

Voyager, c'est regarder, marcher et écrire : Andersen en Italie

DAN RINGGAARD *

Départ

Andersen s'est rendu trois fois en Italie au cours de son existence. C'est surtout son premier voyage, du 22 avril 1833 au 30 août 1834, qui a eu une grande influence sur son œuvre. Il avait 28 ans lorsqu'il quitta le Danemark. Après avoir traversé la France, il longea la côte méditerranéenne et, arrivé à Gênes, il nota le point de vue suivant dans son journal :

Oui, si la France est le pays de la raison, alors l'Italie est celui de l'imagination (et le Danemark et l'Allemagne sont ceux du cœur). On trouve ici tout ce qu'on pourrait souhaiter trouver dans un paysage : les oranges dans les arbres, si jaunes au milieu de tant de magnifique verdure, d'énormes citrons d'un vert d'herbe tendre nous envoyant leurs arômes. – Tout n'était que peinture et continuel changement...¹

Andersen avait lu *Corinne* de Mme de Staël (1807) où l'Italie également est le pays de l'imagination. Le rapport qu'entretient le personnage principal du livre, Lord Nevil, avec ce pays est décrit ainsi : « il ne pénétrait pas encore le mystère de cette nation ni de ce pays, mystère qu'il faut comprendre par l'imagina-

* Université d'Aarhus.

1 H. C. Andersen, *Dagbøger [Journaux]* 1825-35, vol. I, Copenhague, 1971, 2 octobre 1833. (Si rien n'est indiqué, les références se rapportent aux textes danois et les traductions d'Andersen sont du traducteur de cet article.)

tion plutôt que par l'esprit de jugement qui est particulièrement développé dans l'éducation anglaise »².

Non seulement les citrons, mais aussi les oranges auraient pu rappeler à Andersen une autre source d'inspiration majeure pour le portrait qu'il peint de l'Italie. C'est Goethe, évidemment, et son *Italienische Reise* (1816-17) : Goethe est submergé par la beauté de la ville de Taormina en Sicile où non seulement il peut s'asseoir sur la branche d'oranger, mais où, selon les dires, l'on peut se laisser charmer par le chant du rossignol pendant six mois de l'année. L'Italie que découvre Andersen semble vraiment être ce paradis que Goethe chante dans l'épigramme à la fois lyrique et élégiaque de son livre de voyage : « *Auch ich in Arkadien.* »

Mais dans le cas d'Andersen il devait s'avérer que l'Italie ne cédait pas si facilement à ces impressions programmées à l'avance. Ni l'éducation sentimentale que proposait le pays selon Mme de Staël, ni la *Bildung* ou en tout cas le réconfort qu'il apportait à Goethe, ne semblaient fonctionner totalement pour Andersen. Pour lui, l'Italie fut le pays où un malaise et parfois même un effroi se trouvaient toujours juste derrière la beauté. Comme dans la ville méridionale du conte « L'Ombre » où ce n'est pas le savant, mais seulement son ombre mensongère, cynique et débauchée qui a accès à l'antichambre de la poésie pour en définitive en souiller la vérité, la bonté et la beauté, ou, avec les mots de Baudelaire : pour une fois pour toutes jeter la gloire de la poésie au caniveau. Celui de Naples, probablement. Et pourtant il s'avère que l'idée de l'imagination comme « peinture et continuel changement » s'accorde parfaitement bien avec la façon dont Andersen entreprend ses voyages et avec la façon dont il développera son écriture sur les voyages.

Quand il voyage, Andersen (selon ses récits de voyage et journaux) fait principalement trois choses: il regarde, il marche et il

2 *Corinne ou l'Italie*, *Œuvres complètes*, série II, *Œuvres littéraires*, t. III, Paris, 2000, p. 19.

écrit. Bien sûr, il parle aussi avec les gens, avec ceux avec qui il voyage évidemment, qui sont souvent des artistes danois, avec ceux avec qui il roule en diligence pendant des journées entières, ou avec qui il navigue, ou avec qui il a la chance de prendre le train, avec qui il boit du vin ou partage un dîner, avec qui il visite un musée ou va au théâtre ; il se préoccupe de ce qui se passe dans son pays natal, surtout de la façon dont ses livres sont reçus et dont il est lui-même traité, il lit et va au café, il profite de la vie ; à d'autres moments, il se porte beaucoup moins bien, il est malade ou angoissé, il fait des cauchemars. Or les activités dominantes à travers lesquelles il découvre l'Italie sont cependant : regarder, marcher et écrire. La marche est peut-être la plus frappante des trois activités, mais à partir du moment où l'on a remarqué son goût presque maniaque pour la marche, on se rend compte de l'importance du mouvement, du « continuel changement » et de l'importance du corps dans sa façon de regarder le monde et d'écrire.

Trois activités, liées entre elles, déterminent la façon dont Andersen perçoit et ressent les endroits. Il sait regarder, il s'apprend à dessiner, il marche constamment et continuellement et, où qu'il soit, il prend des notes qu'il réutilisera plus tard pour l'écriture de ses œuvres. Donc, « peinture » (puisqu'il faut regarder et décrire) et « continuel changement » (puisqu'il faut être en mouvement, toujours en mouvement) ne sont pas seulement liés à l'imagination romantique, ils joueront également un rôle déterminant dans la façon dont Andersen voyagera et écrira. C'est l'usage excessif qu'il fait de ces trois facultés qui rend sa rencontre avec l'Italie plus complexe et plus réelle que le cliché auquel il a été confronté pour la première fois près de Gênes. Ce qui, au départ, est une projection hâtive des stéréotypes sur l'Italie, va en fin de compte transformer sa conception du voyage et de l'écriture, et il finit par en surgir une représentation inédite de l'Italie. Chez Andersen, il y a interaction entre le voyageur et le lieu et il y a une sensation du lieu qui repose sur la capacité de se déplacer avec une sensibilité à fleur de peau à

travers des lieux étrangers aussi saisissants qu'effrayants³. Pour commencer, laissons Andersen sortir de la diligence et partir un peu à l'avance, comme il faisait habituellement, et profitons-en pour observer sa manière de regarder.

Premier voyage: entrer dans un tableau

Aller à la rencontre d'un lieu, cela peut être comme entrer dans un tableau. C'est ainsi qu'Andersen se remémore sa rencontre avec Augsburg dans le *Bazar d'un poète* de 1842, qui relate le voyage qu'il a effectué à travers l'Allemagne et l'Italie pour se rendre en Grèce et en Turquie et rentrer au pays par le Danube :

Enfant, j'avais dans une petite boîte d'optique des images que j'avais découpées dans un vieux livre. Chaque image représentait un bâtiment de style gothique, un couvent ou une église, à l'extérieur desquels il y avait des fontaines sculptées ; mais sous chaque image on pouvait lire le nom de la ville, et le nom qui figurait sous toutes les images était celui d'Augsbourg. Dieu sait combien de fois j'ai regardé ces images et, en pensée, pénétré leur paysage, sans pour autant jamais pouvoir découvrir ce qu'il y avait derrière le coin de la rue.

Et maintenant – maintenant je me trouvais au milieu de la réalité de ces images : j'étais à Augsburg même⁴ !

L'impression que donne Andersen de son voyage en Allemagne dans *Le Bazar d'un poète* est explicitement comme un itinéraire au sein d'images tirées de contes de fée ou de romances.

En Italie, ces genres deviennent contemporains et pittoresques ; mais la satisfaction, la sensation de plénitude ressentie en pénétrant l'image, la rencontre avec un lieu à travers une repré-

3 Pour l'opposition entre interaction et inversion dans les récits de voyage, voir Arne Melberg, *Resa och skriva. En guide till den moderna reselitteraturen*, Stockholm, 2005, p. 23-31.

4 *En Digters Bazar [Le Bazar d'un poète]*, Copenhague, 2006, p. 34-35.

sentation visuelle déjà connue reste la même. Voici une citation du *Conte de ma vie* 1855, l'autobiographie la plus importante d'Andersen ; nous sommes dans les montagnes d'Albanie :

Il nous a été donné d'assister à plusieurs scènes de la vie populaire, qui deviennent de plus en plus rares. Nous avons vu la Dulcamera crier son discours de marchand avec ses épaulettes dorées dans sa roulotte d'apothicaire, avec ses serviteurs dans leur accoutrement de mascarade. Nous avons rencontré des bandits enchaînés à des chariots tirés par des bœufs et entourés de gendarmes; nous avons vu des enterrements, où le corps sur la bière n'était pas recouvert, où le rouge du couchant se reflétait sur les joues blanches, et où les garçons couraient, un cornet de papier à la main, pour récupérer la cire fondue qui tombaient en gouttes des cierges des moines. Les cloches tintaient, les chants retentissaient, les hommes jouaient à la mourre et les filles dansaient la saltarelle au son des tambourins ; je n'ai jamais revu depuis une Italie si festive et si belle, c'était les images de Pinelli, criantes de vie, j'ai vu ces images *de visu*, en vrai⁵.

Ici, Andersen a non seulement le même regard que Pinelli, mais aussi le même que les peintres contemporains danois⁶. Mais même dans ce cas, dans une esquisse qui correspond au goût de l'époque, son regard se pose sur l'humiliation et la mort, et il voit les petits détails par lesquels la réalité transparait : les garçons, par exemple, qui courent à côté de la bière pour récupérer la cire des cierges des moines dans des cornets en papier. Dans les tableaux à motif italien de l'art de l'Âge d'or danois, c'est la rencontre entre le paysage et l'architecture qui est au centre, l'architecture et la vie quotidienne, l'encadrement d'un motif, la lumière si riche en couleurs et le doux exotisme de la

5 *Mit Livs Eventyr [Le Conte de ma vie]*, Copenhague, 1975, p. 163.

6 Voir Hans Edvard Nørregaard-Nielsen, *Dengang i Italien. H. C. Andersen og guldaldermalerne*, Copenhague, 2006 ; *Jeg saae det Land*, Copenhague, 1992. Le point de départ de l'article présent est mon compte rendu du premier de ces deux livres, voir *Standart* nr. 4, 2005. Concernant la manière dont Andersen utilise la métaphore de la peinture et du tableau, voir aussi Klaus P. Mortensen, *Tilfældets poesi. H. C. Andersens forfatterskab*, Copenhague, 2007, pp. 70 et 74.

vie populaire. Cela devient du réalisme poétique par le fait de choisir des éléments de la vie quotidienne et de les mettre en scène dans un lieu à la fois étranger et classique.

Mais Andersen va au-delà de cette poétique. Ce qu'il y a de grand chez Andersen en tant que voyageur, c'est son incapacité ou son refus à intégrer cette perspective bien équilibrée. Il voit d'autres choses, ou bien il voit *autrement* que le regard prédominant de l'époque classique danoise. La raison de cet autre regard est sa tendance à vouloir décrire le monde aussi précisément que possible, parce qu'il est extrêmement influencé par ce qui l'entoure, et qu'il ne peut pas rester en place. Comme le dit Norman Bryson, Andersen perçoit par un regard (*glance*) mouvant, corporellement sensuel, et non pas par une observation (*gaze*) statique, objectivant et désincarné⁷. Le dépassement de la tradition classique qu'effectue Andersen, résulte parfois en un conflit entre la beauté poétique et les misères et la pauvreté du corps. Comme dans cette scène turque extraite du *Bazar d'un poète*, qui est décrite comme une image :

Je rends l'image telle que je l'ai vue. Cinq, six, jeunes garçons turcs, pratiquement nus, l'un d'entre eux, en tout cas, ne porte qu'un turban, sautent en criant comme des fous autour d'un cheval mort, qui, lorsqu'on a fini de lui enlever la peau, gît dans une mare de sang, les quatre fers en l'air, au coin de cette rue. L'enfant nu s'assoit alors sur l'animal mort et se met à le chevaucher en sautant ; quel spectacle !⁸

Ces interruptions brutales, ces chutes dans une horreur qui par ailleurs ne caractérise pas la description, sont rares, mais néanmoins propres à Andersen. Stendhal est le seul autre auteur contemporain de récits de voyages chez qui j'ai pu trouver quel-

7 J'ai exploré cette différence de ces deux concepts de Norman Bryson: le « *gaze* » statique et réifiant, et le « *glance* » dynamique, corporel dans « At fortælle på flamsk. En guidet tur gennem H. C. Andersens tidlige romaner og flamsk malerkunst », *Litteraturkritik & Romantikstudier – Skriftrække* nr. 38, Copenhagen, 2005.

8 *En Digtets Bazar*, [*Le Bazar d'un poète*], p. 260.

que chose de semblable; mais Stendhal est plus cynique, plus ironique, et il a souvent une visée historico-politique. Ainsi, dans *Rome, Naples et Florence* (1817/1827), il reconnaît ne pas pouvoir admirer les neiges des Alpes suisses à cause du souvenir de son expédition en Russie : « A Wilna, on bouchait les trous dans le mur de l'hôpital avec des morceaux de cadavres gelés. Comment, avec ce souvenir, trouver du plaisir à voir la neige ?⁹ » Dans les premières lignes de *L'improvisateur*, le début romanesque d'Andersen en 1833, le narrateur et personnage principal du livre, Antonio, qui est de Rome, insiste sur la différence entre l'image de Rome et la Rome réelle :

Quiconque a jamais été à Rome connaît bien la Piazza Barberina, la grande place ornée de la magnifique fontaine, où le triton vide le coquillage où l'eau jaillit en tous sens ; quiconque n'a jamais été à Rome, en connaît cependant l'estampe, dommage seulement que sur ces estampes la maison du coin ne se trouve pas Via Felice, cette haute maison du coin où l'eau coule du mur par trois tuyaux pour se jeter dans le bassin. – Cette maison a un intérêt particulier pour moi, car c'est là où je suis né¹⁰.

On pourrait lire tout le roman à partir de ce vide entre la réalité et sa représentation, car l'appropriation de l'étranger se déplace de l'un à l'autre sans jamais pouvoir se libérer de son point de départ fantasmatique. C'est ce vide qui, au niveau de l'énoncé, nous donne accès à la voix de l'auteur de récits de voyages cachée derrière celle du narrateur. Le lecteur est entraîné à l'intérieur d'une image *a priori* familière, mais il apprend qu'il y a plus qu'il ne croyait, qu'il y a des endroits inconnus dans l'image, et que c'est à ces endroits, qui ne sont connus que de l'indigène ou du voyageur, que commence la vraie histoire. C'est dans la différence entre l'image et l'endroit lui-même que les choses se passent. Dans la citation sur Augsbourg, il s'agissait

9 Stendhal, *Œuvres complètes*, vol. 13: *Rome, Naples et Florence I*, p. 66, Paris, Champion, s. a., distribué par le Cercle du Bibliophile.

10 *Improvisatoren [L'improvisateur]*, Copenhague, 1987, p. 11.

aussi de ce qu'il y avait derrière le coin de la rue, de ce que cache l'image et que l'on peut découvrir en allant visiter l'endroit. Entrer dans une image n'est qu'un commencement.

Le roman d'Andersen emprunte l'intrigue amoureuse à *Corinne*, l'histoire de l'improvisateur (qui est une improvisatrice) qui, à Rome, se laisse admirer dans ses salons, qui a une relation cachée avec le protagoniste masculin grâce au thème des jumeaux, et qui meurt tragiquement à la fin¹¹. Pourtant la lecture successive des deux romans convainc immédiatement des différences. Le je-narrateur d'Andersen entre en scène dès la première ligne, alors que le récit à la troisième personne de Mme de Staël commence par le portrait du lord Nevil. Ce choix narratif signale une distance psychologique qui ressemble à ce que nous voyons, plus tard, dans le style volontairement anachronique de Karen Blixen. Andersen, au contraire, ne fait pas la même distinction entre lieu, état d'esprit et narration ; la voix de son propre moi en voyage et celle de son narrateur parlent en même temps. C'est là une attitude narrative qui est très éloignée de celle des contes. Quand il est en voyage, Andersen va à la rencontre du lieu sans aucune distance.

Deuxième voyage : le regard exotique

Dans les trois romans des années 1830, *L'improvisateur*, *O.T.* et *Rien qu'un violoneux*, la perspective sur la relation entre le familier et l'étranger change. Le regard exotique posé sur l'Italie dans *L'improvisateur*, se tourne vers d'autres destinations dans *O.T.* et *Rien qu'un violoneux* ; il se dirige maintenant vers le Danemark. Dans *O.T.*, le Danemark et, notamment le Jutland, deviennent

11 Lord Nevil aurait dû épouser la demi-sœur de Corinne, Antonio épouse Maria, qui est une sorte d'Annunziata accomplie, Annunziata, qui est la jumelle tant spirituelle que sociale d'Antonio. Mogens Brøndsted a commenté les points de ressemblance avec *Corinne* dans sa postface à *L'Improvisateur*.

de vraies destinations touristiques à la faveur de ce changement de perspective et, dans *Rien qu'un violoneux*, l'auteur pose son regard sur la modeste ville de Svendborg comme si c'était l'Italie. Cette optique exotique – à l'instar du regard enfantin dans les contes – rend le quotidien et le banal remarquablement nouveaux et présents. Prenons à titre d'exemple un extrait de *Rien qu'un violoneux* :

A certains endroits de cette ville, on se croirait dans une localité de montagne, c'est particulièrement le cas de la rue nommée Hulgade, qui, à notre époque, est censée être un forum pour la contrebande et les rendez-vous amoureux. Quand, de la rue principale située très haut, on regarde en bas, le spectacle est extrêmement pittoresque. D'énormes blocs de granit, entassés les uns sur les autres, constituent le pied des maisons les plus proches, lequel, en vertu de la descente abrupte de la rue, arrive à la hauteur des murs des maisons voisines situées plus en bas. De la sorte, on a une vue, depuis la rue principale, sur les cheminées et les toits de l'étroite rue latérale et l'on aperçoit une grande partie du fjord, toute la côte boisée avec ses arbres aux troncs élevés et des parties des îles de Langeland et de Thurø¹².

Svendborg est, si l'on fait l'effort de la regarder sous un certain angle, comme une ville de montagne, peut-être dans les alpes. Le familier devient, grâce au miracle déclenché par une certaine optique, un forum pour la contrebande et les rendez-vous amoureux. Cela ne se fait pas grâce à une métaphorisation ou à une autre forme de greffe de l'exotique sur le familier. L'exotique surgit presque imperceptiblement si l'on prend la peine de regarder les choses depuis un certain poste d'observation. L'exotique est enchâssé dans le familier, un peu comme l'autre face du même paysage.

C'est le tailleur, le père du protagoniste Christian, qui ressent sans cesse la nostalgie de l'ailleurs, et qui incarne ce regard. Dans sa jeunesse, le père s'est promené sur les routes d'Europe, et les choses sublimes qu'il a vues à l'étranger le fait penser à la ville de

12 *Rien qu'un violoneux*, in : Andersen, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995 (trad. de Régis Boyer), p. 470.

Faaborg, sa ville natale ; une fois rentré, les choses qu'il voit à Svendborg où il vit maintenant, lui rappelle le grand monde. À côté de sa maison, au centre de la ville, se trouve la maison, et surtout le jardin, du Juif, qui, aux yeux du tailleur, lui paraissent « être l'Hespérie et la maison de Shérérazade avec son jet d'eau doré et son oiseau qui parlait »¹³. C'est dans cet endroit exotique en plein milieu du familier, cette hétérotopie comme dirait Foucault, que va naître le roman¹⁴. Après un incendie, la petite-fille du Juif, Naomi, est jetée hors de cet endroit dans le monde étranger, et le roman prend son début, un roman dont le protagoniste, Christian, est portraituré à travers le portrait de sa jumelle exotique, Naomi, qui à la fois lui ressemble et ne lui ressemble pas.

Le père a, entre autres choses, fait une « image à transformations » : c'est Faust au milieu de la pièce où il étudie, entre son horloge et sa Bible. En tirant sur un ruban, l'horloge se transforme en Satan qui veut le tenter, et la Bible se transforme en ange qui veut le consoler. Le père a eu l'idée de cette image, qu'il a lui-même composée, et de bien d'autres inventions encore, pendant ses voyages, et maintenant ces images trônent en plein milieu de sa maison. L'étranger est à un degré suprême enchâssé dans le familier : il fournit les pièces qui forment le puzzle de la vision du monde que le rêveur danois a bricolée. Pour le tailleur, cette double vision est une malédiction. Il est peut-être le premier « rêveur » (cf. « fantast » en danois) de l'histoire du roman au Danemark, et la nostalgie de l'étranger va déchirer sa vie. Or pour la représentation romanesque du monde, c'est un avantage. Cet enchâssement signale que rien n'existe en soi ou pour soi, mais que tout prend forme dans la rencontre avec quelque chose d'autre, avec ce qui est réellement étranger, voire exotique. Il nous signifie aussi que les oppositions ne s'éliminent pas, mais se présupposent mutuellement : *Là* et *ici*

13 *Ibid.* p. 457.

14 Michel Foucault, « Des espaces autres » (1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984.

ne s'oppose pas dans un « ou bien ou bien » catégorique ; il n'y a pas d'autre lieu qu'*ici*, *là* est enchâssé par *ici*¹⁵.

En un sens, l'exotique est ce qui parle à l'imagination grâce à son étrangeté. L'exotisme a souvent été critiqué pour ne pas voir le monde tel qu'il est réellement, mais l'on pourrait d'aussi bon droit argumenter que l'exotisme sait tout voir d'un œil neuf puisqu'il est capable de regarder chaque chose, même la plus familière, comme si elle était inconnue. Avec Victor Segalen et son *Essai sur l'exotisme*, l'exotisme est devenu un « double jeu balancé » entre la perception et l'imagination. Dans son analyse de ce double jeu, Segalen affirme que le lointain tant recherché, dès l'arrivée, a le pouvoir de rendre l'endroit d'où l'on vient, lointain et exotique. Quand Gauguin, peu avant sa mort à Tahiti, a fait le tableau d'une église bretonne, c'était, selon Segalen, non pas parce qu'il avait le mal du pays, mais parce qu'il maîtrisait souverainement ce double jeu. Le familier devient étranger et il est donc possible de le voir à nouveau¹⁶. La pein-

15 Dans Post-scriptum de 1838, le pseudonyme de Søren Kierkegaard, Anti-Climacus, est critique à l'égard de cette représentation du monde: « Andersen comprend à travers son opposé ou à travers quelque chose d'autre. » Søren Kierkegaard, « Af en endnu levendes Papirer », *Søren Kierkegaards skrifter*, bind 1, Søren Kierkegaard Forskningscentret og Gads Forlag, Copenhague, 1997, p. 40. Anti-Climacus note le penchant d'Andersen pour la comparaison: comparer, par exemple, quelque chose en Italie avec quelque chose au Danemark et vice versa, et il trouve que cela dérange. Il y a, en effet, grand nombre de ces comparaisons manifestement naïves. Dans *O.T.* par exemple le parc d'attraction de Bakken est comparé à Largo del castello à Naples, Roskilde est « le St. Denis du Danemark », Vissenbjerg est Istria, et le Sund avec sa multitude de navires est Venise; le théâtre d'Odense est La Scala, et un meule auquel on a mis du feu est le Vésuve. Le plus important, cependant, est ceci : le personnage, le père de Christian, paie le prix psychologique et personnel de cette double vision alors qu'Andersen lui-même la maintient dans sa représentation romanesque. C'est une représentation qui, grâce à son l'ailleurs-présent-dans-l'ici, s'oppose radicalement au ou-bien-ou-bien kierkegaardien.

16 Voir John Sturrock, "Victor Segalen Abroad", in : Prendergast (réd.), *Debating World Literature*, London/New York, 2004; et Victor Segalen, "Essai sur l'exotisme", *Œuvres Complètes*, vol. 1, p. 737 ss.

ture de Gauguin, posée sur un chevalet à Tahiti, a dû paraître extraordinairement exotique dans ce contexte : la Bretagne encadré par Tahiti. Andersen fait la même chose quand il encadre l'exotique par le familier et, par là, pose un regard familier sur l'exotique : le Danemark encadré par l'Italie. Chez Gauguin, *ici* se trouve dans *là* ; chez Andersen, *là* se trouve dans *ici*. Je voudrais terminer ce second voyage par un autre exemple. Le passage est long, mais brillant grâce surtout à la manière dont le Jutland est encadré par l'Inde.

Connais-tu la patrie des Hindous ? Le soleil y est chaud, mais l'air apporte la fraîcheur des glaciers de l'Himalaya. Les forêts odorantes invitent au repos. Le figuier ploie ses branches jusqu'au sol, il en lance de nouvelles qui forment une cabane. Le cocotier t'offre son lait, le dattier te rend ses fruits, des oiseaux bigarrés t'entourent de leur vol : des perroquets pourpres, des sucriers jaune d'or. C'est le royaume des couleurs ! Tu le vois aux ailes des insectes, aux pétales des fleurs d'apparat. Le fleuve débordant où pousse le lotus bleu est sacré comme l'eau du baptême. Patrie des Hindous ! Que possèdes-tu de plus clair, de plus transparent ? Ton ciel ou tes lacs tranquilles où l'antilope et le léopard étanchent leur soif ?

Ici, dit la légende, se trouvait le paradis d'où Adam et Ève furent chassés. Ici fleurit encore le paradis, et c'est le foyer du paria banni, malheureux. Les hordes sauvages des Mongols ont chassé les enfants du pays. Le paria partage le sort d'Ahasvérus. Égyptiens, Tartares, tzigane, ce peuple errant reçut des noms divers. Même vers le Nord, sur les landes arides du Jutland, la dernière génération de parias erre. Nous les appelons bohémiens, sacripants. Le champ de blé est leur tente d'été, le fossé profond, leur réduit pour l'hiver. Les enfants du paria n'ont pas, comme le renard, leur gîte, n'ont pas, comme l'oiseau, leur nid. Ils errent dans la neige et la pluie, dans la tempête, par la lande stérile. C'est là qu'ils mettent au monde, comme des bêtes, leur espèce. Leur lieu de naissance est un lieu d'affliction, aussi l'habitant du pays cherche-t-il toujours à faire passer la femme enceinte dans le district du voisin, ce pourquoi elle est souvent menée de lieu en lieu sur un minable chariot à ridelle cahotant, sans paille pour couche, et c'est là qu'elle met au monde son enfant voué à la dépravation¹⁷. Au premier retour de ses forces, il lui faut se lever, s'attacher son enfant sur le dos. Appuyée sur un bâton, elle erre avec son mari par le sol inégal et couvert de bruyère. La bise de mer glacée souffle, le ciel est gris et humide. Mais elle ne connaît [pas mieux] !

17 Voir *N. V. Dorph : De jydskke Zigeunere*. [La référence est chez Andersen.]

Connais-tu la patrie des Hindous ? Le soleil y est chaud, mais le vent apporte la fraîcheur des glaciers de l'Himalaya. Les forêts odorantes invitent au repos, le figuier ploie ses branches jusqu'au sol, il en lance de nouvelles qui forment une cabane, le cocotier t'offre son lait, le dattier te tend ses fruits. C'est le royaume des couleurs, la patrie des Hindous !

Dans les landes du Jutland comme sous les murs de l'Alhambra se trouve la tribu dispersée du paria ; toutefois c'est dans les forêts de Hongrie et sur ses grandes steppes que sa troupe est le plus nombreuse. Le trône du roi des tsiganes est la pierre moussue tout près, de la source où cuit l'agneau volé. Fatiguée de sa marche, la troupe s'étend dans l'herbe haute où les enfants aux grands yeux noirs jouent avec les fleurs.

Nullle bande ne se risque dans Vienne, la ville impériale, mais on peut voir certains individus se glisser par les rues [...] ¹⁸.

Le passage est une vue panoramique qui commence en Inde et au Himalaya, qui se déplace vers les landes jutlandaises et, en repassant encore une fois par l'Inde et les landes, se tourne vers l'Alhambra, les plaines hongroises et Vienne. Non seulement il raconte un mythe de la Chute à travers l'opposition de la fertile Inde et l'aride Jutland ; il forme également, grâce à ce récit, ce que j'appellerais une arabesque globale, une fluctuation d'images sans cesse changeantes, une transgression continuelle des oppositions ¹⁹. Les landes du Jutland s'inscrivent dans une évolution historique aux dimensions mythologiques, tout en se situant dans un flux géographique, qui fait penser au *Livre d'images sans images* d'Andersen, écrit à peu près au même moment. Les paysages et les végétaux, qui sont répartis partout dans le monde, abritent la même famille, et leurs déambulations réunissent les lieux, les faisant apparaître comme des vases communicants, comme des scènes de théâtre simultanées pour les mêmes destins. Quand l'Inde revient, le Paradis et la Chute ont presque disparu, de même que la dimension historique et dualiste, autre-

18 *Rien qu'un violoneux*, éd. cit., p. 647-648.

19 Jacob Bøggild considère l'arabesque comme une forme récurrente dans l'œuvre d'Andersen dans *Litteraturkritik & Romantikstudier – Skriftrække* nr. 39, Copenhague, 2005. Voir également Niels Kofoed, *Arabesken og dens poetiske former; prosaskitse og prosadigt*, Copenhague, 1999.

ment dit ; elle revient comme un motif dans le mouvement intensifié de l'arabesque qui passe par les oppositions que le texte lui-même a construit. Le passage est magnifique et très caractéristique de l'art romanescque d'Andersen avec ses liens entre le mythe, l'exotisme et la peinture de genre, d'un côté, et, de l'autre, le réalisme et le récit historique. La description des Tziganes – qui constituent un autre exemple du *là* présent dans l'*ici* – leur vie misérable dans les landes – est sans sentimentalisme (et de surcroît munie d'une référence aux *Tziganes jutlandais* de N. V. Dorph). Même si l'évangile de Noël s'en mêle, la vie de ces exclus n'est pas moins dégradante pour autant. Andersen intègre le Jutland dans une arabesque globale où l'étrange et le familier (dans la mesure où les landes jutlandaises étaient familières) s'entrelacent de sorte que la différence entre *là* et *ici* s'effacent.

Troisième voyage : se déplacer dans un endroit et se déplacer entre des endroits

L'arabesque est le genre de l'imagination, le genre de la « peinture et continuel changement ». Il est, à la différence de la peinture du genre, le genre du mouvement. Et le mouvement est, répétons-le, décisif quand Andersen va à l'encontre du lieu, que ce soit par écrit ou en réalité. En suggérant que le lieu surgit entre le corps et le paysage, le phénoménologue Edward S. Casey souligne le côté subjectif, perçu et temporel du lieu. Selon Casey, on peut aller à l'encontre d'un lieu de trois façons²⁰. On peut être présent, assis sur une terrasse de café par exemple, regarder autour de soi et se laisser absorber de manière passive

20 Edward S. Casey, « How to Get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time: Phenomenological Prolegomena », in : Stephen Feld and Keith H. Basso (réd.), *Senses of Place*, Santa Fe, 1996, p. 23-24.

par le lieu. Ou bien on peut se déplacer dans le périmètre du lieu, comme on fait lorsqu'on est en visite dans une grande ville, la parcourant de long en large, mesurant les distances, l'absorbant ainsi dans son corps. Ou bien on peut se déplacer entre différents lieux, arriver, repartir, laisser le lieu apparaître ou disparaître devant ses yeux. Quand il voyage, Andersen se déplace entre les lieux ; il n'aime pas trop rester dans un lieu.

Dans *Le Bazar d'un poète*, notamment, les lieux sont vus en mouvement. Il y a le cochon métallique qui porte le petit garçon pauvre dans les rues de Florence, il y a l'arrivée à Rome comme un long déplacement à travers la ville, le long voyage en diligence relaté du point de vue des chevaux, les vue panoramique de la Sicile et du Bosphore pendant que le poète les passe en bateau, la promenade à travers le marché de Syra et le bazar d'Istanbul. Chaque fois il s'agit d'une description d'un lieu en mouvement, d'un mouvement à travers et entre des lieux. Le plus célèbre est sans doute le voyage en chemin de fer à travers l'Allemagne, où le mouvement et la vitesse sont liés à la modernité, où poésie et technologie semblent promises à des noces futures²¹. Le plaisir qui lui donne Athènes a peu à voir avec la vénération de l'Antiquité ; il vient du fait que la ville est en route vers l'avenir, qu'elle s'étend tous les jours davantage sur le paysage autour²². Nous reconnaissons l'extase de la fuite pour l'avoir déjà vue dans des contes comme « Les galoches du bonheur » et « La malle volante ».

Andersen était conscient que la poésie et l'horreur étaient rapidement interchangeables. À cet égard aussi, il est l'homme du mouvement et du beau moderne. On est étonné devant l'étendue de son registre quand, dans les *Journaux* de son voyage, en une seule ligne, il passe d'une description qui compare les mendiants qui se jettent sur les voyageurs à la sortie de Pise à « de grosses mouches bleues », à un portrait d'un « petit mendiant

21 Cf. *En Digters Bazar [Le Bazar d'un poète]*, p. 23-27.

22 *Ibid.*, p. 178.

particulièrement beau, les joues roses, les yeux noir comme jais et les dents blanches », et puis, immédiatement après, raconte l'arrivée à Florence avec ces mots : « une petite ville sale, une porte hideuse et une rue pauvre et étroite »²³. Andersen passe, en un clin d'œil et sans problèmes, du réalisme le plus cru au réalisme poétique. Il se glisse souverainement à travers la société et à travers les perspectives. Voici, encore une fois, un extrait des *Journaux* :

Nous prîmes une jolie route ! Florence était magnifique, vue de la colline. Les arbres regorgeaient de vin ; en toute vitesse, nous passâmes devant des châteaux déserts et des villas, à travers les vallées serpentait une rivière aux eaux vertes et avec de petites chutes d'eau. – Toutes les paysannes portaient des chapeaux de flanelle noire, parés de plumes. Nous prîmes notre déjeuner à Inciosa ; Pétrarque est d'ici, dit-on. L'hôtesse voulut couvrir les toilettes de serviettes propres, quand je m'y rendis. – Il y avait une chaleur écrasante ! Les chevaux était couvert de mouches. Nous devions passer la nuit à Livane, un sale trou, et nous arrivâmes, alors que le soleil était encore haut dans le ciel !²⁴

La rapidité avec laquelle on passe de l'incarnation même de la poésie la plus sublime aux chiottes ! Andersen est libre, il se déplace entre les niveaux avec une énorme facilité, aidé par la forme même du journal, qui rend aussi le monde qu'il y représente beaucoup plus ouvert et beaucoup, beaucoup plus imprévisible que celui des peintres de l'Âge d'or danois. Quand il est à son meilleur niveau, il n'y a pas de limites à ses déplacements, pas de règles à ses énergiques déambulations linguistiques. Il se distingue aussi d'un autre grand romantique qui sait peindre avec les mots : Chateaubriand. Chez Chateaubriand comme chez Andersen, nous trouvons fréquemment des exclamations de ce genre : « Nous voilà au fond du gouffre. Je désespère de

23 *Dagbøger* [*Journaux*], 8 octobre 1833.

24 *Ibid.*, 13 octobre 1833.

pouvoir peindre ce chaos »²⁵. Et Chateaubriand, lui aussi, sait voir à la fois la beauté et la pauvreté de la vie populaire italienne. Comme dans cette scène au Vésuve, juste avant qu'il renonce à peindre ce lieu chaotique : « Je n'ai trouvé dans cet horrible lieu, pour toute créature vivante, qu'une pauvre jeune fille, maigre, jaune, demi-nue et succombant sous un fardeau de bois coupé dans la montagne »²⁶. Cependant la distance qui séparait Andersen de Mme de Staël apparaît aussi à l'égard de Chateaubriand. Quand ce dernier regarde la baie de Naples depuis le Vésuve, il dit, en pensant à Dante : « C'est le Paradis vu de l'Enfer »²⁷. Pour Andersen, et notamment quand il est en Italie, l'Enfer n'est jamais loin du Paradis, et vice-versa.

Cela nous conduit à la marche. Nous rattrapons Andersen, qui est parti à l'avance, ou est-ce bien le soldat du « Briquet » ? Andersen fait son entrée sur la scène de la littérature mondiale dès le début de son premier conte avec une prose moderne et directe. Comme le soldat, elle marche tout droit et rien ne l'arrêtera. Elle ne ralentit pas dans des cadences pleines d'artifices, elle ne s'immobilise pas devant ses propres motifs, elle entre flambant neuve dans la littérature comme le soldat sur la plage blanche. Dans « Le Briquet », marcher est une question de rythme et de but clairement défini, de partir, d'être en route ; c'est un mouvement plein d'ambition et de désir, un mouvement tout droit, de préférence, sans égards pour les règles de la circulation dans les belles lettres.

Il est vrai qu'Andersen n'est pas intrépide comme le soldat du « Briquet », mais il se déplace de la même façon. C'est ainsi que nous le rencontrons à Rome. Quand on lit ses *Journaux*, on est frappé par les distances qu'il parcourt. Et pourtant nous sommes dans la Rome des petits espaces. Un club très local

25 Chateaubriand, François-René de, *Œuvres romanesques et voyages*, vol. II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1969, p. 1467.

26 *Ibid.*, p. 1466.

27 *Ibid.*, p. 1467.

d'artistes danois. Une éternelle montée et descente de l'escalier de la place d'Espagne, un périple des chambres autour de la place Barberini et, puis, le café Greco où tout le monde se rencontrent. C'est un tout autre monde que les cercles de la bonne société que l'on voit dans les *Promenades dans Rome* (1829) ou *Rome, Naples et Florence* de Stendhal. Chez Stendhal, on est dans un contact intime avec les Italiens ; chez Andersen, ils sont presque réduits au rôle de figurants dans leur propre pays. L'étude du pays, chez Stendhal, concerne surtout la psychologie et la politique ; chez Andersen, elle est esthétisée et, parfois, sentimentalisée. C'est peut-être ces petits espaces baignés par un soleil généreux qui ont créé le propre de la peinture de l'Âge d'or danois, mais, répétons-le : Andersen diffère, sur ce point, de ces peintres. Il marche plus que les autres, se déplace sans cesse. Il se lève avant ses compagnons de route et il est toujours en chemin. Son endurance est impressionnante.

Il marche et marche et marche, se précipite sur ses longues jambes, croise la ville grouillant de monde dans un désir de quelque chose qui n'est pas seulement l'esprit du lieu. Si possible, il se déplace en ligne droite d'un lieu à un autre, percevant tout en chemin. Sa façon de bouger n'a rien de l'arabesque, à la différence du je-narrateur dans son premier livre, *Voyage à pied du canal de Holmen à la pointe est de l'île d'Amager* (1829). Le « continuel changement » qui, dans les écrits, reçoit le plus souvent, en littérature, la forme de l'arabesque, est remplacé par la façon de procéder, directe et moderne, du soldat dès qu'il s'agit de se déplacer dans le monde réel. Marcher n'est pas, pour Andersen, laisser vaquer ses pensées, comme c'était le cas de Rousseau ou de Wordsworth. Il n'est pas un flâneur non plus²⁸. Pour lui, Rome apparaît plutôt comme une riche matière à partir de laquelle et sur laquelle on peut écrire, une

28 Concernant l'histoire culturelle de la marche, voir Rebecca Solnit, *Wanderlust. A History of Walking*, London/New York, 2001.

bibliothèque vivante qu'il faut, coûte que coûte, étudier d'a à z, pour monter, arriver et se libérer des cercles fermés chez lui au pays natal. C'est peut-être pour cette raison aussi qu'il bouge tellement ; il arpente la liberté comme si c'était sa vraie demeure : « Je me sens tout à fait chez moi ; quand je voyage, ce sentiment me vient facilement ! » écrit-il à Genève le 19 août 1833²⁹.

Marcher est une manière de faire l'expérience du lieu à travers le corps. S'il est vrai que le corps a une fonction médiatrice – ce que prétend la phénoménologie – s'il fait à la fois partie du moi et de ce qui est autour du moi, marcher est en effet une façon de rencontrer le lieu activement, une façon de faire partie du lieu ou, plus précisément – souvenons-nous de la définition du lieu de Casey – c'est le corps et le paysage qui constitue le lieu, ce qui me fait participer du lieu. Le lieu qui se crée pour celui qui marche est un lieu en changement parce que le marcheur le traverse. Marcher est une façon d'écrire, dit Michel de Certeau³⁰. Les rues de Rome ou de Naples sont comme un système linguistique qui est activé par le marcheur quand il choisit son chemin et crée son motif. Ce motif a un début, un milieu et une fin tout à fait comme le récit que compose le marcheur à l'intérieur des restrictions imposées par le plan urbain. Marcher devient à cet égard un acte créateur, une manière d'être présent qui s'oppose à la contemplation du lieu à partir d'une distance mentale ou physique³¹.

Il y a aussi une composante plus directement sexuelle et parfois pathologique dans les promenades d'Andersen. Quand il

29 On a souvent cité l'agacement du poète H. P. Holst dû à la manie d'Andersen de prendre des notes dans les musées au lieu de regarder les tableaux. Par exemple dans Mortensen, *Tilfældets poesi*, p. 78-79.

30 Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, vol. 1, Paris, 1980, p. 171-198.

31 On trouve une lecture phénoménologique du premier récit de voyage d'Andersen dans *Skyggebilleder af en Reise til Harzen, det sachsiske Schweiz etc. etc. i Sommeren 1831*, dans le livre de Marie-Louise Svane, *Formationer i europæisk romantik*, Copenhague, 2003, p. 111-120.

est contraint de rester dans sa chambre pour cause de maladie, il devient dépressif. « If I couldn't walk fast, I should explode and perish, » écrit Charles Dickens, qu'Andersen avait rencontré à Londres³². Il en va de même d'Andersen. Il faut qu'il soit en mouvement. À Naples, il est attiré par le quartier des prostituées, il se sauve, mais y est reconduit encore et encore. Cette répétition ressemble à l'expérience relatée par Sigmund Freud dans « *Das Unheimliche* » : à plusieurs reprises, il est conduit dans le quartier des prostituées d'une ville italienne, et c'est sans doute cette structure de l'horreur – ou l'inconnu et l'angoissant se trouve tout près de ce qui n'est que trop familier – qui forme l'arrière-fond caché des promenades nocturnes d'Andersen : les régions inconnues de la sexualité et de l'exotique se mêlent imperceptiblement à sa propre expérience de la pauvreté et son insistante corporalité. Cela se révèle également dans une autre expérience effrayante, relatée dans *Le conte de ma vie*, mais importée presque directement des *Journaux* : le récit de la violation de l'intimité corporelle du Nord-européen par la foule méditerranéenne :

La fête de Pâques nous retint à Rome. Près de l'illumination de la coupole, je perdis de vue mes compagnons, la foule me prit et me porta avec elle sur le pont St.-Ange. Sur le point je me sentis défaillir, un frisson me parcourut, mes pieds tremblaient et ne pouvaient plus me porter ; la foule me pressait de toutes parts, tout s'embrouillait devant mes yeux. Je pressentis que j'allais être piétiné par la foule et, par les dernières forces de mon corps et de mon esprit, je me maintins debout ; c'étaient d'horribles secondes qui vivent beaucoup plus dans ma mémoire que les splendeurs et la magnificence de la fête³³.

32 Cité d'après Solnit, *Wanderlust. A History of Walking*, London/New York, 2001, p. 184.

33 *Mit Livs Eventyr [Le Conte de ma vie]*, p. 179.

Nouveau départ

Quand Andersen revint en Italie, il fut déçu. Dans *Le Bazar d'un poète*, qui décrit les retrouvailles, il est malade la plupart du temps. Mais l'Italie a changé aussi. Peut-être que les genres que l'on trouve dans le livre (esquisses, impressions de voyage, conte, histoire, guide touristique, mythe, *ekphrasis*, dialogue, nouvelle, prose lyrique) ne sont pas tant des expérimentations formelles novatrices chez un poète romantique qui, maintenant, écrit ses livres dans l'image spatiale du bazar, qu'une tentative de ré-enchanter à tout prix l'Italie par une forme artistique innovatrice. Il est évident que les lieux ne s'ouvrent devant lui qu'au moment où il jette l'ancre au large de Malte, c'est-à-dire après le départ de l'Italie désormais trop connue. À partir de là, il n'a plus besoin des expérimentations avec la forme : les lieux se mettent à vivre tout seuls, parce qu'ils sont étrangers et pleins de mouvement. « Peinture et continuel changement » encore une fois, seulement un peu plus loin. L'art du voyage chez Andersen semble dépendre de la relativité du voyage telle qu'elle est décrite par Casey :

Journeys may be considered systematic pursuits of patterned contrasts difficult to obtain in an entirely sedentary existence. The formal patterns of these contrasts are precisely those of here versus there, the near versus the far, the now versus the then, stopping versus starting, the permanent versus the impermanent, and complex variations of all these (including seasonal variations)³⁴.

Casey décrit comment le poète japonais, Basho, à partir de la relativité du voyage, crée un art méditatif. Andersen n'était pas du genre méditatif, mais il entreprit néanmoins ses voyages à la faveur de tels contrastes³⁵. L'agilité, qui à tous les niveaux est

34 Edward S. Casey, *Getting Back Into Place. Toward a Renewed Understanding of the Place-World*, Bloomington/Indianapolis, 1993, p. 282.

35 Dans *Tilfældets poesi*, *op. cit.*, p. 68, Klaus P. Mortensen cite Andersen pour avoir dit: « Aujourd'hui enfin, on sent l'air d'été, les moustiques dans l'air, la fatigue du corps et la nostalgie dans la pensée de voler par-dessus

frappante, la simple dépense physiologique, l'éternelle danse des oppositions, le regard à la fois insistant et mouvant, l'instabilité du sujet éminemment influençable – c'est tout cela qui crée l'énorme réceptivité du voyageur. C'est cela qui rend possible la rencontre du lieu, d'une manière qui tant bien que mal va changer à la fois le voyageur, le lieu et l'écriture. C'est ce qu'on comprend quand on est le compagnon de route d'Andersen.

Traduit par Jørn Boisen

le lac qui s'étend pour arriver dans des pays lointains et, là-bas, ressentir la nostalgie de revenir. Je suis né sous le signe que l'on pourrait appeler le pendule : il faut que je sois en mouvement, aller et revenir. 'Tic! Tac !' Jusqu'à l'arrêt de l'horloge, et je suis par terre. » Pour Andersen, il ne s'agit pas seulement de partir et de revenir, mais aussi d'être en mouvement, d'aller toujours plus loin, d'adopter le continuel changement comme le mode du voyage.