

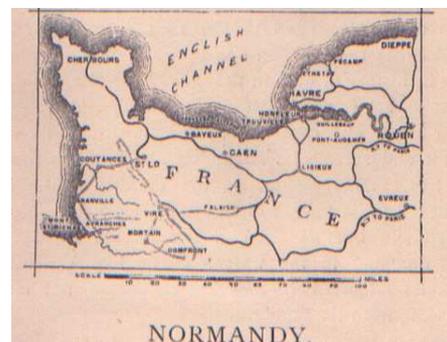
## L'illustration ou la carte éclatée dans un récit de voyage du XIX<sup>e</sup> siècle *Artistic Travel* de Henry Blackburn<sup>1</sup>

Françoise BESSON - Université de Toulouse, UTM, CAS

Pour comprendre en quoi une illustration peut se lire comme une carte, une définition de la carte est nécessaire. Il s'agit d'une représentation abstraite, d'un ensemble de lignes, d'espaces vierges et de points identifiés par des toponymes qui reproduisent l'espace réel à une échelle déterminée. Dans la mesure où la carte reste une figure graphique abstraite, on peut s'interroger sur le rapport qui peut exister entre les illustrations d'un récit de voyage, qui sont par essence figuratives, et le terme de carte. Certes on peut penser à ces cartes de découvertes, incluant entre les lignes représentant les fleuves, les frontières et les routes, des motifs figuratifs récurrents représentant des dragons et des monstres suggérant des régions encore inexplorées ; viennent aussi à l'esprit des ébauches figuratives représentant par exemple la végétation d'un lieu comme dans cette « View of Alatchua Savannah » de Bartram (127) faite en 1775 ; et puisque nous allons parler du XIX<sup>e</sup> siècle, citons l'exemple du célèbre atlas français de Levasseur qui présentait chaque département en incluant dans la carte tous les éléments qui le caractérisaient. Chaque région y peuplait ainsi ses lignes d'images représentant son activité économique, ses costumes, les produits de sa terre, son architecture. C'est peut-être cet atlas et l'esprit qui anime son auteur qui nous fourniront la clé de cette cartographie éclatée que l'on peut lire dans les gravures disparates qui illustrent certains récits de voyages.

Ces images peuvent-elles être lues comme un ensemble de lignes et de formes représentant l'espace réel ? Alors qu'elles représentent essentiellement des éléments concrets (paysages, monuments, costumes, personnages), peut-on les associer aux lignes abstraites d'une carte ? Un ouvrage pourra servir d'exemple dans la mesure où il est représentatif du type de récits de voyages écrits dans la deuxième partie du XIX<sup>e</sup> siècle et il révélera peut-être cette cartographie éclatée qui apparaît comme un texte visuel que les atlas de l'époque ont utilisé. Il s'agit de l'ouvrage de Henry Blackburn, *Artistic Travel*, publié en 1892 et illustré par plusieurs artistes anglais et français.

«Map of Normandy », in Henry Blackburn, *Artistic Travel in Normandy, Brittany, the Pyrenees, Spain and Algeria*, Londres : Sampson Low, Marston and Company, 1892, p. 1, coll. Part. (DR)



<sup>1</sup> Ce texte est une adaptation d'une communication présentée à l'atelier "Récit de voyage" du Congrès de la SAES de Toulouse en 2005.

## Le livre éclaté

Le paratexte de l'ouvrage de Blackburn en fait, avant même que le lecteur n'entre dans le texte, un livre éclaté. Le titre d'abord, *Artistic Travel*, réunit deux notions généralement dissociées, le voyage et l'art. De plus, le choix de l'écrivain est d'employer le mot « travel » au singulier, ce qui est inhabituel et l'éloigne encore un peu plus de la norme, y compris lexicalement. Le titre, donc, se présente comme un itinéraire au cœur d'un univers artistique non déterminé géographiquement. Le sous-titre, « A Thousand Miles Towards the Sun », ne clarifie pas les choses sur un plan géographique, la seule indication étant le nombre de kilomètres et ce mouvement vers le soleil qui suggère un voyage vers le sud. Blackburn et son éditeur vont, qui plus est, choisir une fausse page de garde et une page de titre portant des sous-titres différents. L'indication « A Thousand Miles Towards the Sun » se trouve sur la couverture et la fausse page de garde tandis que la page de titre précise les lieux. Le titre y est devenu : *Artistic Travel in Normandy, Brittany, the Pyrenees, Spain and Algeria*. Sur la page de couverture, ces indications de lieux sont présentes mais elles ne sont pas insérées dans le titre ; elles sont soulignées par une disposition graphique — un carré aux lignes dorées contient ces cinq noms de lieux placés de haut en bas selon leur géographie naturelle. La carte explose et se contracte en une figure géométrique parfaitement lisse qui laisse apparaître à la fois les toponymes de la carte absente et les lignes parallèles de la composition artistique qu'est la gravure sur bois qui va habiller le récit. Il s'agit là du premier élément graphique suggérant au lecteur de lire un texte dans les lignes dessinées, de voir la surface d'une région dans la disposition des toponymes, ce qui est le principe d'une carte. Ce premier élément graphique très sommaire apparaît donc comme une carte stylisée de l'itinéraire du voyage qui va être rapporté.

Mais si l'organisation du titre apparaît comme un texte éclaté, la géographie qu'il annonce ne l'est pas moins puisque sur ces cinq noms de lieux indiquant les régions parcourues, les deux premiers concernent des régions, le troisième concerne une chaîne de montagnes et les deux derniers se rapportent à deux pays. Le lecteur voit donc dès le titre une carte étrange, que l'absence de rigueur géographique rapproche du domaine artistique revendiqué. De plus, l'ouvrage se présente dès la préface comme un recueil de textes déjà parus ailleurs et constituant donc bien un récit éclaté dans sa composition même.

Le motif végétal de fleurs et de feuilles qui sert de chapeau à la préface, apparaît comme l'emblème du livre, entrelacs d'impressions et de lieux, de cartes et de figures, d'êtres humains et de paysages, qui font éclater l'image linéaire et globale de la carte pour la transformer en une suite d'images. Celles-ci font éclore chaque région, chaque pays aux yeux du lecteur, comme le bouton floral de l'illustration de préface qui se distingue radicalement du frontispice. Ce dernier représente la maison de Jeanne d'Arc (dessinée par Samuel Prout), très détaillée dans son architecture et rendue vivante par la présence au premier plan de femmes en coiffes normandes, d'un marchand de bois et d'une boutique de vins et liqueurs. Cette vue conjointe du lieu d'histoire et du lieu de vie quotidienne semble se dissoudre dans la vignette végétale qui suggère un regard éclaté sur ces lieux dont les voyageurs vont retenir toutes les caractéristiques sans nécessairement les dissocier. Au contraire, ils les unifient pour rendre une image à la fois exacte et pittoresque comme l'auteur l'annonce dans la préface. C'est essentiellement dans les illustrations elles-mêmes que l'on va lire cette cartographie

éclatée, d'autant plus que les cent trente illustrations ponctuant le récit sont réalisées par onze dessinateurs différents, dont l'auteur.

Les vignettes des têtes de chapitres participent elles aussi à cet éclatement de la forme du livre et leur choix révèle au lecteur l'importance de l'illustration comme tracé cartographique. Le premier chapitre, consacré au voyage en Normandie, s'ouvre sur une vignette représentant une carte de la région avec l'échelle indiquée (Fig. 1 ci-dessus). Celui sur la Bretagne s'ouvre sur une gravure bucolique de Randolph Caldecott, représentant un berger et son chien gardant quelques vaches et moutons. La gravure initiale correspondante dans celui sur les Pyrénées représente un coucher de soleil sur les Landes près de Pau, dit la légende, avec des bergers sur leurs échasses et des chevaux peuplant une étendue aquatique, qui peut surprendre pour illustrer un voyage dans les Pyrénées. Mais il est vrai que les voyageurs venus du nord arrivaient par les Landes et que la gravure correspond donc au tracé cartographique de l'itinéraire. Les Pyrénées s'éloignent apparemment alors qu'en réalité on s'en rapproche. L'Espagne est introduite par une belle Espagnole à son balcon dessinée par John Phillip (Fig. 4), introduisant dans le voyage un intertexte littéraire possible, d'autant que le texte évoque la « romance » et cite sans cesse des extraits d'ouvrages littéraires et des poèmes. Et enfin l'Algérie s'ouvre sur une vue de la baie d'Alger, par Blackburn lui-même, avec une mosquée devant la mer (Fig. 8), deux personnages en costumes du pays, et un aloès, qui renforce l'image exotique que veut donner l'auteur. Rien n'est donc semblable dans la forme des vignettes d'introduction et l'on passe de la cartographie pure à l'image pastorale puis romantique et enfin exotique pour donner au lecteur une vision qui correspond aux impressions du voyageur et reflète l'intention esthétique affirmée par le titre.

Dans ce cas, la première vignette qui est une carte et qui n'a rien d'artistique pourrait être un signe de lecture. Le lecteur entre bien dans un récit de voyage mais cette carte va ensuite éclater en représentations esthétiques montrant l'art des régions traversées et suggérant aussi des modes de représentations. De plus, il semble parfois que des correspondances effacent les lieux.

Lorsque le lecteur parcourt ce texte un peu particulier, puisqu'il est composé d'une succession de récits, forme qui semble néanmoins emblématique du récit viatique de cette époque, il est frappé par les ressemblances qui existent entre certaines représentations concernant des régions différentes. Ainsi, à la planche représentant des bateaux de pêche à Douarnenez (104) pour la Bretagne, on peut associer celle qui représente les « caballeros » à Jaen près de Cordoue (237). A La vue générale de l'Alhambra de Grenade, peut être associée la vue générale des environs de Luchon. La tempête algérienne (Fig. 2) détruisant tout sur son passage semble répondre à la vue de la forêt pyrénéenne « après la tempête » (Fig. 3).

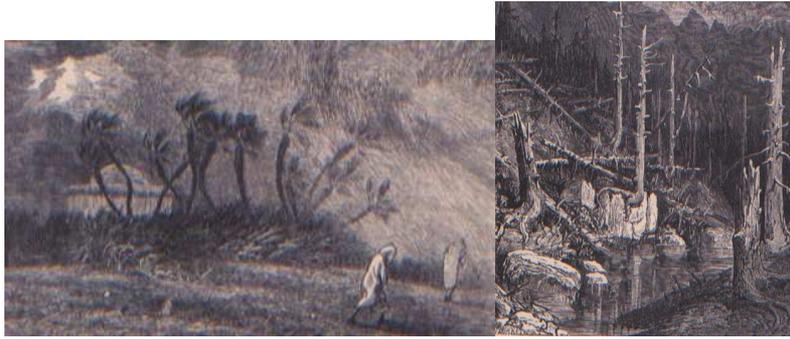


Fig. 2 (« Storm at the Bouzareah », Arthur Severn) et 3 (« After the Storm », Gustave Doré), in Henry Blackburn, *Artistic Travel*, pp. 306 et 177, coll. Part. (DR)

Au balcon espagnol (Fig. 4), correspond la fenêtre mauresque (Fig. 5). Les tours et les flèches se répondent : à la cathédrale de Caen ou à celle de Burgos, répond la Giralda de Séville.

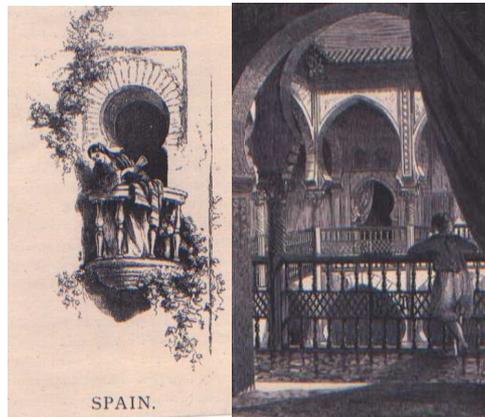


Fig. 4 (« A balcony », John Philip) et 5 (« A Moorish home », Henry Blackburn), in Henry Blackburn, *Artistic Travel*, pp. 201 et 274, coll. Part. (DR)

Le coucher de soleil sur les Landes trouve un écho dans la vue de Grenade à cette heure de la journée. Et tous les personnages se répondent les uns aux autres dans des portraits ou des scènes de genre qui rapprochent les lieux et les hommes. Les correspondances graphiques semblent effacer les différences en faisant de cette suite d'images une sorte de vitrail rassemblant en son espace tous les lieux.

### Un puzzle géographique à travers l'art populaire

Le nombre important de personnages en costumes typiques de leur région ou de leur pays présentés dans l'ouvrage révèle l'intérêt ethnographique des Anglais pour cet art populaire qui donne à chaque lieu son identité humaine. En même temps il suggère une vision vaguement colonialiste dans le désir de relever les différences et de les accentuer parfois jusqu'à la caricature. On en a un exemple dans la représentation d'une Bretonne allant à cheval au pardon, son parapluie ouvert, son regard dur contrastant avec le regard doux et



triste du cheval (95). Le costume est fidèle à la réalité mais les expressions apparaissent comme des jugements du voyageur sur des gens qui ne lui ressemblent pas et sur qui il porte un regard toujours un peu supérieur.

Fig.6 (« Market women, Lower Normandy »)  
Sydney P. Hall, in Henry Blackburn, *Artistic Travel*, face p. 50, coll. Part. (DR)

Pourtant, à côté de ces caricatures d'expressions, apparaissent des peintures de genre qui donnent au lecteur une idée précise des activités des femmes, plus représentées que les hommes, vues dans les costumes qui différencient les régions. On voit ainsi de jeunes femmes au marché dans la vallée de la Seine (45) et en Basse Normandie (50, Fig. 6 ci-dessus) dans des gravures dessinées avec précision. Le costume, les coiffes en particulier, sont mis en valeur sur un fond réaliste qui désigne le lieu grâce à des éléments de pierre (murs ou maisons) ou même à un texte dans l'image, comme cette affiche en partie déchirée qui pend d'un mur et qui indique quelque chose à louer et à vendre à Caen. On voit ailleurs des femmes qui font les foin sur la route qui mène le voyageur de Quimper à Douarnenez. Elles sont vues de loin et ce sont leurs coiffes et les chapeaux des hommes qui les identifient comme Bretonnes. La foire aux bestiaux (78) en Bretagne ne comporte pas d'indications particulières et c'est seulement à travers le texte et les coiffes des femmes que le lecteur peut déduire de quelle région de Bretagne il s'agit.

Le lecteur doit donc se frayer un chemin entre la caricature et la représentation ethnographique. A partir de ces éléments de l'art populaire que sont les pièces du costume ou ce qui y est assimilé (comme les échasses des bergers landais) il reconstituera l'itinéraire par l'image en retrouvant les lieux suggérés, notamment, par le costume. Les multiples représentations de personnages dans les chapitres consacrés à la Bretagne et à la Normandie, en montrant par la représentation visuelle la quantité de costumes différents portés dans ces régions, mettent l'accent sur la différence mais aussi sur l'identité. L'art populaire devient carte régionale. Les personnages sont beaucoup plus rares dans les représentations pyrénéennes de Gustave Doré qui privilégie les paysages ; seuls les bergers landais apparaîtront comme image d'un lieu.

Dans le chapitre algérien, le puzzle est d'une nature différente. Si l'on trouve plusieurs représentations de personnages, la manière dont elles sont organisées n'a pas la même fonction que dans les parties normande et bretonne. Ainsi, une belle Algérienne est dessinée avec son voile et ses bijoux. Ses yeux tristes et sa beauté sont largement mis en valeur mais la légende, « Our model » (290, Fig. 7 ci-dessous), ne donne aucune indication sur la jeune femme elle-même. Elle n'est vue que dans sa relation au dessinateur, à l'artiste. Le sens du portrait se dégrade un peu dans la perception qu'en a le lecteur lorsqu'il se rappelle que trois pages auparavant, ont été dessinés trois chameaux avec pour légende : « Our models »



(287).

Fig. 7 (« Our model ») Henry Blackburn, in Henry Blackburn, *Artistic Travel*, p. 291, coll. Part. (DR)

Le caractère humoristique de cette double légende révèle deux choses: d'abord cela correspond au cliché voulant qu'une femme dans les pays arabes au XIX<sup>e</sup> siècle valait un certain nombre de chameaux, cliché reflétant une réalité. Ceci est encore renforcé quand on lit en écho la légende correspondant à la représentation du mulet espagnol : «A portrait ». L'assimilation des femmes et des animaux utilitaires, des bêtes de somme, à travers le registre pictural des légendes est suffisamment disséminée dans le livre pour que le lecteur ne la perçoive pas directement et qu'elle perde un peu de son agressivité tout en conservant l'intention critique et humoristique. L'agressivité disparaît d'autant plus que la tristesse du beau visage de la jeune femme suggère un autre niveau de lecture. L'image donne le point de vue de l'artiste qui sait regarder l'Autre alors que la légende critique le regard colonialiste de l'Européen.

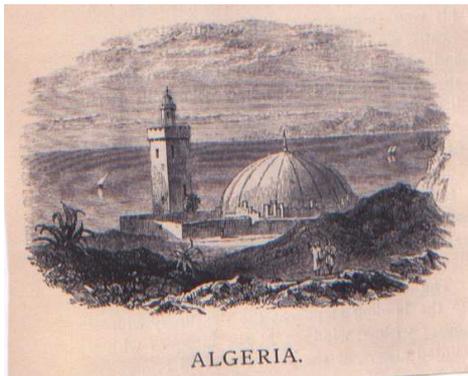
On retrouve ce jeu sur les légendes lorsque l'auteur intitule le dessin de Gustave Doré représentant des soldats blessés en cure à Barèges « Summer visitors », alors que la gravure qui suit et qui représente un ours surveillant un village s'intitule « Winter visitors ». L'auteur joue, de façon éclatée là encore, sur le parallélisme entre humains et animaux dans un but humoristique et parfois critique. Cependant lorsque le voyageur anglais (Henry Blackburn en l'occurrence) peint la femme algérienne, le dénigrement qui apparaît dans ce jeu sur le texte est désavoué, non seulement dans le dessin lui-même, mais aussi dans la table des illustrations où l'image animale porte pour légende, non pas « our models », comme dans le texte, mais « camels ». L'auteur suggère au lecteur un mode de lecture mais celui-ci doit prendre un chemin sinueux entre images et texte pour retrouver la véritable image du lieu peint par l'artiste.

Ces portraits, ces scènes de genre, toutes les représentations humaines qui parsèment le récit guident le lecteur sur les pas du voyageur et lui font découvrir des lieux inconnus de lui à travers les peuples rencontrés. Mais en même temps, ils l'invitent à les lire d'un œil critique, en reconstituant la carte précise du voyage par le biais de ces signes distinctifs et du regard de l'artiste qui se greffe sur la représentation des visages. Ainsi, avant même que l'on entre dans le texte, ces images invitent à une lecture active et déductive du lieu cartographié grâce à ses éléments constitutifs, c'est-à-dire tout ce qu'une carte dissimule et que le regard du voyageur va reporter sur son itinéraire écrit. Il entre en même temps dans la carte technique du départ et s'enfonce dans le lieu par le biais de l'art et par gros plans successifs. De nos jours, la technique cinématographique permet de passer d'une image satellite à une vue aérienne, puis à une vue générale et enfin à un détail du lieu en un fondu enchaîné grâce auquel on s'enfonce progressivement dans le lieu d'abord cartographié ; de même, dans ce type de récit de voyage, la réunion de la carte simplifiée et de la scène de genre ou du portrait fait éclater la représentation linéaire. Elle lui donne peu à peu les formes de la réalité que le lecteur doit reconstituer en suivant le texte et l'image. Les représentations architecturales ont sensiblement la même fonction, à ceci près qu'il s'y ajoute une autre

écriture cartographique à lire dans la pierre.

### L'architecture ou la carte de pierre

Ces gravures illustrent un itinéraire et permettent au lecteur de visualiser les lieux évoqués, mais on peut se demander s'il existe aussi un point commun, sur un plan artistique, entre les vieilles maisons de Pont Audemer en Normandie (9), la tour de Vire près d'Avranches (41), la cathédrale de Burgos (207) et la grande mosquée d'Alger (261). Toutes ces gravures peignent des lieux de pierre représentant des villes précises. La carte se déploie dans ces



lignes architecturales pour tracer devant les yeux du lecteur autant de cairns construits qui le guident sur le chemin de la découverte d'un pays ou d'une région. Puis l'image se fragmente pour laisser apparaître dans le texte un certain nombre d'éléments architecturaux ; les détails de maisons anciennes de Normandie (16, 19) viennent s'inscrire dans la marge du texte écrit ou dans ses blancs comme une frontière graphique qui visualise ce que le texte laisse seulement supposer.

Fig. 8 (« View over the Bay, Algiers »), Henry Blackburn, in Henry Blackburn, *Artistic travel*, p. 257, coll. Part. (DR)

Un peu plus loin, une planche représente des «maisons modernes du bord de mer en Normandie» (57) dont sont seulement extraits les clochetons aux formes diverses. Seule, la première image représente la maison vue dans sa globalité, le type architectural se décomposant ensuite en trois autres images qui apparaissent comme ces monuments stylisés que l'on aperçoit sur certaines cartes et qui indiquent des lieux précis. Là, c'est la ville qui se fragmente pour révéler des détails architecturaux qui deviennent une carte en images donnant au lecteur un itinéraire un peu flou puisqu'elles ne sont localisées que comme typiques du «bord de mer» sans autre précision géographique. Mais le lecteur-promeneur peut ainsi suivre un itinéraire architectural à thème (celui des clochetons civils) que l'image cartographie.

Outre cette architecture civile, les illustrations insistent sur l'architecture religieuse des lieux décrits qui se dessine de la Normandie à l'Algérie, dans les planches représentant des cathédrales, de Caen à Burgos, dans les pardons et dans les clochers des petits villages bretons ou pyrénéens. La richesse des détails architecturaux des représentations des cathédrales contraste avec les lignes simples des villages, comme la discrétion des églises romanes s'oppose au flamboiement des cathédrales gothiques. Le style du dessin reproduit un art architectural. La mosquée clôt cette cartographie religieuse et se scinde en deux images : la vignette d'introduction représentant une mosquée devant la mer (Fig. 8 ci-dessus), dans une représentation romantique et quelques pages plus loin, un gros plan sur celle d'Alger. Ainsi, chacune des régions représentées se décompose en thèmes visuels, l'univers architectural lui-même se décomposant en architecture civile et religieuse. L'esprit du peuple décrit se lit dans ces constructions de pierre qui tracent dans le texte des lignes précises ; elles se superposent à la cartographie générale que représente l'ensemble des illustrations et du texte.

## L'éclatement du lieu dans l'image exotique

L'image exotique très visible dans la représentation de l'Algérie se perçoit aussi dans la vision qu'a le voyageur des autres régions, tant le choix des images révèle sa volonté de montrer un lieu et des hommes et des femmes différents. Une image réunit tous les éléments de l'exotisme en vogue au XIX<sup>e</sup> siècle, que l'on retrouve dans nombre de magazines. C'est celle qui dépeint une tempête : « A Storm at the Bouzareah », (Fig. 2), dessinée par Arthur Severn (306). Le climat, la végétation, l'architecture et le costume, tout ce qui distingue ce pays, sont présents dans la gravure : deux personnages enveloppés dans leur burnous avancent tête baissée dans le vent qui tord les palmiers et couche les aloès tandis qu'au dernier plan, une coupole blanche insère un élément de solidité dans cet univers sauvage déformé par le vent. Des taches blanches dans le ciel apparaissent comme des points de lumière reflétant ce pays qui reste lumineux jusque dans la tempête. Ces différences se lisent d'abord dans le costume, mais aussi dans l'architecture et l'élément végétal. Le texte insiste encore plus sur le côté destructeur de cet événement climatique : « [ ... ] but this scene was beyond parallel - the hideous contortion, the melancholy aspect of destruction, the disfigured limbs in hopeless wreck, the weird and ghastly forms that writhed and groaned aloud, as the storm made havoc with them. » (307) Etrangement, la vision d'horreur qui apparaît dans la force des mots employés dans la description textuelle est absente de l'image où dominant l'aspect exotique et le mouvement provoqué par la tempête. De la même façon, toutes les représentations de l'Algérie vont éloigner les lieux précis pour ne garder que des images emblématiques : une femme dans ses voiles et ses bijoux, un Maure, un guerrier en prière, une tempête, des chameaux, un palmier dans la marge du texte, d'autres palmiers en vignette : la nature et les hommes sont réunis dans cette vision où l'altérité est soulignée. Les représentations iconographiques montrent bien une réalité mais il semble que les dessinateurs choisissent toujours les impressions au détriment de la représentation des lieux ; elles font partie de cette image exotique qui transforme la carte pour la faire éclater en une série de vues disparates.

Les choix thématiques reflètent le goût anglais pour certains éléments particuliers, comme l'espace végétal. L'une des gravures de Blackburn représente une haie d'aloès vue en gros plan, ce qui est tout à fait inhabituel dans les récits de voyages de cette époque mais qui correspond en revanche à ce que l'on trouvait dans les récits d'exploration anglais, (ceux de Sir Hans Sloane, de James Cook, de Darwin ou de Bartram par exemple), dont la fonction était de répertorier les espèces végétales et animales trouvées dans les nouvelles contrées visitées. L'illustration de l'ouvrage de Blackburn, qui n'a rien d'un récit d'exploration, apparaît là comme un écho à ces ouvrages scientifiques et à certains livres d'art, comme celui de George Barnard qui, pour apprendre aux lecteurs l'art du dessin, consacrait de grandes parties de son ouvrage *Drawing From Nature*, à la représentation d'arbres ou de plantes diverses, toujours vues en gros plan. Un minuscule bateau que l'on distingue sur la mer entre deux feuilles d'aloès suggère l'image humaine du voyage dans cette planche botanique mais le lieu lui-même est effacé de l'image, perdu dans les entrelacs de la végétation. Quant aux montagnes de Kabylie, seulement désignées dans la table des illustrations et le texte, elles forment le dernier paysage de l'ouvrage, dans une stylisation qui met en valeur les formes du relief, comme si l'iconographie paysagère du livre se refermait sur l'image de la création naturelle dans la beauté de ses formes et la solitude de son espace.

Le lieu exotique qu'est l'Algérie pour le voyageur anglais de l'époque va donc éclater en représentations architecturales, portraits et même figures botaniques pour montrer au lecteur ce pays dans toute sa nouveauté qui apparaît dans certaines correspondances.

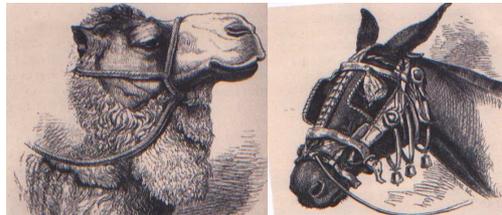


Fig. 9 (« A ship of the désert », Henry Blackburn) et 10 (« A portrait », Walter Severn), in Henry Blackburn, *Artistic*, pp. 296 et 233, coll. Part. (DR)

A la tête de chameau vue en gros plan dans la partie algérienne du voyage (296, Fig. 9), correspond la tête de mulet espagnol dans ses plus beaux atours (233, Fig. 10). Les animaux, particulièrement les bêtes de somme, les animaux du voyage, sont là pour créer des rapprochements entre des lieux différents qui suggèrent la civilisation de l'Autre aux yeux de l'Anglais en voyage.

Le goût du XIX<sup>e</sup> siècle pour l'image exotique témoigne d'une vision coloniale dominante et dans ces vues d'ailleurs, peut se lire le lieu double de celui qui regarde et de celui qui est regardé. Le costume d'abord, élément ethnologique, participe de ce regard colonial : coiffes de France, mantilles d'Espagne, burnous et voiles d'Algérie, le lieu s'habille de vêtements qui montrent une réalité et en même temps le font éclater. Dans une vue d'ensemble, un élément domine toujours, soit l'élément architectural, soit le costume, qui attire par ses différences au point que les expressions humaines ou les activités s'effacent presque. Un autre mode de représentation va brouiller la carte d'ensemble : c'est l'image romantique.

### **Le brouillage de la carte dans l'image romantique**

Le chapitre consacré aux Pyrénées se différencie de tous les autres dans le domaine de l'image de deux façons. D'abord, il est le seul chapitre illustré par un dessinateur français ; ensuite, la majorité des gravures représentent des paysages. Le choix se justifie bien sûr dans la mesure où les Pyrénées sont perçues par les voyageurs avant tout comme un espace sauvage. Mais, alors que dans la plupart des autres récits de voyages sur cette région, les vues générales de châteaux et de villages abondent (y compris dans celui de Henry Blackburn, *The Pyrenees*, également illustré par Gustave Doré), côtoient les scènes de genre ou les portraits, il y a dans celui-ci une focalisation nette sur les paysages dont le caractère sauvage est accentué. Les représentations humaines, peu nombreuses, ont un caractère plus humoristique que réaliste, comme cette vue d'une mer de parapluies représentant la foule d'une station balnéaire ou cette file de touristes faisant une ascension derrière un guide, dans une véritable procession, ou encore l'image simple et dramatique de soldats blessés qui viennent soigner leurs blessures de guerre à Barèges (162). A l'exception de quelques gravures donc, les paysages dominent le chapitre pyrénéen. Le lac d'Oo, par exemple (185), habituellement représenté tel qu'il apparaît au sortir du sentier, c'est-à-dire clair et dégagé

avec la cascade au fond qui s'y déverse, est vu ici derrière un rideau d'arbres aux feuilles entrelacées, ce qui donne à l'image l'aspect d'une jungle lointaine et au lac un côté mystérieux tout à fait inhabituel. Le lieu connu qui apparaît dans tous les récits de voyages sur les Pyrénées est délibérément brouillé pour que, seule, reste l'image romantique. Les lignes des arbres et des rochers se mêlent comme le font les feuillages, dans une fusion des éléments du paysage qui ne garde de l'eau évoquée dans le titre qu'une infime surface qui la rend plus angoissante que lumineuse.

Le château de Pau, lui, se décompose en trois gravures successives : la vue générale du château à partir de l'autre rive du Gave, image classique que l'on retrouve dans la plupart des récits et des albums de voyage mais qui est aussitôt contrebalancée par deux autres gravures. L'une représente le château dans la lumière apparaissant en perspective au fond d'une allée d'arbres ; l'autre laisse à peine percevoir deux tours indistinctes derrière « un mur de feuillage », comme l'indique la légende. Deux personnages, dont la tenue rappelle le XVI<sup>e</sup> siècle et l'époque de Henri IV, ajoutent à ce brouillage de l'image architecturale réinsérée dans le temps de l'histoire que représente le château. Celui-ci est laissé dans l'ombre d'une végétation qui traduit l'esprit romantique d'une époque. Deux visions se superposent dans cette image sombre qui efface presque le lieu de pierre pour le rendre pittoresque, selon la conception de Gilpin. L'univers pyrénéen est souvent vu dans un éclairage où dominent l'obscurité et les formes inquiétantes. Les lieux ne sont reconnaissables que par les légendes (sous les gravures ou dans la table, ce qui éloigne encore plus le lecteur de la connaissance immédiate du lieu). Ainsi, une vue des « environs des Eaux Chaudes » (136) montre de minuscules personnages franchissant un tronc d'arbre au-dessus d'un précipice dans un lieu où tout est noir, des sapins aux rochers et où la seule source de lumière vient de quelques pierres qui permettent de distinguer autour d'elles les personnages et le sentier. Ces montagnards ont l'air d'être au milieu d'un chaos naturel où toutes les formes, minérales et végétales, se mêlent dans cet univers sombre.



Fig. 11 (« Route to the Port de Vénasque », Gustave Doré) et 12

(« Route to the Port de Vénasque », Gustave Doré), in Henry Blackburn, *Artistic Travel*, pp. 195 et 196

Deux gravures représentant le chemin qui mène au port de Vénasque sont encore plus révélatrices de ce brouillage cartographique. En effet, l'abondance de noms géographiques qui constituent les légendes ou les références aux chemins et aux itinéraires (« path to », « route to ») installe le lecteur dans l'espace d'une carte. Mais dès qu'il est mis en présence de l'image, la géographie disparaît et ne restent que des impressions romantiques. Les deux représentations du sentier menant au Port de Vénasque (195, 196, Fig. 11 et 12 ci-dessus) donnent au lecteur des images attendues sur un plan esthétique mais éloignent le montagnard des repérages cartographiques. D'abord, puisque ce sont des gravures insérées dans le texte, la légende est absente et le lecteur doit se reporter au texte ou à la table des illustrations pour savoir de quel lieu il s'agit. Ensuite, le lecteur cherchera vainement des points de repère réalistes qui pourront le guider. Ce qui compte, c'est une impression qui doit le conduire à entrer dans l'image pour éventuellement retracer une cartographie réelle du lieu. Dans la première gravure, les arbres morts aux troncs éclairés qui couvrent la pente à moitié dans l'ombre et la montagne blanche qui apparaît à l'arrière-plan, correspondent à la vision de la montagne donnée par Ruskin : « mountain gloom and mountain glory », un univers mêlé d'ombre et de lumière, d'images de mort et de quête spirituelle. Le chemin, lui, est tout à fait invisible. La deuxième gravure est encore plus éloignée de la réalité géographique : les formes longilignes des sapins noirs à demi dénudés et des montagnes grises et verticales qui se dressent vers un ciel lumineux n'ont rien à voir avec la réalité du chemin en zigzag dans un espace dégagé qui est pourtant mentionné dans le texte où se lisent les éléments de réalité tandis que les images les brouillent d'un voile d'imaginaire. Le texte et l'image se contredisent et se complètent pour traduire le sens du titre. Le texte parle du « voyage », les illustrations donnent son image artistique qui démonte la géographie et place les repères dans une brume inquiétante et lumineuse qui reproduit les goûts esthétiques d'une époque.

La représentation animale participe de ce brouillage romantique avec trois visions de l'ours qui montrent de façon intéressante un éclatement de l'image classique.



Fig. 13 (« Performing bear », Gustave Doré), 14 (« Winter visitors », Gustave Doré), 15 (sans légende, Gustave Doré) in Henri Blackburn, *Artistic Travel*, pp. 158, 163, 200, coll. Part. (DR)

Il y a d'abord l'illustration réaliste (rare dans ce chapitre) et un peu caricaturale d'un montreur d'ours (158), avec la légende «Performing bear » (Fig. 13 ci-dessus), montrant un maître raide d'orgueil et dont la tête redressée contraste avec la tête de l'ours baissée par une barre de bois qu'il tient lui-même comme un joug pendant qu'il esquisse un pas de danse. Puis, quelques pages plus loin, une image de la montagne aux pointes acérées représente un ours solitaire entre deux arbres morts, l'un dressé et l'autre couché, qui regarde d'un promontoire un homme se dirigeant vers un hameau (Fig. 14 ci-dessus). L'ours sauvage et libre du premier plan correspond à l'imagerie romantique que l'on retrouvera par exemple dans un tableau de William Stanfield qui représente l'Ossau : l'animal est là, présence à la fois menaçante et libre, calme dans son observation du monde humain qu'il se contente de surveiller dans son univers aride de montagnes enneigées et d'arbres morts. Il est bien différent de l'image du montreur d'ours dressé, la tête courbée sous le joug. Il représente la liberté de la montagne et la petitesse de l'homme dans cet univers essentiellement hostile. A la fin du chapitre pyrénéen, apparaissent encore trois ours, dont deux sont adossés à une pierre blanche manifestement éclairée par la lune, et hurlant, le museau tourné vers le ciel, tandis que le troisième, est assis un peu plus loin (Fig. 15 ci-dessus). Les arbres courbés par le vent accentuent cette atmosphère romantique : le clair de lune, le hurlement des ours et le sifflement du vent que l'on imagine font entendre l'âme libre de la montagne encore une fois, mais une liberté que l'homme ressentait comme une menace permanente. On est très loin des représentations classiques de chasse, de corps à corps entre un homme et un ours, qui se retrouvent dans nombre d'albums ou de récits français. L'idée romantique transforme le réel et brouille dans l'esprit du lecteur l'image de l'ours des Pyrénées donnée à l'époque. L'impression de vie domine et l'animal y apparaît comme un être de la montagne, clairement séparé de l'homme. Car on peut noter la progression des trois images. Après l'ours utilisé pour le spectacle, il y a celui pour qui l'homme est un spectacle : c'est lui l'observateur. Il y a enfin l'animal libre de toute présence humaine, avec ses congénères, criant à la lune un message que seuls les autres ours et l'imagination du lecteur peuvent entendre. La représentation des Pyrénées s'achève sur ce hurlement silencieux, comme un clin d'œil romantique à l'image réaliste d'où tout repère géographique a disparu.

Si l'illustration peut être lue comme l'élément d'une carte éclatée, c'est sans doute parce qu'elle correspond à une vision impressionniste des lieux alors que la carte a la rigueur de l'étude scientifique. Pourtant le voyageur part d'une carte ou en tout cas d'un itinéraire, pour retrouver des impressions et traduire dans la langue des formes, des lignes et des effets de lumière, sa vision des lieux et des hommes qui les habitent. La carte se dépouille de ses repères pour y substituer des images révélatrices d'un univers perçu comme un univers autre ; il est aussi le reflet de l'univers intérieur de l'artiste et l'image détournée des goûts artistiques d'une époque.

En illustrant en partie ce recueil de récits épars et en choisissant dix autres dessinateurs pour accompagner son texte, Blackburn place des points de repère d'une autre nature. Ni géographiques ni cartographiques, ils apparaissent comme un intertexte artistique qui permet au lecteur de lire dans les lieux des visions intérieures. Mais les images sont là et l'Espagne, l'Algérie, les Pyrénées, la Bretagne et la Normandie donnent malgré tout à voir entre les lignes du texte une autre carte. Celle-ci annonce la naissance des cartes

postales, ces images du voyage grâce auxquelles les voyageurs allaient communiquer leurs impressions dans le temps même du voyage. Récits de voyage en miniature sur des images clichés, elles allaient détruire l'univers merveilleux de l'illustration du récit viatique pour populariser et généraliser le désir de rendre compte de ses impressions sur les lieux découverts.

Ces illustrations multiples du XIX<sup>e</sup> siècle sont devenues des repères privilégiés de ce temps, elles qui brouillaient tous les repères en les mêlant et en unissant la réalité d'une carte géographique à l'imagination d'un artiste. On peut se demander si ces images éparses peuvent être considérées comme un hors-texte ou un non-texte, un texte autre visant à éclairer le tissu verbal, ou au contraire une œuvre extérieure, contradictoire et isolée qui s'écrit seule, hors du texte principal. Elles sont indissociables des récits qu'elles illustrent. Mais elles sont aussi des tableaux lumineux d'une mémoire qu'elles préservent, mémoire-paysage qui se lit dans les blancs d'un texte éclaté, carte-texte qui se dessine en dehors des mots.

### Sources

Bartram, William. *Travels in North America. 1753-1777*, in Dr Tony Rice (ed.). *Voyages of Discovery*, Londres : The Natural History Museum, 1999.

Blackburn, Henry. *Artistic Travel in Normandy, Brittany. the Pyrenees, Spain and Algeria*, Londres : Sampson Low, Marston and Company, 1892.

Rice, Dr Tony (ed.). *Voyages of Discovery*, Londres : The Natural History Museum, 1999