

LE PITTORIQUE ET LA COULEUR LOCALE DANS LE VOYAGE VERS LES PYRÉNÉES DE VICTOR HUGO

ÉVA MARTONYI

Francia Tanszék
Romanisztika Intézet
Bölcsészettudományi Kar
Pázmány Péter Katolikus Egyetem
Egyetem utca 1.
H-2087 Piliscsaba
martonyi@btk.ppke.hu

Victor Hugo wrote *Le Voyage Vers les Pyrénées* in 1843, during his travel in Spain. This work is analysed by the author from several aspects. First, taking the ancient archetypes of travelogue and story-telling as points of departure, the author discusses the characteristics of the genre in the 19th century. Then she goes on and inserts the work in the process of paradigm change typical of the century, when the notions ‘*pittoresque*’, ‘*couleur locale*’ and ‘the exotic’ were all present in the texts; nevertheless, the emphasis was increasingly shifted towards the need for presenting reality. Basing her arguments on quotes, the author argues that in the case of Victor Hugo, the notions mentioned basically have the same workings in travelogues written in prose as well as in poems.

Le Voyage vers les Pyrénées de Victor Hugo, rédigé en 1843 et édité seulement à la fin du XIX^e siècle, a suscité l’admiration de ses lecteurs, et de ses critiques. Reportage, journal de voyage, chronique d’un voyage intérieur – ce texte, accompagné de notes, de la correspondance et des poèmes écrits au cours du voyage, vient d’être réédité par Francis Claudon.¹ Cette nouvelle édition nous permet de retrouver quelques-uns des grands thèmes hugoliens, mais aussi de mener une recherche à la fois thématique et théorique. Car, d’une part, s’y retrouvent aussi bien l’observation perspicace d’un grand érudit voire philosophe, que le travail d’imagination d’un grand poète et – d’autre part, ce texte illustre bien le changement de paradigme qui s’est opéré dans le rapport des écrivains au pittoresque, à la couleur locale et à l’exotisme.

La présente étude envisage donc l’analyse de ces aspects : à partir de quelques réflexions sur la littérature du voyage en général, en passant par les

¹ Victor Hugo, *Voyage vers les Pyrénées*, Présentation de Francis Claudon, Édition du Félin, Philippe Lebaud, Paris, 2001, p. 267.

manifestations d'éventuels éléments constants et de productions imaginaires hugoliennes, et en cherchant un rapprochement entre ce récit particulier et l'oeuvre poétique en général,² aboutir à la définition d'un éventuel changement de paradigme. Ce changement de paradigme concernant le pittoresque et l'exotisme est survenu vers le milieu du XIX^e siècle et va de pair avec le changement du concept de l'exotisme, cette dernière notion englobant les deux premières.³

C'est surtout Paul Ricoeur qui a démontré l'extraordinaire importance des récits tout au long de notre histoire culturelle. Ses considérations nous incitent à poser le problème – du récit en général et du récit de voyage en particulier – dans un passé lointain, en remontant jusqu'à l'origine des temps. On pourrait même dire qu'au départ, dans tous les récits du monde, il y a ou bien le récit de la création du monde, ou bien le récit d'un voyage, en prenant le terme dans un sens très large.

Or, les interprétations des textes fondateurs ne sont pas toujours évidentes. Car, si nous remontons jusqu'à la Bible, comme point de départ, et si nous essayons de voir de quelles sortes de voyages il s'agit par exemple dans l'Ancien Testament, le problème qui se pose est celui du récit lui-même. Est-ce que le départ du Paradis peut être considéré comme un texte fondateur des récits de voyage ? Ou alors, si nous prenons par exemple l'histoire de Moïse, une question non moins évidente se pose : l'expérience de Moïse et de son peuple lors de leur périple à travers le désert est-elle effectivement un récit de voyage ?

La typologie des récits de voyage doit être conçue aussi bien dans ses aspects transhistoriques et transculturels que littéraires par excellence. Une première formule d'évaluation du déplacement serait alors celui qui tente de remonter vers un fond anthropologique, comme l'a bien démontré par exemple Gilbert Durand. Il peut nous aider, lui aussi, à saisir, dans le cadre des structures profondes de l'imagination, la fonction primaire et primordiale des récits. Car, si nous prenons toujours les récits bibliques c'est non seulement le départ du Paradis qui est important, mais aussi tout ce qui arrive après ce départ forcé, après cet exil, pour ainsi dire, et tout ce qui se passe avec les descendants d'Eve. Caïn devient berger, il appartient à cette race de l'humanité que sont les nomades, en face de son frère, Abel, qui sera le prototype de l'homme sédentaire. Il y a donc aussi l'errance, le nomadisme dont l'histoire peut être racontée sous forme de récits, voire de récits de voyage.

Évidemment, l'histoire des civilisations révèle également d'autres aspects de ce problème : notamment le fait que la plupart des civilisations furent

² Cet aspect de l'oeuvre de Victor Hugo est surtout souligné par Pierre Albouy, dans *La création mythologique chez Victor Hugo*, Éd. Librairie José Corti, Paris, 1985, p. 531.

³ Jean-Marc Moura a consacré son livre *Lire l'exotisme*, Éd. Dunot, Paris, 1992, p. 238 à ce sujet.

d'abord nomades. La sédentarisation marque un pas essentiel dans l'évolution de la civilisation. Et ce fait peut effectivement fonder les deux types de voyages que distingue par exemple Michel Butor dans *Répertoire IV*. Butor distingue le voyage où l'on va vers quelque chose, où l'on part en avant, sans retour et le voyage aller et retour. Le premier appartient bien sûr au nomadisme, tandis que le deuxième type n'est pensable que dans les cadres d'une sédentarisation. Tandis que le premier type de voyage peut être qualifié d'exode, d'exil ou de migration, le deuxième marque une très profonde transformation du voyage, puisqu'il n'est plus seulement question de partir on ne sait où, mais de partir pour quelque chose ou vers quelque chose. Que ce soit un voyage de pèlerinage ou d'exploration ou de quête, l'essentiel est de distinguer ces voyages : voyage-exil et voyage aller et retour.

Or, d'après une certaine tradition bien ancrée dans notre culture européenne et scolaire, nous avons tendance à remonter plutôt jusqu'à l'antiquité gréco-latine pour y puiser les fondements de notre savoir et l'expression authentique et authentiquement esthétique de notre expérience humaine. Ainsi, l'Ulysse de l'Odyssée devient le premier voyageur et son départ de l'Ithaque familial puis son retour à la maison représente le schéma canonique de tous les récits, y compris ceux relatant des voyages.

Au moment où nous passons du récit pris en un sens très général à la problématique du récit de voyage en tant que genre littéraire, toute une série d'autres problèmes surgit. Pour n'en citer qu'un seul : Comment distinguer les types de récits qui correspondent aux différents types de voyage ? Car, et on le sait depuis les temps modernes, combien peuvent être diverses les formes de voyage. A partir de Rousseau jusqu'aux romantiques et pratiquement tous les grands auteurs du XIX^e siècle et même au-delà, nous trouvons d'innombrables récits de voyage.⁴

Or, on sait bien combien la recherche de l'exotisme guide les voyageurs à travers les siècles, de l'antiquité jusqu'à l'époque moderne. Jean-Marc Moura dans son livre intitulé *Lire l'exotisme* évoque quelques aspects de ce phénomène. Après avoir remarqué à juste titre, à propos du XIX^e siècle : « Si les voyages militaires, commerciaux, scientifiques se multiplient, l'important pour la vie littéraire est que les écrivains n'hésitent plus à se déplacer hors d'Europe ». Ce phénomène n'est pas tout à fait nouveau, soulignons-le, mais ce qui l'est, incontestablement, c'est le fait que pour les Romantiques de la première moitié du siècle, il n'est pas nécessaire de partir loin pour retrouver l'exotisme, le pittoresque et la couleur locale. Ils cherchent et même retrouvent le dépaysement, l'abandon des lieux familiers dans les pays proches : en Espagne, en Italie, en Allemagne, voire même en France.

⁴ Pour cette partie de notre étude cf. *Conversation sur la littérature de voyage, (procès-verbal d'une table ronde organisée à l'Université de Pécs, les 6 et 7 avril 1990)* in Cahiers Francophones d'Europe Centre-Orientale, Pécs-Vienne, 1994, pp. 145-167.

Afin de pouvoir mieux situer les problèmes posés, il convient de prendre les termes exotisme et orientalisme dans un sens plutôt large. En lisant les textes concrets, on peut remarquer, dans le cas de l'orientalisme pur et surtout pendant la première moitié du XIX^e siècle, qu'il y a chaque fois une part de glissement, d'éloignement de la réalité, l'effacement volontaire de la réalité vivante. La préférence pour le pittoresque est souvent produite par un imaginaire peu informé par l'expérience, en même temps que cette réalité (imaginaire) est souvent décrite selon des clichés.⁵

La part de l'imagination semble parfois l'emporter et c'est ici que Moura mentionne l'exemple de Victor Hugo :

Le cas de Victor Hugo, qui pourtant plaidait dès 1827 pour la couleur locale, le montre bien. Les Antilles de *Bug Jargal* (1826) sont évoquées grâce au souvenir des lectures de Bernardin de Saint-Pierre et de Chateaubriand. *Les Orientales* (1829) décrivent un Orient qui s'inspire de *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem* de l'inévitable Chateaubriand et, dit-on, des impressions que le poète a recueillies en contemplant chaque soir, le coucher du soleil sur les jardins de Grenelle. L'exigence poétique est ici celle d'une fantaisie verbale et d'une virtuosité musicale dont l'exotisme est le lumineux prétexte.⁶

Puis, vers 1840, une autre génération littéraire va être hantée par le rêve exotique, celle des «réalistes». L'auteur prend l'exemple de Gustave Flaubert qui, dans son journal tenu à l'occasion de son voyage en Orient avec Maxime du Camp, se montre comme un écrivain fasciné par le mirage oriental et, évidemment, déçu par la réalité.⁷

Quelle est la place du *Voyage vers les Pyrénées* de Victor Hugo dans cette histoire des récits de voyage, lieux par excellence de l'exotisme, du pittoresque et de la couleur locale ?

Rappelons d'abord brièvement quelques faits : rédigé en 1843 pendant son voyage, entrepris en compagnie de Juliette Drouet, Hugo rédige une série de textes, en s'adressant «à un ami» ou en utilisant la formule «vous» pour désigner son destinataire. Le poète rejoint ainsi les auteurs de nombreux récits de voyage, très à la mode à l'époque, en choisissant cette fois-ci l'Espagne comme destination. Mais ce voyage marque aussi un tournant dans sa vie, la noyade de sa fille, qu'il apprendra par hasard dans un journal, le transformera. En dehors des vicissitudes de sa vie privée, les événements historiques interviendront également pour bouleverser son existence. Auparavant il a beaucoup voyagé, mais à partir du moment de l'exil, Hugo ne voyagera plus.

Nous allons parcourir d'abord le fonctionnement du pittoresque dans le texte, pour passer ensuite à celui de la couleur locale. *Pittoresque* est un terme qui rappelle tout d'abord la peinture. Le pittoresque, d'après le dictionnaire,

⁵ Moura, *op. cit.*

⁶ Moura, *op. cit.* p. 77.

⁷ Moura, *op. cit.* p. 78.

est «ce qui est digne d'être peint, attire l'attention, charme ou amuse, par un aspect original. Pittoresque ce qui dépeint bien, exprime les choses d'une manière colorée, imagée, piquante».⁸

A propos de la fortune du terme pittoresque, je renvoie à l'étude de Francis Claudon qui précède le texte de Victor Hugo. L'auteur y mentionne quelques oeuvres en rapport avec l'Espagne. Or, ce qui nous frappe c'est la fréquence du mot pittoresque dans les titres : *Voyage pittoresque en Espagne, au Portugal et sur les côtes d'Afrique, de Tanger à Tétouan*, (1826), *Voyage sentimental et pittoresque*, *Voyage pittoresque et descriptif* (1822), *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* (1820), pour ne mentionner que quelques exemples. Rappelons que ces livres sont souvent enrichis d'illustrations lithographiques – pour «faire voir» les monuments et les paysages.

Hugo, en voyageant, écrit et dessine en même temps. Il voit et il fait voir. Quand il entreprend ses promenades dans la montagne près de Pasages, il est assailli par des impressions d'une nature désolée, par la haute mer sombre et agitée, par le ciel de plomb, par les rochers effrayants :

Rochers décharnés comme des têtes de mort. Bruyères. Je pique ma canne dans la lande où elle se tient debout. Des fleurs partout, et des sauterelles de mille couleurs, et les plus beaux papillons du monde. J'entends rire dans l'abîme des jeunes filles que je ne vois pas.

L'un des rochers devant moi a un profil. *Je le dessine.* (C'est moi qui souligne.) La joue semble avoir été dévorée, ainsi que l'oeil et l'oreille et l'on croirait voir à nu l'intérieur du pavillon de la trompe.

Devant ce rocher, un autre représente un chien. On dirait qu'il aboie à la haute mer.⁹

Pierre Albouy, dans son étude magistrale, développe sa théorie sur l'interdépendance des choses vues et de l'imagination. «Ainsi, l'imagination du poète complète la vision de l'artiste. Les voyages de Hugo sont une chasse à la comparaison et à la métaphore. Partout, sans cesse, il est à l'affût des ressemblances».¹⁰

D'après l'auteur, Victor Hugo se distingue par cette faculté très dominante de voir objets et paysages avec des figures et dans des postures vivantes, humaines. A la vision anthropomorphique se mêle l'intuition du mystère de la nature, avec sa vie indépendante, secrète et formidable.¹¹

Mais le plus souvent, les éléments inanimés de la nature sont comparés aux animaux. En voici un exemple :

Les montagnes produisent deux sortes de routes : celles qui serpentent à plat sur le sol comme les vipères, celles qui serpentent en ondulant par soubresauts

⁸ Cf. le dictionnaire Robert.

⁹ Victor Hugo, *Voyage vers les Pyrénées*, *op. cit.* p. 140.

¹⁰ Pierre Albouy, *La création mythologique chez Victor Hugo*, *op. cit.* p. 316.

¹¹ *Ibid.*

comme les boas. Passez-moi ces deux comparaisons qui rendent ma pensée sensible. La route de Saint-Sébastien à Tolosa est de la dernière espèce, celle de Tolosa à Pampelune est de la première. C'est-à-dire que la route de Saint-Sébastien à Tolosa monte et descend sur la croupe des collines et que la route de Tolosa à Pampelune suit les sinuosités des vallées. L'une est charmante, l'autre est sauvage.¹²

Les rapprochements des éléments observés de la nature vont d'une comparaison simple mais évocatrice jusqu'aux descriptions frôlant le fantastique. Voici, en raccourci, un rapprochement beaucoup plus compliqué et mieux développé, en évoquant le rôle fantasque des ormes surtout à l'heure inquiétante du crépuscule :

Avez-vous remarqué, à la tombée de la nuit, sur nos grandes routes des environs de Paris, les profils monstrueux et surnaturels de tous les ormes que le galop de la voiture fait : successivement paraître et disparaître devant vous ? Les uns baillent, les autres se tordent vers le ciel et ouvrent une gueule qui hurle affreusement ; il y en a qui rient d'un rire farouche et hideux, propre aux ténèbres ; le vent les agite, ils se renversent en arrière avec des contorsions de damnés , ou ils se penchent les uns vers les autres et se disent tout bas dans leurs vastes oreilles de feuillages des paroles dont vous entendez en passant je ne sais quel syllabes bizarres. Il y en a qui ont des sourcils démesurés, des nez ridicules, des coiffures ébouriffés, des perruques formidables ; cela n'ôte rien à ce qu'a de redoutable et de lugubre leur réalité fantastique. Ce sont des caricatures, mais ce sont des spectres ; quelques-uns sont grotesques, tous sont terribles. Le rêveur croit voir se ranger au bord de sa route en files menaçantes et difformes et se pencher sur son passage les larves inconnues et possibles de la nuit.¹³

C'est exactement ce qu'on peut appeler du pittoresque fantastique. Hugo, d'après Pierre Albouy, «fait du fantastique un élément essentiel du pittoresque».¹⁴ En 1825, suivant un contrat signé pour un *Voyage pittoresque au Mont Blanc*, Hugo et Nodier visitent ensemble les lieux. D'après le fragment qu'il en a publié, chez Hugo la légende se mêle au paysage. Or, plus tard, il n'aura plus besoin de légendes et des superstitions médiévales, pour exprimer ses visions qui transfigurent les choses, en leur cherchant toutes sortes de ressemblances et en multipliant les comparaisons.

La vision pittoresque s'exerce aussi à l'aide de sa fréquentation des artistes et la contemplation des oeuvres d'art. On a souvent mentionné l'influence de Achille Devéria qui lui apprend à voir ce que le vulgaire ne sait pas voir. En même temps, on peut remarquer que Hugo voit certains paysages à travers le souvenir de quelques oeuvres d'art : de Dürer ou de Piranese. On en trouve un bel exemple à propos des escaliers d'une vieille maison à moitié en ruines !

¹² Victor Hugo, *Voyage vers les Pyrénées*, *op. cit.* p. 157.

¹³ Victor Hugo, *Voyage vers les Pyrénées*, *op. cit.* p. 135.

¹⁴ Pierre Albouy, *op. cit.* p. 310.

Mais le pittoresque et le fantastique laissent néanmoins, parfois la place à la méditation. La vision pittoresque recule au profit de la vision métaphysique. Pierre Albouy en arrive à cette conclusion : « Transformé par la vision déformante, par le jeu des symboles, analogies et métaphores, par les fantaisies de l'imagination et par ses inquiétudes, le paysage est devenu une énigme, un problème métaphysique. L'imagination troublée attend, exige la solution qu'apporteront les doctrines cosmologiques de l'exil ». ¹⁵

L'imagination mais aussi l'observation de ce qu'il a sous les yeux, même si c'est par sélection, consciente ou inconsciente, caractérise la plupart des chapitres de son voyage vers les Pyrénées. Tout en laissant libre cours à sa fantaisie de poète, il voit en Espagne la réalité, qui est parfois drôle, parfois décevante.

Un exemple de cette dichotomie est l'épisode du prêtre espagnol qui s'obstine à lui parler français.

Affreux baragouin. A un certain moment, il m'entretenait de grammaire et de linguistique et je n'y comprenais pas un mot. J'entendais revenir à chaque instant cette phrase peu claire : *les tigres morts au logis*. Je me creusais le cerveau. Au bout d'un certain temps je m'aperçus que le bon prêtre voulait dire : *l'étymologie*. Il écrit sur le livre des voyageurs à la *fonda* : « Songe ici, ô mortel, que mort tu sera mangé des vers ». J'ai pris ma plume et j'ai ajouté : « et que vivant tu es mangé des puces ». ¹⁶

Cet épisode – qui ne manque pas d'humour – peut nous servir de transition à l'examen de *la couleur locale*, deuxième terme que nous avons choisi pour notre analyse. La couleur locale – au sens figuré – signifie l'ensemble des traits extérieurs caractérisant les personnes et les choses dans un lieu, dans un temps donné. ¹⁷

Pour le poète, le pays qu'il est en train de visiter correspond à une réalité incontestable, avec toutes sortes de contradictions qui l'attirent mais qui le repoussent : « O Espagne décrépète ! ô peuple tout neuf ! Grande histoire ! grand passé ! grand avenir ! présent hideux et chétif ! O misères ! O merveilles ! On est repoussé, on est attiré. Je vous le dis, c'est inexprimable ». ¹⁸

Hugo distingue partout les ravages de la guerre. Il remarque partout les traces des bombes, des maisons en ruines, abandonnées par leurs propriétaires. Ces évocations ne manquent pas de nous faire penser aux gravures de Goya : *Desastres de la Guerra*, bien qu'il ne s'agisse pas de la même guerre évoquée par l'un et par l'autre.

Cette guerre de 1833 à 1839 a été sauvage et violente. Les paysans ont vécu cinq ans, dispersés dans les bois et dans la montagne, sans mettre le pied dans leurs

¹⁵ *Ibid.* p. 320.

¹⁶ Victor Hugo, *op. cit.* p. 194.

¹⁷ Cf. le dictionnaire Robert.

¹⁸ Victor Hugo, *op. cit.* p. 164.

maisons. Tristes instants pour une nation que ceux ou le *chez soi* disparaît. Les uns étaient enrôlés, les autres en fuite. Il fallait être carliste ou cristino. Les partis veulent qu'on soit d'un parti. Les cristinos brûlaient les carlistes, et les carlistes les cristinos. C'est la vieille loi, la vieille histoire, le vieil esprit humain.¹⁹

Ces mots pathétiques désignent les leitmotifs de ses descriptions : les considérations sur le passé, les ravages de la guerre, la pauvreté et la misère de la population. Partout, même dans les villages pittoresques, il ne manque pas de faire allusion à l'état lamentable des monuments et des gens.

Le lieu par excellence de la manifestation de la couleur locale est toujours la description des habitats, l'évocation des villes et des villages.

Un rideau de hautes montagnes vertes découpant leurs sommets sur un ciel éclatant ; au pied de ces montagnes, une rangée de maisons étroitement juxtaposées ; toutes ces maisons peintes en blanc, en safran, en vert, avec deux ou trois étages de grands balcons abrités par le prolongement de leurs larges toits roux à tuiles creuses ; à tous ces balcons mille choses flottantes, des linges à sécher, des filets, des guenilles rouges, jaunes bleues ; au pied de ces maisons, la mer, à ma droite, à mi-côte, une église blanche ; à ma gauche, au premier plan, au pied d'une autre montagne, un autre groupe de maisons à balcons aboutissant à une vieille tour démantelée, des navires de toutes formes et des embarcations de toutes grandeurs rangées devant les maison, amarrés sous la tour, courant dans la baie, sur ces navires, sur cette tour, sur ces maisons, sur ces guenilles, sur cette église, sur ces montagnes et dans ce ciel, une vie, un mouvement, un soleil, un azur, un air et une gaieté inexprimables ; voilà ce que j'avais sous les yeux.²⁰

Arrivé à Pampelune, Hugo est plongé dans son passé. Il se souvient de son enfance, et il en décrit quelques épisodes d'une manière presque proustienne :

Toute l'Espagne que j'ai vue dans mon enfance m'apparaît ici. Comme le jour où j'ai entendu passer la première charrette à boeuf, trente ans s'effacent dans ma vie, je redeviens l'enfant, le petit Français, *el nino, el chicito frances*, comme on m'appelait. Tout un monde qui sommeillait en moi s'éveille, revit et fourmille dans ma mémoire. Je le croyais presque effacé, le voilà plus resplendissant que jamais.²¹

Après l'évocation «pittoresque» de quelques détails de la «vraie Espagne», il continue par une réflexion philosophique : «Quel mystère que le passé», pour terminer par une conclusion générale et particulière à la fois :

Un jour enfin, par aventure, nous revoyons ces objets ; ils surgissent devant nous brusquement, et les voilà qui, sur-champ, avec la toute puissance de la réalité, nous restituent notre passé. C'est comme une lumière subite ils nous reconnaissent, ils se font reconnaître de nous, ils nous rapportent, entier et éblouissant, le dépôt de nos souvenirs, et nous rendent un charmant fantôme de nous-mêmes, l'enfant qui jouait, le jeune homme qui aimait.²²

¹⁹ Victor Hugo, *op. cit.* p. 107.

²⁰ Victor Hugo, *op. cit.* p. 114–115.

²¹ Victor Hugo, *op. cit.* p. 155–156.

²² Victor Hugo, *op. cit.* p. 156.

Hugo évoque avec précision l'attitude du voyageur, à la fois lié, par la fatigue de son corps, au réel et à la rêverie poétique par son imagination. C'est sur la route de Tolosa vers Pampelune qu'il évoque les fatigues du voyage.

J'avais la tête alourdie par cette espèce de sommeil où la fatigue d'une mauvaise nuit, l'air frais du matin et le roulement de la voiture plongent le voyageur. Vous connaissez cette somnolence à la fois opaque et transparente où l'esprit flotte à demi noyé, où les réalités qu'on perçoit confusément tremblent, grandissent, chancellent, s'effarent, et deviennent des rêves tout en restant des réalités. Une diligence devient un tourbillon, et reste une diligence. Les bouches des gens qui parlent sonnent comme des trompes du relais ; la lanterne du postillon flamboie comme Sirius : l'ombre qu'elle projette sur le pavé semble une immense araignée qui saisit la voiture et la secoue entre ses antennes. C'est à travers cette rêverie grossissante que mes huit mules et mes trois postillons m'apparaissaient.²³

Les choses vues provoquent en lui des pensées qui fonctionnent également par des réseaux d'images et de métaphores. Les animaux se rapprochent des êtres humains, comme l'inanimé est devenu animé, comme les arbres pouvaient avoir des bras et des hommes des branches.²⁴

Dans le chapitre intitulé *Pampelune* et qui porte la date du 11 août, il évoque son départ, très tôt le matin, dans le coupé d'une diligence, tirée par huit mules, de Tolosa, dans la direction de Pampelune. L'heure matinale, la fatigue du voyage provoquent en lui des impressions bizarres et des visions presque hallucinatoires. C'est à ce moment-là qu'il introduit tout une étude philosophique sur le rapport de l'homme à la nature.

«Mais n'y a-t-il pas quelquefois de la raison dans les hallucinations, de la vérité dans les rêves ? et les états étranges de l'âme ne sont-ils pas pleins de révélations ?» – se demande-t-il en guise d'introduction. Puis, il commence le développement de son idée par la description des souffrances des bêtes.

Eh bien, vous dirai-je ? dans cette situation ou tant de philosophes ont vainement essayé de s'étudier eux-mêmes, des doutes singuliers, des questions bizarres et neuves se présentaient à ma pensée. Je me demandais : Que peut-il se passer et que se passe-t-il en ces pauvres mules, qui, dans l'espèce de somnambulisme où elles vivent, vaguement éclairées de lueurs vacillantes de l'instinct, assourdies par cent grelots à leurs oreilles, presque aveuglées par le *guarda-ojos*, emprisonnées par le harnais, épouvantées par le bruit de chaînes, de roues et de pavés qui les suit sans cesse, sentent s'acharner sur elles dans cette ombre et dans ce tumulte trois satans qu'elles ne connaissent pas, mais qu'elles entendent ? Que signifie pour elles ce songe, cette vision, cette réalité ? Est-ce un châtement ? mais elles n'ont pas fait de crime. Que pensent-elles de l'homme ?²⁵

²³ Victor Hugo, *op. cit.* p. 160–161.

²⁴ Passants hideux, clartés blanches ;/Il semble, en ces noirs chemins,/Que les hommes ont des branches,/Que les arbres ont des mains. Voici une strophe de son poème *En marchant la nuit dans un bois*, écrit en 1853.

²⁵ Victor Hugo, *op. cit.* p. 161.

Ces pauvres mules épouvantées et misérables, si proches de l'homme, réveillent dans son cœur le sentiment de la pitié universelle. Car, même si l'homme est supérieur aux animaux, il peut les faire servir, il peut les faire mourir s'il le faut, il n'a pas le droit de les faire souffrir. Le sentiment de la pitié rejoint celui de la morale que l'homme doit développer en lui dans ses rapports avec les bêtes, avec les fleurs, avec les objets de la création. Tout doit aboutir à l'amour, car Dieu, dont la souveraineté passe devant celle de l'homme, veut que l'homme aime. «Il faut qu'il (l'homme) donne à l'humanité et qu'il rende à la nature ce qui est sa lumière à lui, sa chaleur, son instinct et son parfum, l'amour».²⁶ Il fallait civiliser l'homme du côté de l'homme, mais il faut aussi civiliser l'homme du côté de la nature – voilà la conclusion de ce qu'il appelle sa «rêverie». Mais c'est en même temps le résumé de ces convictions profondes sur l'unité absolue qui gouverne l'univers où, sous la souveraineté de Dieu, l'homme a sa place aussi bien que tous les objets de la création.

En guise de conclusion nous pouvons donc constater que le *Voyage vers les Pyrénées* de Victor Hugo, tout en appartenant à un genre précis qui est le récit de voyage et dont le motif sous-entendu est la recherche de l'exotisme ne l'éloigne pas du tout de ces préoccupations poétiques, esthétiques et surtout philosophiques. Or, si nous faisons la comparaison de son entreprise avec celle de Chateaubriand, les différences sont évidentes. Car, Chateaubriand dit à propos de son *Itinéraire de Paris à Jérusalem* : «Je n'ai point fait un voyage pour l'écrire ; j'avais un autre dessein : ce dessein, je l'ai rempli dans les *Martyres*. J'allais chercher des images». Puis, il continue ainsi : «Je n'ai pu voir Sparte, Athènes, Jérusalem sans faire quelques réflexions. Ces réflexions ne pouvaient entrer dans le sujet d'une épopée, elles sont restées sur mon journal de route : je les publie aujourd'hui, dans ce que j'appelle *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, faute d'avoir trouvé un titre plus convenable à mon sujet». Ce qui est intéressant ici c'est la distinction que Chateaubriand fait entre ce qu'il peut utiliser pour la haute littérature (à l'épopée, en occurrence des *Martyres*) et puis, ce qu'il ne peut pas utiliser et qu'il nous donnera donc à lire dans un journal de route.

Victor Hugo, par contre, ne fait pas de distinction entre son oeuvre poétique proprement dite et son récit de voyage. Tout converge vers la même aspiration du poète, observer et exprimer, voir et faire voir. Dans le *Voyage vers les Pyrénées*, ce sont la nature des descriptions, le double jeu du pittoresque et de la couleur locale, rattaché au thème plus large de l'exotisme qui dominant. C'est à cause de la recherche de l'exotisme que je me suis occupée uniquement des chapitres qui concernent l'Espagne, et j'ai mis entre parenthèses la partie du voyage qui concerne la France, même si l'ensemble de ces deux parties constitue une unité.

²⁶ Victor Hugo, *op. cit.* p. 163.

Sous le titre *Voyage romantique*, Francis Claudon, dans son introduction a démontré les thèmes majeurs surgis dans le texte, en suivant le système bachelardien, notamment la fonction poétique des pierres, des monuments, de la nature, de la végétation, de l'eau, de l'air. Pour nous les mots clés comme l'exotisme – entre le romantisme et le réalisme ont été utiles pour situer *Le voyage vers les Pyrénées* dans l'ensemble des oeuvres qui illustrent un changement de paradigme qui s'opère parallèlement, et à travers les récits de voyage de nombreux poètes et écrivains du XIX^e siècle. En plus, les glissements sémantiques entre la couleur locale romantique et le pittoresque moderne nous ont permis de mieux situer les représentations de l'Espagne, appartenant, à l'époque, à un certain exotisme.

Pour revenir à la question générale du genre du récit de voyage, nous pouvons constater que si on écarte les voyages imaginaires, le récit de voyage est basé chaque fois sur une expérience réelle. Il est écrit à la première personne, avec un *je* proche de celui de l'autobiographie. Au niveau de l'écriture, c'est la fonction référentielle qui domine. Mais, la fonction poétique est non moins présente – comme on vient de le voir dans ce texte de Victor Hugo. De plus, le récit de voyage en question, celui de Victor Hugo, sous le titre quasiment neutre du *Voyage vers les Pyrénées* nous a permis de révéler les mêmes règles du fonctionnement de l'imagination que les oeuvres poétiques par excellence.