre une vision élargie de l'espace et un horizon sans fin. Et si la première vue, vers le nord, lui a offert ce paysage qui n'est pas accueillant, analysé jusqu'ici, en se « tournant vers le midi, le paysage change complètement d'aspect » et le voyageur jouit de la vue d'une vallée avec deux lacs et d'un horizon infini :

Au-delà, et dans le lointain, se détachaient en masses sombres, sur un horizon bleuâtre, le Pilate et le Righi, placés aux deux côtés de Lucerne comme les géants des Mille et une Nuits chargés de garder quelque ville merveilleuse, tandis qu'à leurs pieds se tordait le lac des Quatre-Cantons, et derrière eux, aussi loin que la vue pouvait s'étendre, resplendissait le lac bleu de Zug, confondu avec le ciel, auquel il semblait toucher.²¹⁸

Si à première vue les montagnes avaient l'air d'arrêter le voyageur et de l'isoler pour l'éternité, ces montagnes ont la fonction d'un gardien qui veille à la sécurité de la ville. Encore une fois, la montagne laisse une impression positive au voyageur grâce à la présence de l'eau et à l'horizon immense. Cette fois-ci, outre la présence de l'eau et l'infini de l'horizon, un autre élément s'attache au tableau, un élément qui investit la montagne avec une nouvelle fonction, positive : la ville. « En sortant de Philippeville, un paysage plein de grandeur se déploie à la vue ; l'horizon est borné par des

²¹⁶ Ibidem, p. 20.

²¹⁷ Ibidem, p. 19.

²¹⁸ Alexandre Dumas, *En Suisse II*, éd. cit., p. 21.

montagnes d'une belle coupe et d'une belle couleur. »²¹⁹ Depuis la ville, l'image des montagnes qui bornent l'horizon devient agréable autant du point de vue de la forme que du point de vue chromatique. Il semble que la beauté des montagnes qui bordent une ville est directement proportionnelle à l'importance de la ville : la montagne qui borde Francfort est d'autant plus belle qu'elle dessine un horizon charmant et, en outre, elle avait autrefois nourri la ville par ses mines d'argent :

Le Taunus est une des plus gracieuses chaînes de montagnes que j'aie vue. Il fait à Francfort un horizon charmant, qui change de couleur à toutes les heures de la journée, et qui, le soir, subit toutes les variations de la lumière que lui envoie le soleil couchant. Il avait autrefois des mines d'argent qui furent exploitées par les Romains.²²⁰

Depuis la ville, la montagne acquiert une valeur positive aussi bien du point de vue stratégique – il semble défendre la communauté humaine – que du point de vue esthétique – il ne ferme plus l'horizon, mais lui confère un aspect « charmant ». L'être humain se sent protégé dans la ville, dans une communauté humaine, tandis que lorsqu'il s'éloigne de ses semblables et de l'espace confortable d'une habitation il perçoit la montagne d'une manière plus négative. D'autre part, il est possible que ces montagnes soient tout à fait différentes, puisqu'on a construit à ses pieds des habitations humaines. Toutes les grandes civilisations se sont cristallisées autour d'un fleuve ou d'une vallée qui leur a permis de se développer, puisque l'eau est matricielle et nourrissante. Aux pieds des montagnes, en échange, les communautés humaines formées ne sont que des villes plus ou moins larges. Il s'agit d'une autre victoire de l'eau par rapport à la montagne, une opposition à laquelle notre voyageur est si sensible. La montagne constitue un rempart, elle joue un rôle important dans la défense des communautés humaines et par conséquent le meilleur point de vue sur la montagne reste la position stratégique du panorama.

Outre la connotation sécurisante conférée à la montagne par la présence de la ville dans le paysage, le panorama semble le seul point de vue sur la montagne apprécié par Dumas : une « vue merveilleuse »²²¹, « une

²¹⁹ Idem, *Le Veloce*, éd. cit., p. 404.

²²⁰ Idem, *Les bords du Rhin*, éd. cit., p. 352.

²²¹ Idem, *En Suisse II*, éd. cit., p. 32.

carte géographique »²²², immense, vaste et magnifique²²³ qu'on peut embrasser. Le panorama représente une vue dominatrice sur l'espace et symbolise une visée stratégique²²⁴. On sait que la première approche de l'espace et la première image du monde ont été pour Dumas les histoires de l'armée française. « Dans la guerre, ce qui est visible est d'abord ce qui est visible, et il vaut mieux en voir le plus possible »²²⁵. Le désir de voyage de Dumas et la rêverie exotique se sont cristallisés autour de la vue panoramique de l'espace, d'où sa préférence pour les horizons illimités. La vision militaire de l'écrivain a précédé la vision esthétique. Mais, il ne constitue pas un cas particulier. En général, dans toutes les cultures « il y a une grande coïncidence entre des positions fort avantageuses sur le plan de la tactique militaire et les points de vue d'où l'on peut voir de beaux paysages. »²²⁶ Par ailleurs, l'écrivain est un grand chasseur, il connaît l'importance de l'espace, de la profondeur du champ visuel qui permet l'observation de tous les accidents de terrain. Il est conscient aussi de l'importance de la connaissance du terrain pour pouvoir anticiper et faire des hypothèses sur les mouvements possibles de la proie et des lieux d'où elle peut en tirer parti.

D'autre part, la valorisation des points de vue panoramiques est liée à l'effort régi par l'ascension. Dumas n'est pas un montagnard passionné, mais pendant ses voyages dans les Alpes ou au Caucase il a fait quelques ascensions, il connaît donc la difficulté que cette activité suppose. Avant l'avènement de l'alpinisme, au XIXe siècle les espaces montagneux vus du fond de la vallée n'étaient pas perçus comme « beaux », mais « affreux ». Après la découverte de la montagne, les descriptions des paysages montagneux faites à partir de cet endroit inaccessible qui est un point élevé trahissent la sensation de gloire, le sentiment de la victoire ressenti après l'effort de l'ascension. « La beauté du spectacle qu'offre le paysage est à la mesure des actes d'héroïsme dont on sait qu'il est le théâtre »²²⁷. Donc, la montagne, par son inaccessibilité représente un obstacle redoutable qu'on doit franchir pour exercer notre liberté. Le point de vue d'où on prouve notre conquête des hauteurs, notre liberté absolue constitue le panorama. Dumas considère le panorama majestueux, depuis lequel le paysage montagneux se

²²² Ibidem, p. 66.

²²³ Ibidem, p. 131.

²²⁴ Alain Corbin, *op. cit.*, p. 21.

²²⁵ Yves Lacoste, A quoi sert le paysage ? Qu'est-ce qu'un beau paysage ? en *La théorie du paysage en France*, éd. cit., p. 61.

²²⁶ Yves Lacoste, *op. cit.*, p. 61.

²²⁷ Ibidem, p. 64.

déploie plus beau, malgré la neige qui couvre les sommets et malgré les difficultés rencontrées au cours de l'itinéraire. En outre, nous dit Alain Corbin, « la fascination éprouvée par les romantiques pour les profondeurs a joué, elle-aussi, en faveur de l'analyse de la verticalité et des émotions qu'elle inspire »²²⁸. A l'époque de Dumas, la profondeur de la mer n'était pas connue, restait, donc, pour les passionnés des profondeurs les conduites ascensionnelles pour jouir des vues pittoresques. En fait, les points de vue qui offrent une image d'ensemble sur l'espace, d'où l'on peut découvrir largement le paysage, c'est-à-dire les points culminants sont considérés des paysages investis avec des qualités esthétiques. Les panoramas ravivent dans l'âme du voyageur des sentiments puissants, liés à la fois à un sentiment de sécurité mais également à un sentiment de satisfaction de la maîtrise de l'espace et de l'exercice du pouvoir, de la possession de la nature.

Je me fis conduire les yeux fermés, par mon guide, à l'endroit le plus favorable pour embrasser d'un coup d'œil la double chaîne des Alpes [...] Alors j'ouvris les yeux, et, comme si une toile se levait sur une magnifique décoration, je saisis, avec un plaisir mêlé d'effroi de me voir si petit au milieu de si grandes choses, tout l'ensemble de cet immense panorama, dont les dômes neigeux, dominant la riche végétation de la vallée, semblent le palais d'été du dieu de l'hiver. [...] Fuis, à l'horizon, qu'il ferme comme s'il était la dernière sommité de cette chaîne que sa masse nous dérobe et qui fuit vers les Pyrénées, dominant pics et aiguilles, couché comme un ours blanc sur les glaçons d'une mer polaire, le frère du Chimborazo et de l'Immaüs, le roi des montagnes de l'Europe, le mont Blanc, cette dernière marche de l'escalier de la terre à l'aide duquel l'homme se rapproche du ciel.²²⁹

Au premier moment, le voyageur ressent des émotions contraires « un plaisir mêlé d'effroi », il aime le paysage, mais il est accablé par la grandeur des montagnes qu'il considère le siège du Dieu. Il se voit « si petit au milieu de si grandes choses ». Cependant, à la fin, la montagne acquiert une valeur sacrée qui renvoie au sentiment religieux de l'homme dans la nature. Ce n'est plus seulement un lieu où habite la divinité, mais un instrument de Dieu par lequel l'homme peut s'approcher du ciel, d'autant plus que le roi des montagnes, Le Mont Blanc, représente l'escalier vers le ciel, un lien entre l'être humaine et la divinité. Dans cette description la neige, le blanc

²²⁸ Alain Corbin, op. cit., p. 52.

²²⁹ Alexandre Dumas, *En Suisse I*, éd. cit., p. 106.

et le froid ne représentent plus l'image de la mort. L'ours qui dort sur la mer de glace nous donne l'impression que la nature se réveillera. Il s'agit d'une vision plus optimiste sur le monde grâce au point de vue du voyageur. La perspective du panorama lui donne une autre perception de l'espace. La distance qu'elle suppose l'aide à se faire une représentation plus positive de l'espace montagneux qu'il traverse : « le glissement d'échelles est une des caractéristiques du regard sur un paysage : au premier plan, on voit les choses en vraie grandeur, puis à des échelles de plus en plus petites vers l'horizon. »²³⁰ L'harmonie des formes et des couleurs est atteinte dans le paysage vu d'une certaine distance. C'est exactement la dimension que le panorama offre au paysage. A quelques centaines de mètres d'altitude, le paysage « devient totalement ordre et beauté »²³¹. Même la montagne et surtout Le Caucase, le moins accueillant espace à l'époque devient splendide : « Nous restâmes un instant muets en face de ce splendide panorama ; ce n'étaient ni les Alpes ni les Pyrénées ; ce n'était rien de ce que nous avons vu, rien de ce que notre mémoire nous rappelait, rien de ce que notre imagination avait rêvé. C'était le Caucase »²³²

Le panorama est apprécié par notre voyageur encore plus dans les espaces où il n'y a pas de montagnes qui bornent la vue. Il s'agit, en effet, de la vue panoramique sur la ville. La distance a le même effet d'embellissement sur l'espace urbain qui de près n'est pas trop cher au voyageur. La vision panoramique sur la ville est obtenue depuis la terrasse ou le balcon et la fenêtre. Mais, tandis que la fenêtre ferme le point de vue, la terrasse de la ville est le point de vue équivalent à un panorama au milieu des montagnes. « Notre carte nous ouvrit les portes, et nous arrivâmes sur la terrasse qui domine le Rhin, la ville et tout le paysage. C'est un des plus magnifiques panoramas qui se puissent voir. »²³³. La terrasse présente un degré de sécurité plus élevé que le panorama puisqu'elle se trouve à proximité d'une ville et ce confort de l'écrivain est visible dans la description fantastique de la vue de Berne :

C'est de cette terrasse que l'on découvre une des plus belles vues du monde. [...] Berne, ce vaste château fort dont les montagnes environnantes

²³⁰ Yves Lacoste, « A quoi sert le paysage ? Qu'est-ce qu'un beau paysage ? » en *La théorie du paysage en France*, éd. cit., p. 70.

²³¹ *Ibidem*.

²³² Alexandre Dumas, *Le Caucase*, éd. cit., p. 63.

²³³ *Idem*, *Les bords du Rhin*, éd. cit., p. 283.

sont les ouvrages avancés. Au second plan s'élève le Gürthen, colline de trois ou quatre mille pieds de haut, et qui sert de passage à la vue pour arriver à la grande chaîne de glaciers qui ferme l'horizon comme un mur de diamants, espèce de ceinture resplendissante, au-delà de laquelle il semble que doit exister le monde des Mille et une Nuits; écharpe aux mille couleurs qui, le matin, sous les rayons du soleil, prend toutes les nuances de l'arc-en-ciel, depuis le bleu foncé jusqu'au rose tendre ; palais fantastique qui, le soir, lorsque la ville et la plaine sont déjà plongées dans la nuit, reste illuminé quelque temps encore par les dernières lueurs du jour expirant lentement au sommet.²³⁴

Les glaciers forment la frontière vers un monde irréel, un horizon qui ouvre l'imagination de l'écrivain. Une image somptueuse : le voyageur voit les glaciers comme un mur, mais un mur à la fois précieux et éclatant, une limite entre la réalité et le fantastique. D'autre part un palais, une habitation à la fois fantastique et froide.

Plus sécurisante que le panorama ou la terrasse, la fenêtre représente le cadre qui transforme le pays en paysage. Elle marque les limites horizontales et verticales de l'image et met en contraste les deux formes d'illuminations : de l'extérieur – la lumière intense du soleil et de l'intérieur – la lumière fade, presque obscure. Ce cadre représente « l'invention du paysage occidental »²³⁵ et « produit un effet de tableau encadré qui est une première approche esthétique »²³⁶. La fenêtre est pour le paysage ce que représente la veduta pour la peinture. En outre, la fenêtre appartient à la maison, un lieu bâti par l'homme qui représente l'abri où on se sent protégé. Depuis la maison et par la fenêtre, on a l'impression de la maîtrise de la nature et le regard victorieux de cette domestication est la racine du plaisir esthétique provoqué par la vue de la nature encadrée fermement par l'embrasure.

Le lendemain, celui qui ouvrit les yeux le premier poussa des cris d'admiration qui réveillèrent toute la troupe [...]

Nous nous retrouvions au pied du mont Blanc, mais sur le revers opposé à Chamouny. Cinq glaciers descendaient de la crête neigeuse de notre vieil ami, et fermaient l'horizon comme un mur. Ce point de vue inattendu, auquel rien ne nous avait préparés, était peut-être ce que nous avions

²³⁴ Idem, *En Suisse I*, éd. cit., p. 289.

²³⁵ Alain Roger, *Court traité du paysage*, Editions Gallimard, Paris, 1997, p. 73.

²³⁶ Henri Cueno, « Approches du concept du paysage », en *La théorie du paysage en France*, éd. cit., p. 176.

trouvé de plus beau pendant tout notre voyage ; je n'en excepte pas Chamouny.²³⁷

Même si l'horizon est fermé par un mur de glacier et que la vue a été inattendue, le paysage vu depuis la fenêtre reste le plus beau de tout le voyage. A l'abri d'une maison, le voyageur perçoit l'espace plus accueillant et par conséquent plus maîtrisable. La fenêtre accomplit sa tâche de tenir le sauvage à distance. « L'horreur du démesuré, la sauvagerie d'une telle force irruptive de la nature conduit à ce rétrécissement autour d'objets mesurables, au cerne que trace l'œil autour de ce qu'il veut voir »²³⁸. L'illimité est limité par le cadre de notre vision, la démesure est mesurée à l'aide du cadrage de la fenêtre.

[...] je n'hésitai donc pas à ouvrir ma fenêtre toute grande ; elle donnait sur le lac : j'ai rarement vu un plus ravissant spectacle.

La lune s'élevait derrière Lugano, au milieu d'une atmosphère calme et limpide [...]. Les montagnes qui bordent le lac s'étendaient entre elle et moi, ainsi qu'un paravent gigantesque, dont les sommets étincelaient comme s'ils étaient couronnés de neiges, et dont les flancs et la base, couverts d'ombres, descendaient jusqu'au lac, brunissant les flots dans lesquels ils se réfléchissaient.²³⁹

Pour inventer un paysage on a besoin d'un élément qui provoque l'imaginaire. L'invention du paysage (sur la terrasse ou par la fenêtre) est possible à l'aide d'une situation qui ouvre l'imagination. La fenêtre est, par rapport aux autres points de vue panoramiques, « la forme la plus présente et la plus caractérisée de cette situation ; elle cache et du même coup montre, elle stimule l'imaginaire et introduit en même temps par le cadrage les verticales et les horizontales, les premiers signes d'une construction mentale »²⁴⁰. Le paysage vu par la fenêtre est en quelque sorte une projection mentale et par conséquent son image est influencée par celui qui l'habite, le locataire. Tout comme la maison porte l'empreinte du celui qui l'habite, le

²³⁷ Alexandre Dumas, *En Suisse I*, éd. cit., p. 188.

²³⁸ Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Presse Universitaire de France, Paris, 2000, p. 124.

²³⁹ Alexandre Dumas, *En Suisse II*, éd. cit., p. 354.

²⁴⁰ Henri Cueco, *Op. cit.*, p. 180.

paysage vu par sa fenêtre est perçu par la lentille de celui qui est accueilli ou enfermé entre ses murs. C'est le cas du paysage vu par les fenêtres de deux cellules d'un monastère de l'île Lipari, en Sicile, où le voyageur est reçu d'une manière très hospitalière. Ces fenêtres « ouvertes à l'orient, offraient une vue admirable sur les montagnes de la Calabre et sur les côtes de la Sicile »²⁴¹ La vue du paysage est ici influencée par la spiritualité du lieu, mais aussi par l'accueil hospitalier dont Dumas est le sujet. On a vu l'importance d'un côté de la divinité et de l'autre côté, de l'hospitalité chez le voyageur Dumas. Il en parle plusieurs fois dans ces récits de voyages de Russie, au Caucase et même en Espagne.

Les critères esthétiques d'appréciation du paysage subissent une inversion axiologique au XVIII^e siècle de sorte que, le paysage étendu, immense, sans fin qui à l'époque classique provoquait l'effroi et la répulsion devient à l'époque romantique le paysage sublime qui réveille un étonnement agréable. Le paradigme classique supposait l'imitation et la correction de la nature qui devait être belle, harmonieuse, ordonnée, proportionnelle et son expression était le jardin. Le paysage sauvage, la forêt, la mer et la montagne sont des espaces chaotiques, non organisés, laids : «de même que l'harmonie naturelle semble exprimer une raison divine, un ordre divin, le chaos des montagnes semble trahir quelque chose de païen ou la présence du Malin. Les paysages montagneux ne sont pas seulement laids, ils sont diaboliques »²⁴²

Dumas présente les emblèmes de l'infini et décrit l'expérience du sublime. Il se détache en ce moment de son époque qui considère la montagne le paysage de prédilection pour l'esthétique du sublime, « lieu du sublime par excellence »²⁴³. Il souligne sa préférence pour l'eau et décrit la beauté sublime de la mer. Cependant, chez le voyageur Dumas le sublime a également une expression liée à l'aspect de la montagne. Tout à fait naturel, puisque le principe du sublime est la terreur et cette terreur est amplifiée chez notre écrivain par la peur de la chute qu'il ressent. Il fait des confidences dans Mes mémoires passage analysé par Bachelard²⁴⁴ même, dans le chapitre La psychologie de la pesanteur où il parle de la chute imaginaire) : « Comme la

²⁴¹ Alexandre Dumas, *Le Capitaine Aréna*, éd. cit., p. 57.

²⁴² Robert Legros, *Hegel et Turner dans les Alpes*, présentation de Hegel, *Journal d'un voyage dans les Alpes bernoises*, Jérôme Million, 1988, p. 17.

²⁴³ Yvon Le Scannff, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, Editions Champ Vallon, Seyssel, 2007, p. 59.

²⁴⁴ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté Essai sur l'imagination de la matière*, Librairie José Corti, Paris, 1947, p. 346.

nature, j'avais horreur du vide. Aussitôt que je me sentais suspendu à une certaine distance de terre, j'étais comme Antée, la tête me tournait, et je perdais toutes mes forces. »²⁴⁵ A l'époque, l'écrivain avait dix ans et on pourrait croire que jusqu'à la maturité il ait pu dépasser en quelque sorte cette incapacité, puisqu'on sait qu'il a voyagé beaucoup, même dans les Alpes ou au Caucase où il a grimpé sur la montagne. Néanmoins, quelques pages plus loin on trouve son témoignage plus détaillée sur la terreur qu'il ressentait à la vue des hauteurs, témoignage qui nous convainc que cette horreur pourrait contribuer à la croissance du sentiment du sublime (davantage que chez les autres auteurs) :

J'ai beaucoup voyagé ; j'ai, soit dans les Alpes, soit en Sicile, soit dans les Calabres, soit en Espagne, soit en Afrique, passé par de bien mauvais pas ; mais j'y suis passé parce qu'il fallait y passer. Moi seul, à l'heure qu'il est, sais ce que j'ai souffert en y passant. Cette terreur toute nerveuse, et par conséquent inguérissable, est si grande, que, si l'on me donnait le choix, j'aimerais mieux me battre en duel que de monter en haut de la colonne de la place Vendôme.²⁴⁶

Cette affection malheureuse représente la raison heureuse de sa perception aiguë du paysage sublime de la montagne, paysage qui comprend aussi d'autres éléments. On a vu que la beauté du paysage de montagne est conférée chez Dumas par la présence de l'eau, en général. Dans le paysage montagneux dumasien l'eau confère de l'équilibre, de l'harmonie et de la proportion.

L'horizon immense représente la mesure du paysage dumasien. La mer offre une perspective éloignée, de la distance, de l'immensité tandis que la montagne ferme l'horizon, limite la vue, la liberté et elle est vue même comme une prison. Chez Dumas, la montagne acquiert une fonction positive seulement à proximité de la ville. À côté de la ville, la montagne occupe une position stratégique et esthétique à la fois et, en même temps, sa grandeur est proportionnelle avec le sentiment de sécurité qu'elle offre aux habitants. La montagne est devenue ainsi le rempart, la protection. Dans la ville il n'y a pas d'horizon. Donc la montagne qui se trouve à proximité d'une ville n'est plus le signe de la clôture, mais le signe de la défense. Dans ce cas, la

²⁴⁵ Alexandre Dumas, Mes Mémoires I, éd. cit., p. 280.

²⁴⁶ Ibidem, p. 284.

montagne ne ferme plus l'horizon, au contraire elle ouvre un horizon sans fin à l'aide du panorama.

Le panorama représente la visée la plus sécurisante, la position la plus avantageuse du point de vue stratégique ou militaire, mais aussi la plus rassurante en ce qui concerne les émotions ressenties. Il suppose la conquête des hauteurs et la possession de la nature. Il exige l'effort de l'ascension et la maîtrise de l'espace. Une vue panoramique offre la conscience d'être celui qui contrôle l'espace d'en bas et qui voit les mouvements des autres. Chez Dumas ces émotions sont plus fortes à cause de l'horreur du vide dont l'écrivain souffre. Autant la peur de l'ascension est grande autant les sentiments de gloire et de sécurité ressentis à la fin de la montée sont profonds. La description du paysage panoramique est chargée de beaucoup d'émotions.

Bibliographie

Corpus

Dumas, Alexandre Impression de voyage en Suisse, Michel Lévy Frères, Libraires Editeurs, Paris, 1868.

Alexandre Dumas, Impressions de voyage en Suisse, Tome II, Source www.gallica.bnf.fr.

Dumas, Alexandre Excursions sur les bords du Rhin, Editions Flammarion, Paris, 1991.

Dumas, Alexandre, Le capitaine Arena, Le Joyeux Roger, 2005. Source www.alexandredumasetcompagnie.com

Dumas, Alexandre, De Paris à Cadix, Impressions de voyage, Editions François Bourin, Paris, 1995.

Dumas, Alexandre, En Russie Impressions de voyage, Editions François Bourin, Paris, 1989. Source www.gallica.bnf.fr

Dumas, Alexandre, Le Caucase suite de En Russie, Editions François Bourin, Paris, 1995. Source www.gallica.bnf.fr

Dumas, Alexandre, Mes Mémoires I, 1802-1830, Editions Robert Laffont, Paris, 1989.

Références critiques

Bachelard, Gaston, L'air et les songes, Jose Corti, Paris, 1994.

- Bachelard, Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, Jose Corti, Paris, 1947.
- Bachelard, Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, Jose Corti, Paris, 1948.
- Collot, Michel, *L'Horizon fabuleux I, XIXe siècle*, Librairie Jose Corti, Paris, 1988.
- Collot, Michel, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, PUF, Paris, 1989.
- Corbin, Alain, *Le territoire du vide L'Occident et le désir du rivage 1750-1840*, Flammarion, Paris, 1988.
- Delon, Michel, *Le sublime et l'idée d'énergie : de la théologie au matérialisme*, dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Armand Colin, janvier-février 1986.
- Lacoste, Yves, *A quoi sert le paysage ? Qu'est-ce qu'un beau paysage ? en La théorie du paysage en France*, Editions Champ Vallon, Seyssel, 1995.
- Legros, Robert, *Hegel et Turner dans les Alpes, présentation de Hegel, Journal d'un voyage dans les Alpes bernoises*, Jérôme Million, 1988.
- Plesu, Andrei - *Pitoresc i melancolie*, Bucure ti, Humanitas, 2009.
- Roger, Alain – *Court traite du paysage*, Editions Gallimard, 1997.
- Roger, Alain – *La théorie du paysage en France*, Editions Champ Vallon, Seyssel, 1995.
- Scanff, Yvon Le - *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, Editions Champ Vallon, 2007.