

Ceci est la version préliminaire de l'article publié dans Arlette Bouloumié et Isabelle Trivisani-Moreau, dir., *Le génie du lieu. Des paysages en littérature*, Paris, Imago, 2005, p. 257-268.

LE DESERT, SOURCE D'INSPIRATION POUR LOTI, ECRIVAIN-VOYAGEUR

Rachel Bouvet
Université du Québec à Montréal

Paysage et voyage

S'il est un genre littéraire qui se conçoit difficilement sans la présence de paysages, c'est bien le récit de voyageⁱ. Rares sont les récits de ce genre qui ne présentent aucune description de l'environnement physique du voyageur. Les descriptions de sites géographiques, exceptionnels ou non, les perspectives offertes par les hauteurs, permettant d'embrasser d'un seul coup d'œil montagnes, forêts, vallées ou rivières, les panoramas à l'orée des grandes villes, les tableaux formés par les promeneurs dans les jardins abondent dans le récit de voyage, qui —faut-il le rappeler— se définit avant tout par la traversée d'un espace. Voyager, c'est voir du pays, comme on dit ; écrire le voyage aura dès lors pour but de transformer le pays en paysage. Comme l'écrivait le jardinier-paysagiste René-Louis de Girardin, “[l]e long des grands chemins, et même dans les tableaux des artistes médiocres, on ne voit que du pays ; mais un paysage, une scène poétique, est une situation choisie ou créée par le goût et le sentimentⁱⁱ ”. Autrement dit, le paysage n'existe pas à l'état naturel, il suppose un choix effectué par un sujet, une création esthétique, où interviennent la sensibilité et l'émotion, une interaction entre un sujet et un site particulier. Cette distinction lexicale entre le pays et le paysage, que l'on retrouve dans la plupart des langues

européennes, est à la base du concept d'artialisation défini par Alain Rogerⁱⁱⁱ. Deux moyens permettent selon lui d'artialiser la nature : une intervention directe, *in situ*, visant à transformer la nature, en jardin par exemple ; une intervention indirecte, *in visu*, par le biais d'un acte perceptif, d'un regard qui crée des modèles autonomes : une toile, appartenant justement au genre du " paysage ", une photographie ou encore une description littéraire. Cette façon de concevoir le paysage met toutefois de côté un aspect important de la question, sur lequel se sont penchés les géographes, généralement moins soucieux de la dimension artistique que de la dimension phénoménologique. Il s'agit de *l'acte de paysage*, acte perceptif où entrent en jeu deux facteurs importants : d'une part, la situation spatio-temporelle du sujet, qui détermine à la fois le point de vue, le cadrage, l'horizon, la luminosité ; d'autre part, les filtres culturels et esthétiques du sujet, qui jouent un rôle essentiel dans la sélection et la configuration des éléments de l'environnement physique.

La littérature de voyage s'avère un exemple particulièrement intéressant puisque l'écriture s'élabore à partir de la traversée réelle, physique, de l'espace, et que les descriptions littéraires reposent sur des actes de paysage préalables. Bien sûr, le passage du vécu à l'écrit est un phénomène complexe en soi, que je n'aborderai pas ici ; ce qui m'intéresse, c'est le caractère *nécessaire* du lien qui s'établit entre l'acte de paysage et la description, le " paysage littéraire " : la littérature se nourrit de l'expérience de l'espace, elle s'offre comme un prolongement de cette rêverie spatiale qui affecte bien des voyageurs. Avant d'examiner plus en détail le rapport du voyageur à l'espace et d'analyser *Le désert* de Pierre Loti, je propose de distinguer cinq façons de penser le paysage, ceci afin de réduire l'ambiguïté relative à ce terme et de rendre compte de manière plus adéquate des rapports complexes qui unissent l'expérience et la description littéraire.

1) Le paysage comme expérience vécue (l'acte de paysage) : le paysage se construit de manière très intime, lors d'une expérience visuelle, olfactive, auditive, tactile (rarement gustative), qui peut donner lieu à la contemplation ou susciter d'autres réactions personnelles. C'est de manière générale l'objet de la géographie, qui cherche à définir l'acte de paysage, mais aussi de l'ethnologie, puisque l'un des préalables à l'acte de paysage est la capacité de percevoir le paysage, autrement dit la présence d'une catégorie, d'un schème conceptuel, dans la culture du sujet. Sans la présence de fichiers mentaux contenant la représentation du paysage, ce rapport particulier à l'espace serait tout bonnement impossible. La façon de sémiotiser l'espace autour de soi dépend en effet pour une large part des schèmes culturels : Augustin Berque, dans son étude comparée des civilisations européenne et chinoise, a bien montré que l'idée de paysage n'a rien d'universel, que chaque culture élabore une manière d'interagir avec l'espace environnant qui lui est propre^{iv}. En mettant en évidence les conditions nécessaires à la présence du schème conceptuel lié au paysage, il explique du même coup comment le paysage peut émerger dans une culture donnée à un moment précis de l'histoire. Il est certes difficile de faire abstraction de cette catégorie lorsqu'on la porte en soi ; il est encore plus difficile de se mettre à la place de ceux qui ne partagent pas cette manière privilégiée d'interagir avec l'espace ; ce qui pourtant permettrait d'éclairer bien des désaccords dans la façon de concevoir le territoire. Toujours est-il que l'acte de paysage se définit avant tout comme une lecture de signes, comme une situation propice à la rêverie, au musement, une occasion incomparable de saisir le caractère infini de la sémiologie, étant donné que de nouveaux aspects se découvrent à l'œil au fur et à mesure qu'il s'habitue aux formes et aux couleurs. Qui ne possède pas son paysage d'élection ? un jardin dont on connaît chacune des

nuances, mais qui ne cesse de nous émerveiller ; un cap menant le regard de l'écume au lointain, au rythme des vagues et dans une odeur d'embruns ; un sentier en forêt où s'entrelacent les branches des arbres centenaires ; un point d'observatoire dans la vallée, ou au sommet de la montagne... Certains de ces paysages finissent par nous marquer de manière indélébile, par nous habiter en quelque sorte, car une fois que l'acte de paysage a pris fin, l'objet de pensée qui s'est créé reste présent dans la mémoire. Le paysage est dès lors intérieur, ce qui nous mène à la deuxième façon d'envisager le paysage.

2) **Le paysage comme objet de pensée** (paysage intérieur) : il suffit parfois d'un mot, d'un geste, d'une odeur, d'une forme visuelle particulière, ou encore d'un moment de nostalgie pour que surgisse en nous le souvenir d'un paysage. Une impression tellement forte que l'on se trouve soudainement transporté ailleurs, avec des images plein la tête. C'est que, à notre insu, le paysage s'est gravé dans notre imaginaire, il s'est constitué comme signe, et il suffira d'un déclic pour que cet objet de pensée reprenne vie. Support principal pour l'imagination, qui puise à même les formes disponibles et en crée de nouvelles, le paysage intérieur joue certainement un rôle primordial dans l'imaginaire de l'ailleurs. Mais il ne faut pas sous-estimer pour autant les objets de pensée créés de toutes pièces, notamment grâce aux gestes de projection sur l'ailleurs, souvent proches des fantasmes. Comme le rappelle très justement Alain Corbin, “[i]ndépendamment de la phénoménologie, c'est-à-dire de l'expérience sensorielle, l'espace est aussi lu selon des schèmes qui relèvent du seul imaginaire^v.” Il prend comme exemple celui de l'Orient chez les romantiques français : “ Au XIXe s., le regard des voyageurs était soumis à un Orient rêvé, à un Orient magique, à l'Orient des merveilles qui imprégnait la littérature. La notion de paysage est dépendante de la pratique de la lecture^{vi}.” *Les mille et une nuits* en

particulier, par le biais des multiples traductions, ont favorisé l'émergence de nombreux paysages intérieurs, éclipsant en beauté tout acte de paysage vécu et donnant lieu, à leur tour, à des descriptions hautes en couleurs, les couleurs de l'imaginaire dépassant de loin les lumières crues, sans reflets, de la réalité.

3) **Le paysage comme description** (paysage littéraire) : élément du récit, faisant partie d'un tout, la description, lorsqu'elle s'attache à un site particulier, à un environnement physique, prend les traits du paysage écrit, mis en mots, élaboré de manière discursive, avec des stratégies souvent empruntées à la peinture, à la photographie, à l'architecture ou au cinéma, ce qui n'a rien d'étonnant étant donné la prédominance de la dimension visuelle. Ce phénomène ressortit à l'artialisation *in visu*, pour reprendre les mots d'Alain Roger, au même titre que le paysage peint. Chose curieuse, relevée par Anne Cauquelin dans *L'invention du paysage*, l'étude de l'évolution des paysages marin et montagneux montre que le paysage écrit précède, dans ces deux cas, le paysage peint. Il semblerait que le paysage soit d'abord né sous forme textuelle avant d'être représenté en peinture :

Il semble que, pour les deux découvertes de la montagne et du rivage, la littérature ait été première. Poèmes, méditations, récits de voyage ont frayé la route. La peinture prend le relais. (...) si la description poétique, romanesque, est souvent première dans l'ordre des faits, l'image peinte ou le dessin savant sont, eux, premiers dans l'ordre de l'affirmation d'une réalité. On passe insensiblement de l'un à l'autre pour en arriver à poser une existence jusque-là ignorée. Par un effet de retour, presque une anamorphose, l'image semble alors l'emporter : c'est le récit qui semble suivre la représentation picturale^{vii}.

Il est en effet étrange de remarquer à quel point le paysage a été négligé dans les études littéraires, alors qu'en histoire de l'art il s'agit d'une problématique bien identifiée. Quand on sait que ce sont des écrivains, plutôt que des peintres, qui ont "inventé" des paysages, qui ont donc permis à de nouveaux sites d'accéder au statut de paysage, on est en droit de se demander pourquoi si peu d'essais se penchent sur la question en littérature. Est-

ce simplement dû au fait qu'il n'existe pas en littérature de genre spécifiquement consacré au paysage, comme c'est le cas en peinture ?

4) Le paysage comme œuvre d'art (le genre du paysage) : genre à part entière, distinct des autres, le paysage peint soulève d'emblée des questions génériques. La présence ou l'absence de personnages sur le tableau engendrera par exemple un problème d'interprétation, qui fera opter tantôt pour le paysage, tantôt pour la scène de genre. Autre manière d'artialiser *in visu*, le paysage en peinture, mais aussi dans les arts visuels tels que le cinéma ou la photographie, se donne comme un objet de contemplation qui, en retour, conditionne la saisie sensorielle des sites naturels ou aménagés par l'homme.

5) Le paysage comme réalité physique remodelée (intervention paysagère) : le paysage peut être issu d'une transformation physique, d'une intervention directe, *in situ*. Que ce soit l'œuvre d'un paysagiste, d'un urbaniste, d'un architecte, d'un simple jardinier, ou que les plans d'aménagement aient fait l'objet d'études et de discussions au sein d'une communauté, dans tous les cas, l'intervention humaine n'est jamais gratuite. Elle implique une certaine appréhension de l'espace, culturellement marquée, et détermine en retour une certaine lecture du paysage. Celui-ci est déjà, en quelque sorte, préconstruit avant même que le spectateur pose les yeux sur l'environnement. Il devient dès lors important de distinguer les sites naturels, dont les formes, les volumes, les lignes et les couleurs sont tributaires des formations géologiques, des réseaux hydrographiques et des conditions atmosphériques, et les sites aménagés, déjà porteurs d'une certaine signification étant donné qu'ils résultent d'un objet de pensée singulier, d'un paysage intérieur. La distinction est importante lorsque l'on étudie le paysage désertique, qui ne pose pas le problème de l'aménagement du territoire.

Le paysage désertique

En effet, ce qui caractérise le désert, c'est l'absence d'artialisation *in situ*, l'absence d'intervention humaine sur l'environnement. Si les formes font signe, ce n'est pas parce qu'elles ont été d'abord conçues par des artistes ou des jardiniers ; l'interaction entre l'environnement et le sujet ne passe pas par la médiation d'un tiers. Il est d'ailleurs intéressant de noter que les paysages dits naturels sont ceux qui ont été découverts le plus tardivement dans l'histoire européenne du paysage. Au XVIème et au XVIIème siècles, c'est la campagne, le jardin savamment conçu, les champs cultivés, autrement dit la nature domestiquée par l'homme, qui donne le sentiment du beau, du " pays sage ". Le XVIIIème siècle consacre en quelque sorte le paysage maritime, en inventant une nouvelle vision de la mer, déchaînée, sublime. La montagne connaîtra le même sort^{viii}. D'après Alain Roger, qui se base principalement sur les études de Michel Roux, le désert est resté au degré zéro du paysage, du moins dans les cultures occidentales, jusqu'au XXème siècle^{ix}. C'est grâce à la mécanisation, au succès du Rallye Paris-Dakkar notamment, à la découverte du pétrole, au développement du tourisme ascétique, que le désert aurait accédé au statut de paysage. Curieusement, il ne s'agit pas ici de pratiques artistiques, de phénomènes d'artialisation, mais de sport, d'industrie et de tourisme. Comment expliquer ce changement soudain de paradigme ? Pourquoi ne pas évoquer par exemple le rôle joué par la photographie et le cinéma, si l'on s'en tient au XX^e siècle ? Il suffit en effet de penser aux nombreux albums photos sur le désert de dunes ou au décor typique du western pour s'apercevoir que ces deux médias ont fait du désert un paysage d'élection. Michel Roux et Alain Roger ne mentionnent pas non plus les peintures du XIX^e siècle qui s'inspirent du thème désertique pour représenter des caravanes, des haltes dans le désert, des voyageurs assoiffés, ni les

récits de voyage de l'époque, qui offrent des descriptions du désert. Il semble bien que le paysage désertique émerge dans la seconde moitié du XIX^e siècle, plutôt qu'au XX^e siècle, sous l'impulsion d'auteurs et de peintres comme Eugène Fromentin, Isabelle Eberhardt, Pierre Loti, etc.^x

Le désert apparaît d'emblée comme un site exceptionnel, et non comme un paysage archétypal, résumant à lui seul toute une région, une distinction à l'œuvre dans l'article de Françoise Dubost et Bernadette Lizet :

Dans son acception traditionnelle (celle qui figure encore dans le dictionnaire Larousse), le paysage est synonyme de site et désigne un lieu aux caractéristiques morphologiques exceptionnelles. Le haut plateau d'Aubrac, la ravine du Bernica à la Réunion, entrent parfaitement dans cette catégorie. Singulier, rare, étrange, exotique, sauvage : tous les ingrédients du spectacle pittoresque y sont réunis, y compris la mise en forme littéraire ou artistique qu'il suscite^{xi}.

Si le spectacle offert par le désert est pittoresque, c'est en grande partie parce qu'il est observé par des voyageurs qui entretiennent avec l'espace un rapport d'altérité. L'acte de paysage fait naître en effet un choc perceptif : le voyageur entre en contact avec une réalité physique totalement différente de tout ce qu'il a perçu auparavant, et ressent ce que Segalen appelait la " sensation du Divers ". Le " charme " que l'environnement désertique exerce sur le voyageur est si puissant qu'il le retient dans ses filets, favorisant ainsi la contemplation, la méditation. La manière dont l'écrivain-voyageur découvre des espaces différents de son lieu familier joue un rôle déterminant lors de la construction du paysage. Comme l'explique Gérard Lenclud dans son article sur " L'ethnologie et le paysage " , la question de l'altérité s'avère cruciale dans le cas du paysage : " Ce sont les urbains qui se font une représentation paysagère du rural, les trekkeurs qui paysagent les collines du Népal, les urbanistes qui apprennent aux citadins qu'ils déambulent dans des paysages urbains. En somme, il faut un Autre pour conférer à mon espace la qualité du paysage^{xii} ".

Autrement dit, la distance entre soi et l'espace autre permet la saisie de son caractère exceptionnel, la mise en évidence d'une nouvelle perspective, l'émergence d'un nouveau regard porté sur l'environnement.

Comme la mer, espace de l'immensité, le désert ouvre l'horizon, stimule le désir de partir au loin, au-delà du regard, du cadre familial. Le paysage désertique s'offre dès lors comme une « tension vers le lointain », pour reprendre l'expression d'Yves Lacoste : “ Le paysage, c'est le regard que l'on peut porter sur l'espace, au-delà du cadre familial, vers ce que l'on ne connaît pas bien, vers ce que l'on n'a pas encore vu. (...) La beauté des paysages, n'est-ce pas, pour une grande part, une pulsion de liberté^{xiii} ? » Une proposition qui s'applique parfaitement au parcours d'Isabelle d'Eberhardt, pour qui le désert, le vagabondage et la liberté sont indissociables^{xiv}. En ce qui concerne Pierre Loti, la sensation de liberté cède souvent la place à l'angoisse du vide, du néant qui se profile à l'horizon. La peinture^{xv} et l'architecture apparaissent comme deux filtres esthétiques prédominants, surtout dans les régions montagneuses du Sinaï^{xvi}. J'étudierai dans un premier temps le caractère instable de l'image, qui s'avère difficile à cadrer, puis je me pencherai sur les phénomènes d'illusion, qui donnent l'impression du mouvement dans le paysage lotien. Bien sûr, il ne faut jamais perdre de vue le fait que le “ paysage ” n'est accessible qu'à partir des descriptions, que seule la lecture donne accès au texte ; si une image se construit au fil de la lecture, il s'agira d'un paysage intérieur, intime, d'un objet de pensée, qui n'a que peu de choses à voir avec l'expérience vécue par le voyageur. Trois passages peuvent donc être identifiés, qui vont de la perception (l'acte de paysage de l'écrivain-voyageur) à la représentation (la description littéraire du paysage), puis à l'interprétation, à l'acte de lecture au cours duquel un paysage intérieur, une image mentale se crée.

Le paysage désertique de Loti : une image instable

Le premier choc perceptif dans *Le désert* de Loti, publié en 1894, tient au fait que le sujet est confronté à une immensité qui le dépasse, qui tend à effacer les repères habituels, définis par une échelle humaine. Tout prend rapidement des proportions gigantesques : “ Son immensité prime tout, agrandit tout, et, en sa présence, la mesquinerie des êtres s’oublie^{xvii}.” La construction de la ligne d’horizon, où se touchent le ciel et la terre, devient dès lors problématique : “ Et tout de suite, autour de nous, c’était l’infini vide, le désert au crépuscule, balayé par un grand vent froid; le désert d’une teinte neutre et morte, se déroulant *sous un ciel plus sombre que lui, qui, aux confins de l’horizon circulaire, semblait le rejoindre et l’écraser.*” (D, 30, je souligne) Le regard va du proche au lointain, vers l’horizon fuyant, où il devient difficile de faire jouer la distinction habituelle car le ciel et le désert sont tous deux des espaces de l’immensité, seulement différenciés par une teinte un peu plus sombre. Si la limite entre le ciel et la terre semble s’évanouir au crépuscule, dans la journée, les différentes nuances du gris ne parviennent pas à annuler la monotonie, ce qui fait de l’horizon un ligne qui « tremble »: « Au loin, *les monotones horizons tremblent.* Des sables semés de pierres grisâtres; tout, dans des gris, des gris roses ou des gris jaunes. » (D, 32, je souligne). Comment réussir dès lors à faire entrer le paysage dans un cadre, à fixer la ligne instable de l’horizon ? Ainsi que le rappelle Michel Collot,

La ligne d’horizon articule l’organisation du paysage autour de quelques grandes oppositions binaires, comparables aux couples antithétiques qui structurent l’espace sémantique de la langue. La plus évidente de ces articulations fondatrices est celle qui unit, tout en les différenciant, le ciel et la terre. Ce n’est qu’en se confrontant l’une à l’autre, de part et d’autre d’un horizon, que ces deux étendues amorphes prennent forme et sens (...).^{xviii}

L’écrasement du ciel sur la terre, tout en empêchant à la ligne d’horizon de jouer son rôle dans la constitution du paysage, semble faire éclater du même coup le cadre spatial et temporel. L’insistance du récit sur le caractère infini, atemporel, de l’espace désertique

laisse à penser qu'il y a de la résistance, une tension qui s'exerce, comme si le désert débordait sans cesse du cadre, comme si l'horizon ne parvenait plus à diviser nettement le tableau en deux parties distinctes, du fait de son caractère instable. En fait, la saisie de l'immensité chez Loti, plutôt que de susciter la contemplation paisible du paysage, provoque l'angoisse, ce qui empêche la construction d'une image stable : “ Vers l'après-midi, nous sommes très haut, dans ces solitudes intérieures de la presqu'île Sinaitique; alors, des espaces nouveaux se découvrent de tous côtés, et *l'impression de désert devient plus angoissante, à cause de cette affirmation visible de son immensité.*” (D, 45, je souligne). Il faut noter que cette impression s'atténue la nuit : en « s'écrasant » sur la terre, le ciel étoilé remplace le paysage désertique et se rapproche en quelque sorte du sujet. Ceci donne lieu à un sentiment rassurant, celui de faire partie du cosmos : “ Moins lointaines, moins inaccessibles qu'ailleurs, les étoiles brillent au fond des abîmes cosmiques, et, dans ce désert, immuable et sans âge, d'où on les regarde, on se sent plus près de concevoir leur inconcevable infini; on a presque l'illusion de participer soi-même aux impassibilités et aux durées sidérales...” (D, 46) Le caractère atemporel du désert permet de quitter la banale condition humaine pour accéder semble-t-il à une dimension cosmique. C'est surtout le long du golfe d'Akabah que cette impression se renforce :

Tout est aujourd'hui comme la veille; nous respirons le même air vivifiant et suave; la couleur des eaux est de la même intensité bleue; les sables sont rougis du même corail, étincelants des mêmes nacres perdues; et l'Arabie passe par les mêmes teintes, d'heure en heure plus belles et plus chaudes, — jusqu'à l'instant final où les merveilles du soir seront déployées, comme hier, comme avant-hier, comme depuis le commencement des âges... (D, 116)

Spectateur privilégié des splendeurs sans âge, Loti oscille sans cesse entre la fascination pour l'immensité et la sensation d'étouffement que le caractère infini des lieux lui procure, entre le désir de fuir et la griserie, l'ivresse :

Chaque matin, s'éveiller en un point différent du vaste désert. Sortir de sa tente et se trouver dans la splendeur du matin vierge; détendre ses bras, s'étirer demi-nu dans l'air froid et pur; sur le sable, enrouler son turban et se draper de ses voiles de laine blanche; *se griser de lumière et d'espace*; connaître, au réveil, l'insouciant ivresse de seulement respirer, de seulement vivre. (D, 44, je souligne)

De la même façon, l'attirance du vide cède par moments la place à l'angoisse du vide, comme si la traversée de l'espace ne pouvait donner lieu qu'à des sentiments ambivalents :

Et voici, avec ce vent d'hiver, c'était sinistre tellement, qu'une mélancolie de source ancestrale et lointaine tout à coup se joignit à l'attirance du vide, un regret d'être venu, une tentation de fuir, quelque chose comme l'instinctive crainte qui fait rebrousser chemin aux bêtes des pays verts, à l'aspect de ces régions où plane la mort. (D, 30)

Le caractère instable de l'image se retrouve donc également au niveau des émotions ambivalentes ressenties par le sujet lors de l'interaction avec l'espace. Le désert a pour effet de déporter le sujet voyageur hors de ses repères habituels, de le sortir du réel en quelque sorte. Très vite, il deviendra le lieu de la mort par excellence, un site exceptionnel en ceci que la mort semble se matérialiser sous les yeux même du voyageur :

Vers le milieu du jour, le désert devient noirâtre, à perte de vue et partout; noirâtres, ses montagnes; noirâtres, ses sables jonchés de cailloux noirs; les plus pâles plantes ont même disparu; c'est la désolation absolue, le grand triomphe incontesté de la mort [...]. Nous n'avions encore rien vu d'aussi sinistre : on étouffe dans du calciné et du sombre, où semble s'infiltrer, pour s'anéantir, toute la lumière d'en haut; on est là comme dans les mondes finis, dépeuplés par le feu, qu'aucune rosée ne fécondera plus... (D, 90)

Territoire de la mort, le désert permet au voyageur de palper le vide, l'infini, de se pencher au bord du gouffre temporel. On connaît l'attirance de Loti pour la mort, sa promptitude à la déceler, son attrait pour les cimetières, pour les civilisations sur le point de mourir^{xix}. Dans de nombreux récits, il évoque l'impression de la sentir rôder autour de lui. Ici, dans le désert, plutôt que de rôder, elle s'impose d'emblée, elle est à l'œuvre dans la décomposition du sol, dans la mise à nu des ossements :

Du reste, nous avons déjà rencontré d'autres régions *en travail de mort*, comme celle d'aujourd'hui. C'est ainsi que s'effrite et se détruit peu à peu toute cette Arabie, qui n'a ni terre ni plantes, qui n'est qu'ossements de plus en plus desséchés. (D, 97, je souligne)

Le travail de mort progresse, le paysage se transforme au gré du voyage, comme s'il devenait soudain possible de passer outre l'impossibilité de figurer la mort. Sa présence est tellement forte qu'on a presque l'impression de pouvoir la toucher du doigt. En même temps, cette présence funèbre sert de révélateur à la vie, d'où l'ambivalence entre l'angoisse et l'ivresse, entre l'anéantissement du temps et de l'espace et la griserie de lumière et d'espace, entre l'écrasement de l'horizon et le vertige ressenti face à ces immensités qui "agrandissent tout". Le paysage désertique chez Loti est un paysage instable, ne tenant pas en place dans un cadre fixe et produisant chez le voyageur des sentiments ambivalents.

Un paysage en mouvement : les jeux d'illusion

Témoin d'un spectacle étonnant, joué depuis l'éternité, d'un spectacle qui déréalise, le voyageur ne se contente pas de noter ses impressions, il en profite au contraire pour créer des jeux d'illusion, pour donner libre cours à son imagination. Comme le brouillard, les jeux d'illusion ont pour effet de brouiller la représentation, de donner du mouvement à ce qui est généralement statique, de donner aux couleurs et aux formes un caractère évanescent, d'attirer l'attention sur les phénomènes d'apparition et de disparition. L'interaction avec ce site exceptionnel que constitue le désert permet autrement dit la création d'un effet d'irréel. Il faut du mouvement au tableau, sans quoi l'acte de paysage ne procure pas de plaisir. Décidément, le paysage cadré, figé dans un tableau, ne fait pas le bonheur du voyageur :

Au jour levé, le temps est redevenu calme, immobile. Alors, au sortir de la tente, on regarde : le soleil monte, dans une pureté absolue d'atmosphère; plus rien de l'irréel d'hier au soir; les choses ont repris leurs apparences et leurs proportions vraies, des chameaux, du sable, de maigres genêts; tout est net, comme figé sous une lumière trop crue. (D, 35)

Un peu comme un magicien qui s'amuse des effets d'illusion qu'il suscite, Loti se plaît à doter l'environnement physique qui l'entoure d'un aspect féerique, à y voir la manifestation de l'irréel. Les substances impalpables comme les vapeurs et les nuages, par exemple, en brouillant l'horizon, —décidément problématique—, font basculer le sujet dans les régions de l'imaginaire :

De plus en plus, [les épaisses nuées] se condensent, embrouillant de vapeurs ces lointains sans vie; *du changeant et de l'irréel semblent à présent nous entourer*; les sables où nous marchons se noient de tous côtés dans un ciel toujours plus bas et plus sombre, et enfin le soleil lui-même se ternit comme pour s'éteindre. (D, 32, je souligne)

Le désert devient dès lors la scène d'un spectacle où les formes et les couleurs changent subtilement, délaissant leurs aspects trop réels, comme si on avait quitté la péninsule sinaïtique pour un théâtre d'ombres, de reflets et de mirages. Voici par exemple comment se transforme le campement au couchant :

A la lumière mourante, on ne voit plus les choses qu'au travers de *cet étrange nuage jaune, d'une transparence livide*. Nos tentes, qui apparaissent là-bas, s'exagèrent dans le lointain, au milieu de l'immensité nue, prennent dans *cette buée de sable* des proportions de pyramides — et nos chameaux porteurs, qui errent alentour broutant les genêts, *semblent* des bêtes géantes qui mangeraient des arbres, aux dernières lueurs pâles du couchant. (D, 33-34, je souligne)

L'horizon s'avère problématique encore une fois : plutôt que de séparer deux ensembles, il devient le support d'une apparition, le socle d'un monde féerique, dédoublant en quelque sorte le monde réel :

La plaine a pris sa teinte neutre du jour; mais, au delà du cercle d'horizon plat, *surgissent* là-bas, comme des profondeurs d'en dessous, toutes les dentelures granitiques de la chaîne du Sinaï : c'est absolument rose, d'un rose lumineux comme celui des transparentes verrières, avec des stries couleur d'iris; au delà des désolations incolores et mornes du lieu où l'on est, *on dirait l'apparition d'un monde féerique, qui ne tiendrait pas au nôtre, qui serait indépendant et instable dans le vide du ciel*. (D, 86, je souligne)

Il pourrait s'agir d'un mirage, si un lac s'était formé au lieu de montagnes ; on retrouve en effet le phénomène d'illusion optique bien connu des arpenteurs de désert, le caractère instantané et flou de l'apparition étant rendu ici grâce à l'utilisation du verbe *surgir*, à l'emploi du conditionnel, à la présence du terme même d'*apparition*. Ailleurs dans le texte, les expressions comme *avoir l'air de*, *comme si*, les verbes *apparaître*, *sembler*, *trembler*, jouent le même rôle, comme dans la phrase suivante :

Une brûlante journée succède au matin si sombre. Le soleil monte dans un ciel à présent tout bleu; les lointains plats *tremblent* de chaleur, *les lointains vides semblent se préparer pour toutes sortes de visions et de mirages...* (D, 167-168, je souligne)

Les « vrais » mirages sont en effet réservés pour la fin du voyage, lors du trajet qui va d'Akabah à Gaza :

Pour changer, voici de petites ondulations, comme des vagues par beau temps, qui courent sur l'étendue [...]. Dix heures, dix heures et demie, c'est à peu près l'instant où hier les petits lacs féeriques avaient commencé de se montrer. Déjà, il en apparaît quelques-uns, précurseurs sans doute d'une plus grande illusion d'ensemble, — et si frais, si bien azurés! Ils ont toujours l'air de vouloir déborder et vous envahir; mais, au contraire, si on s'approche... crac, plus rien : bus par le sable aride, ou repliés comme une toile bleue, disparus vite et en silence, comme une chimère qu'ils sont. (D, 173)

Dix heures, l'heure où commencent les mirages. Et d'abord apparaît une fraîche petite rivière, qui semble nous appeler, mystérieuse, tentante, avec des reflets d'arbres dans ses eaux légères. Puis, auprès ou au loin, commencent à jouer, se replier ou s'étendre, les gentils lacs trompeurs. — Mais, c'est fini, nous ne nous y prenons plus. (D, 177)

Soulignons enfin la *magie* ou la *fantasmagorie* du couchant, pour reprendre les mots de Loti. Les teintes neutres du désert s'évanouissent à cet instant sous la splendeur des couleurs vives de l'or et du feu :

Voici l'heure du couchant, l'heure magique : sur les cimes lointaines, apparaissent, pour de furtives minutes, les violets incandescents et les rouges de braise; tout semble receler du feu... / Et maintenant le soleil est couché; mais, bien que tout s'assombrisse, du feu latent, du feu qui tarde à s'éteindre, couve encore longuement sous ces bruns et ces gris de cendre qui sont les vraies couleurs des choses... (D, 42)

Notons au passage que cette heure magique, et le spectacle fantasmagorique qui lui est associé, deviendra quelques années plus tard un leitmotiv dans l'œuvre d'Isabelle

Eberhardt^{xx}, qui s'est beaucoup inspirée de Loti. La principale différence entre les deux, c'est qu'Eberhardt reconstruit sans cesse les paysages du couchant, avec des nuances à chaque fois singulières et un plaisir renouvelé, alors que Loti ne tarde pas à connaître la désillusion, à s'apercevoir que les « splendides épouvantes » ne sont en fait que des mirages

Cependant, il y a partout un calme, un silence, un apaisement confiant des hommes et des choses indiquant que ces splendides épouvantes ne sont que jeux de lumières et mirages, ne sont qu'apparences, ne sont rien... (D, 114)

Rachel Bouvet
Professeur à l'Université du Québec à Montréal

ⁱ Je tiens à remercier les fonds FCAR, qui m'ont donné l'appui financier nécessaire pour mener à bien cette recherche. Je remercie également tous les étudiants qui ont participé aux discussions sur le paysage dans mon groupe de recherche sur l'imaginaire du désert cette année, ainsi que mon assistant de recherche, François Foley, qui a contribué de manière importante aux analyses du texte de Loti.

ⁱⁱ René-Louis de Girardin, *De la composition des paysages*, Seyssel, Champvallon, 1992, p. 55. Cité dans Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des Sciences humaines, 1997, p. 17.

ⁱⁱⁱ Voir Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des Sciences humaines, 1997.

^{iv} Augustin Berque, « Paysage, milieu, histoire », dans Augustin Berque, dir., *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel, Champvallon, 1994, p. 11-29 ; *Médiance. De milieu en paysage*, Montpellier, RECLUS, 1990.

^v Alain Corbin, *L'homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001, p. 96.

^{vi} *Ibid.*, p.98.

^{vii} Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, Plon, 1989, p. 81-82.

^{viii} Voir Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, coll.. " Bibliothèque des sciences humaines ", 1997.

^{ix} Michel Roux, *Le désert de sable. Le Sahara dans l'imaginaire des Français (1900-1994)*, Paris, L'Harmattan, coll. Histoire et perspectives méditerranéennes, 1996.

^x Eugène Fromentin, *Un été au Sahara*, dans *Œuvres complètes*, vol. 2, Paris, éd. Louis Conard, 1938. [1856] ; Pierre Loti, *Le désert*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1987. [1894] Isabelle Eberhardt, *Écrits sur le sable*, tome 2, Paris, Grasset, 1990. [1899-1904]

^{xi} Françoise Dubost et Bernadette Lizet, " Pour une ethnologie du paysage ", dans Claudie Voisenat et Patrice Nottighem, dir., *Paysage au pluriel. Pour une approche ethnologique des paysages*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, 1995, p. 228.

^{xii} Gérard Lenclud, " L'ethnologie et le paysage. Questions sans réponses ", dans Claudie Voisenat et Patrice Nottighem, dir., *Paysage au pluriel. Pour une approche ethnologique des paysages*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, 1995, p. 14.

^{xiii} Yves Lacoste, “ À quoi sert le paysage ? Qu’est-ce qu’un beau paysage ? ”, dans Alain Roger, dir., *La théorie du paysage en France (1974-1994)*, Seyssel, Champvallon, 1995, p. 69.

^{xiv}^{xiv} Voir l’article que j’ai consacré à ce sujet : “ Vagabondages au pays des sables d’Isabelle Eberhardt : la figure de la “ bonne nomade ” et la dérive des lectures ”, Jean-François Chassay et Bertrand Gervais, dir., *Les lieux de l’imaginaire*, Montréal, éditions Liber, 2002, p. 209-221.

^{xv} Comme le dit bien Catherine de Beaulieu au sujet de « L’écriture de l’espace dans l’œuvre de Loti » : « Dans ce type de textes, genre hybride à mi-chemin de la page de journal et de l’exercice scolaire de la pure description qui a nom « relation de voyage », l’écrivain est moins proche du conteur que du peintre car la narration cède le pas à la description (...). L’espace sera tableau duquel ne s’exclut pas l’observateur ». (Jean Bessière et Daniël-Henry Pageaux, dir., *Formes et imaginaire du roman. Perspectives sur le roman antique, médiéval, classique, moderne et contemporain*, Paris, Honoré Champion éditeur, 1998, p. 104).

^{xvi} La métaphore architecturale est utilisée principalement au sujet des paysages montagneux, ainsi que dans le passage qui se déroule dans le couvent du Sinaï. Toutes les métaphores utilisées concernent des éléments architecturaux de grand format, du moins, pour l’imaginaire occidental : forteresse, donjon, rempart, église, cathédrale, etc. Voir à ce sujet l’étude d’Isabelle Daunais : « La fusion de la nature et de l’architecture chez Loti », *L’art de la mesure ou l’invention de l’espace dans les récits d’Orient (XIX^e siècle)*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes/Presses Universitaires de l’Université de Montréal, 1996, p. 129-160.

^{xvii} Pierre Loti, *Le désert*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1987, p. 28. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées dans le texte comme suit : D, folio.

^{xviii} Michel Collot, « L’horizon du paysage », dans Charles Avocat et al., *Lire le paysage, lire les paysages*, Paris, CIEREC, 1984, p. 127.

^{xix} Voir à ce sujet l’ouvrage d’Alain Buisine, *Tombeau de Loti*, Paris, Aux amateurs de livres, 1988.

^{xx} Voir mon article “ Variations autour d’un paysage : le désert chez Isabelle Eberhardt ”, Jean-François Durand, dir., *Poétiques et imaginaires du désert*, Montpellier, Presses de l’Université Paul-Valéry, à Montpellier, à paraître en septembre 2003.