

LE THEATRE DU REEL

UNE ESTHÉTIQUE DU THÉÂTRE DANS LE RÉCIT DE VOYAGE AU LEVANT AU XVIIIÈ SIÈCLE

Patrick Jager

Le récit de voyage pose des questions complexes, aux croisements de la philosophie, de l'esthétique, de la littérature et de la géographie. Le voyageur se trouve face à une réalité qu'il va s'efforcer de transmettre de la façon la plus objective possible; mais cette tentation n'est qu'un mirage qui recule toujours à l'horizon. L'objectivité se révèle par définition pourrait-on presque dire comme un but impossible à atteindre: chaque voyageur, chaque homme possède sa propre *Weltanschauung*, sa propre façon d'appréhender le réel et cette façon diffère de celle des autres. Mais de façon plus globale, on peut dire que chaque civilisation, chaque culture, ou chaque période esthétique à l'intérieur d'une civilisation possède une grille de lecture du monde qui lui est propre et qui ne lui donne la possibilité de ne voir le réel que sous certains angles. Le monde que le voyageur découvre nous est donné par sa représentation. Il en est sans doute qui impliquent moins le narrateur que l'Orient; à travers les âges, l'Orient reste un pays porteur de fantasme, du religieux à l'érotique. Aussi, peut-être plus que d'autres, est-il marqué par l'irruption du personnel dans la description du lieu. Les grands voyageurs du XVIIIe, les La Boullaye, Tavernier, Chardin offrent une description essentiellement utilitaire qui propose un paysage sans vie, sans âme, dont certains éléments sont privilégiés, comme les villes, avec leurs fortifications et leurs églises, mais dont les minarets des mosquées échappent complètement à la description, semblant se refléter sur la tache aveugle de l'oeil du voyageur.

Au XVIIIe siècle au contraire, tout change, tout s'éclaire: le paysage s'humanise, je veux dire en cela que le voyageur se met à considérer les habitants, comme partie intégrante du paysage; les objets décrits se multiplient et le voyageur tente dans une description encyclopédique de tout dire. Si dire les choses, c'est les présenter, le voyageur des Lumières lui les re-présentera comme on représente une pièce de théâtre. Leurs récits, et surtout leurs descriptions se caractérisent par une esthétique qui renvoie au théâtre depuis les tropes utilisés jusqu'aux efforts déployés pour faire passer une émotion. Mais qui sont ces voyageurs?

Les écrivains

Au début du siècle se rencontrent encore ceux qui allient les affaires et la culture, ceux qui partent pour des raisons commerciales mais qui ont en même temps envie de justifications culturelles: je pense au marseillais Jean de la Roque (1) ou à Paul Lucas (2); fils d'un orfèvre de Rouen, il ira au Levant afin d'y faire le trafic de pierres précieuses. Il visite de 1688 à 1736 la Grèce, Constantinople, Smyrne, l'Asie mineure, l'Égypte, le Syrie, l'Espagne. Il rapporte de ses voyages de nombreuses antiquités, et spécialement des médailles. Il publie trois relations de ses voyages, en 1704, 1710, 1737.

À côté, l'aixoïse Joseph Pitton de Tournefort appartient à la catégorie des savants qui se trouvent chargés de missions officielles. Après des études de botanique à Montpellier, il est nommé professeur au Jardin royal des plantes à Paris, sous la protection de Fagon, médecin de la reine. Il dirige des expéditions en Espagne, au Portugal, en Angleterre et aux Pays-Bas. Il publie ses *Éléments de botanique* en 1694 et voyage en Orient de 1700 à 1702 (3). Il termine sa carrière dans les honneurs, nommé au Collège royal.

À la fin du siècle, le "recrutement" des voyageurs change considérablement. Les Choiseul-Gouffier, Tott, Potocki, Volney sont des nobles, riches, amateurs éclairés et en même temps investis de missions officielles. Marie-Gabriel de Choiseul-Gouffier dirige, fort jeune encore, une expédition destinée à explorer les sites antiques des îles grecques et de l'Asie mineure. Le premier tome de son *Voyage* (4), somptueusement illustré, en 1782, le consacre: il entre à l'Académie et est nommé ambassadeur de France à Constantinople de 1784 à 1791. Le baron de Tott, d'origine hongroise, alla avec le ministre Vergennes à Constantinople où il apprit le turc et fut envoyé en mission auprès du Khan des Tartares de la Crimée en 1767. Revenu à Constantinople, il rend des services au Sultan dans l'organisation de l'armée et dans la fortification des Dardanelles. Il fait ensuite d'autres voyages en Orient (5), puis est nommé commandant de la forteresse de Douai en France. Le Polonais Potocki, sans doute agent du roi Stanislas, est un auteur

-
- (1) *Voyage de la Syrie et du Mont-Liban contenant la description de tout le pays compris sous le nom de Liban et d'Anti-Liban, Kesroan, etc ... la description des ruines d'Héliopolis ... un abrégé de la vie de M. de Chasteuil ... et l'histoire du prince Junès*, Paris, André Cailleau, 1772, 2 vol. in 12, pl. et carte, 2
 - (2) *Voyage du sieur Paul Lucas au Levant*, Paris, G. Vandivi, 1704, 2 vol. in 8°, pl. et carte.
Voyage du sieur Paul Lucas fait par ordre du Roy dans la Grèce, l'Asie Mineure, la Macédoine et l'Afrique, N. Simart, 1712, 2 vol. in 8°, carte et pl.
Voyage du sieur Paul Lucas dans la Turquie, Syrie, Palestine, Haute et Basse Égypte, Rouen, 1719, 2 vol. in 8°.
 - (3) *Relation d'un voyage du Levant fait par ordre du Roy, contenant l'histoire ancienne et moderne de plusieurs Isles de l'Archipel, de Constantinople, des côtes de la Mer Noire, de l'Arménie, de la Géorgie, des frontières de Perse et de l'Asie Mineure*, Paris, Imprimerie Royale, 1717, 2 vol. in 4°, pl.
 - (4) *Voyage pittoresque dans l'Empire Ottoman, en Grèce, dans la Troade*, Paris, J.J. Blaise, 1782-1822, in folio, cartes et planches gravées.
 - (5) *Mémoires du baron de Tott sur les Turcs et les Tartares*, Amsterdam, 1784, 2 vol. in 8°.

fécond, célèbre pour son *Manuscrit trouvé à Saragosse*, mais qui publia également les récits de ses voyages en Turquie (6), Egypte, Hollande, Saxe, Astrakhan et Caucase. Quant à Volney, il fait des études de médecine et de philologie et fréquente le salon de Mme Helvétius. De 1782 à 1785, il voyage en Orient, et la publication de son voyage en 1787 connaît un grand succès (7). Il voyagera plus tard aux Etats-Unis et sera une des figures les plus en vue du groupe des Idéologues.

Dans tout cela, point de théâtre qui apparaisse directement. Les voyageurs ont fait leurs humanités mais ils n'ont pas plus que d'autres approché le théâtre. En fait, ce genre a fasciné tout le XVIIIe siècle: par *Oedipe*, *Zaïre*, *Alzire*, *L'Orphelin de Chine*, *Mérope*, *La Mort de César*, *Tancrède*, *Brutus*, *Adélaïde du Guesclin*, *Sémiramis*, Voltaire pensait que le théâtre lui conférerait l'immortalité; Diderot formule la théorie du drame bourgeois et l'illustre par *Le Fils naturel* et *Le Père de famille*; Beaumarchais donne avec *Le Barbier de Séville* et *Le Mariage de Figaro* des pièces jubilatoires; Sade faisait du théâtre au collège d'Harcourt, il en fera encore à Charenton; pourtant, peu de ces pièces ont résisté à l'épreuve du temps, mais le goût pour le théâtre est semble-t-il une caractéristique du siècle, nous allons étudier comment, du moins, elle apparaît chez les voyageurs.

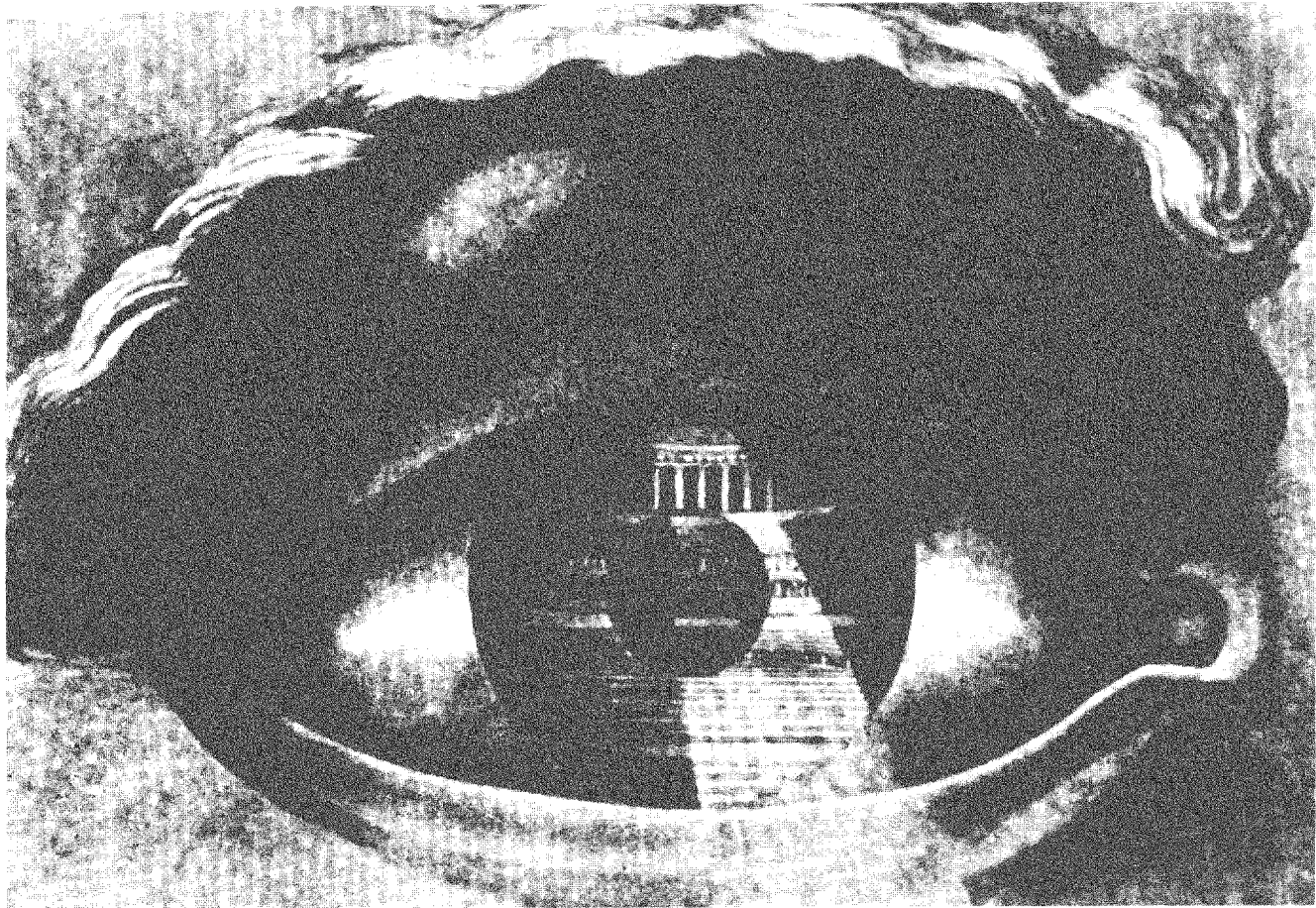
La métamorphose métaphorique

Presque tous les voyageurs utilisent la métaphore du spectacle pour décrire le paysage qu'ils ont sous les yeux; le paysage devient un décor de théâtre, le fond sur lequel il va se passer quelque chose: c'est un cadre dans lequel s'inscrit une vie économique et sociale, dans lequel se joue le drame de l'histoire. C'est assez différent des tableaux que nous trouverons plus tard, qui sont figements en scènes de genre, pleines de couleur locale, traitées en détail et avec pittoresque, c'est-à-dire, en définitive, scènes qui se fondront, qui se dilueront dans la banalité du même répété.

La position des voyageurs du XVIIIe siècle est tout à fait remarquable; ils ne pénètrent pas dans les paysages, on ne les sent pas s'affronter aux réalités des pays qu'ils traversent: ils gardent une distance entre eux et le paysage, se plaçant en spectateurs; ainsi certains *Voyages* abandonnent tout récit d'événements personnels, d'aventures pour se rapprocher de *Géographies*; l'ouvrage de Volney en est un exemple typique; ce n'est pas qu'il ne lui est rien arrivé, mais il a gommé de son texte tout ce qui pourrait renvoyer aux particularités de son aventure individuelle. Il ne s'agit aucunement de modestie, mais le voyageur se veut observateur scientifique, extérieur donc par certain côté à son expérience, et en même temps spectateur jouissant d'un spectacle. Le paysage est d'abord vu de façon globale,

(6) *Voyage en Turquie, en Egypte, en Hollande, au Maroc, fait en l'année 1784*, Paris, Fayard, 1980.

(7) *Voyage en Syrie et en Egypte pendant les années 1783, 1784 et 1785*, Paris, Volland, Desenne, 1787, 2 vol. in 8°, pl. et cartes.



dans un regard unique qui embrasse tout l'ensemble. On le retrouve chez pratiquement tous les voyageurs:

Tournefort à propos de Constantinople: "*C'est la chose du monde la plus agréable à voir que de découvrir d'un coup d'oeil totues les maisons de la plus grande ville d'Europe*" (p. 14)

le R.P. Néret arrivant à Jérusalem (8): "*Vouloir exprimer les sentiments dont le coeur est pénétré à la vue de cette sainte ville, c'est ce qu'il n'est pas possible de faire. Du plus loin que nous aperçûmer ses murs...*" (p. 273)

de la Roque à Tripoli: "*nos primes plaisir à promener notre vue sur toute la belle campagne de Tripoli, sur la ville et sur une partie de la mer de Syrie, ce qui par l'éloignement proportionné et par l'élévation où nous trouvions formait un spectacle qui nous consolait assez du retardement dont je viens de parler*". (p. 203)

Lucas: "*J' eus le plaisir de considérer d'un coup d'oeil tous ces restes superbes de la magnificence des anciens*" (p. 236)

Choiseul-Gouffier décrivant Smyrne: "*Mais pour apprécier la ville de Smyrne, il faut arrêter ses regards sur l'étendue et la sûreté de son port...*" (p. 343)

Tott à Constantinople encore: "*...rien n'égale la beauté du coup d'oeil que présente Constantinople...*" (p. 8, t. I)

Volney devant la campagne syrienne: "*on commence toujours à découvrir de très loin l'horizon bordé d'un rempart nébuleux qui court nord sud tant que la vue peut s'étendre...*" (p. 160)

La saisie globale est toujours première; le paysage est considéré avec recul, les villes sont vues dans leur site, et l'on passe ensuite progressivement à leur organisation interne par l'intermédiaire de la géographie. Cette saisie s'applique tout particulièrement à une ville comme Constantinople, dont M. de Saumery (9) nous dit: "*Cependant, cette espèce de cahot offre un des plus charmants spectacles de l'univers quand on l'envisage de loin; sa situation admirable est si au-dessus du commun qu'il est difficile d'arracher sa vue de cet objet qui paraît enchanté*"; le théâtre n'est-il pas par excellence le lieu des plaisirs enchantés? On retrouve chez Tournefort au même propos la même expression: "*un spectacle qui enchante*" (p. 14).

Cette métaphore du spectacle revient souvent, et la plupart du temps lorsque l'objet est considéré à partir d'un certain éloignement; en effet, décor ou réalité sont trompeurs: vus de près, les marbres se révèlent stuc, les diamants verre, les costumes oripeaux; de même, "*on ne peut découvrir de si loin les défauts et la bizarrerie de l'architecture des Turcs*" (Tournefort, p.14). Mais le tout présente cependant un certain faste, la noblesse sied au théâtre qui se doit dans la théorie classique d'exposer de grands hommes et de grands sentiments; sa noblesse, le paysage la trouve dans les restes antiques: ils ont cette "*beauté*", cette "*magnificence*", cette "*superbe*" qui apporte une noblesse qui ne serait pas présente naturellement; la grandeur

(8) *Lettre édifiantes et curieuses écrites des Missions Etrangères par quelques missionnaires de la Compagnie de Jésus*, Paris, N. Le Clerc, 1703-1776.

(9) *Mémoires et aventures secrètes et curieuses d'un voyage au Levant*, Liège, F. Kints, 1731-1732, 3 vol. in 8°.

majestueuse se retrouve encore dans la pompe des récits de réception: "... les flambeaux qui m'attendaient à la porte de la ville, me conduisirent chez le Consul, en donnant à notre marche tout l'appareil d'un convoi". (Tott, p. 141). Le déplacement nocturne est solennisé et dramatisé.

L'arrivée d'Olivier à Beyrouth est un spectacle pompeux et changeant, marqué par un rythme binaire, pour la grandeur duquel l'introduction d'un drame est nécessaire, même s'il ne s'agit que d'animaux: "*Le 13, en nous levant, nous vîmes distinctement le sol très élevé de la Syrie. Le Liban et l'Anti-Liban formaient, au devant de nous, un tableau uniforme, d'un bleu sombre, surmonté de nuages d'un rouge étincelant: le soleil était prêt à paraître. A son aspect, les nuages se dissipèrent, et la mer, faiblement agitée, brilla longtemps de mille feux. Déjà nous apercevions avec nos lunettes, les chênes, les pins et les cèdres antiques qui couronnent les cimes de ces montagnes. Nous voyions les villages répandus sur les pentes. Nous distinguons le vert jaune de la vigne, du vert cendré de l'olivier. Un petit vent d'ouest nous poussait lentement vers la côte. La mer était couverte de méduses glaireuses qui prenaient mille formes différentes. A chaque instant, quelque poisson volant s'élançait hors de l'eau pour échapper à la dent meurtrière d'un ennemi*" (10, p. 22, t. IV).

A ce terme de spectacle, on associe bien sûr celui de spectateur, qui indique assez bien les caractéristiques que prend ce qui n'est plus une simple vision; la réalité est transformée en son imitation, le voyageur devient celui qui sait, comme au théâtre, nous en savons plus sur les personnages qu'eux-mêmes n'en savent. Dès le début de la pièce, nous comprenons si elle sera tragique ou non, si le destin du héros est déjà scellé, tandis que lui se débat en aveugle. Le voyageur est ainsi celui qui peut expliquer le pays grâce à sa position d'observateur privilégié.

Cette position est tout à fait consciente chez les voyageurs, qui poursuivent la métaphore; ainsi chez Tournefort: "*pour ce jour-là, il nous sembla que la terre avait tout à coup changé de face, comme si l'on avait tiré un rideau qui nous eût découvert un nouveau paysage*" (p. 159); autre changement de décor chez Volney après le passage des sauterelles: "*partout où leurs légions se portent, la verdure disparaît de la campagne, comme un rideau que l'on plie*" (p. 167). Le monde est vu comme une scène "*petite*" ou "*immense*" (p. 177), mais scène d'une pièce à machine: "*dans ce changement perpétuel des sites, on dirait qu'un pouvoir magique varie à chaque pas les décorations de la scène*" (p. 163). Cette artificialisation de la nature peut être poussée fort loin; elle devient décor de décor, elle change de genre, et finalement, on ne sait plus très bien quoi est quoi dans ce monde où "*les montagnes ...figurent de grandes ruines de villes et de châteaux*" et où elles se transforment en "*amphithéâtre*" (Lucas p. 248, de la Roque, p. 85, Potocki, p. 85). Ce jeu de miroir entre la réalité et son reflet est porté à son comble; le récit de voyage rend-il compte d'un paysage réel ou d'un décor de théâtre, ou est-ce le reflet de la réalité qui la change en un décor de théâtre?

(10) *Voyage dans l'Empire Othoman, l'Égypte et la Perse fait par ordre du gouvernement pendant les six premières années de la République*, Paris, H. Agasse; a, 9; 6 vol. in 8°.

La tentation pathétique

Le XVIII^e siècle a trouvé une singulière jouissance à épier en soi et autour de soi les manifestations du sentiment. La sensibilité est née et l'âme sensible comprend les occasions où l'on doit sentir; le voyage, par le spectacle qu'il offre, comme le drame, les procure. Les ruines en sont une source importante. J'en veux donner comme preuve a contrario le fait qu'Olivier, voyageur des six premières années de la République, voudra se démarquer par une sensibilité nouvelle des voyageurs précédents et qu'il spécifiera qu'il a "*souvent considéré sans étonnement des chapiteaux écornés, des tronçons épars de colonnes*" (p. VI). C'est bien que les autres considéraient les ruines avec émotion. Elles permettent à la tristesse, à la mélancolie, à la déploration de s'épancher; c'est la douceur de ressentir des émotions, d'ouvrir sa sensibilité. Bernardin de Saint-Pierre explicite le premier ces notions dans la douzième des Etudes de la nature: "*Les ruines où la nature combat l'art des hommes inspirent une douce mélancolie. Elles nous y montrent la vanité de nos travaux, et la perpétuité des siens. Comme elle édifie toujours, lors même qu'elle détruit, elle fait sortir des fentes de nos monuments des giroflées jaunes, des chenopodiums, des graminées, des cerisiers sauvages, des guirlandes de rubus, des lisières de mousse, et toutes les plantes saxatiles qui forment, par leurs fleurs et leurs attitudes, les contrastes les plus agréables avec les rochers*" (p. 405). La ruine devient donc, à partir des années 1765, le catalyseur des sentiments des voyageurs, mais très vite, et déjà au XVIII^e siècle, l'image de la ruine va se figer dans sa forme stéréotypée: "*Cet ancien temple est démoli: mais quelques colonnes en subsistent encore près d'un mur épais à moitié détruit, sur lequel l'herbe croît et s'élève comme autour de ces marbres mutilés et de ces sarcophages épars, dont les ronces et les serpents défendent l'approche. Tel est le marais couvert de joncs et de roseaux qui environne les restes de l'ancien temple d'Ephèse*" (Guys (11) p. 310). Tous les ingrédients de l'imagerie romantique sont assemblés: l'étang où le jonc flétri murmure, la solitude, la beauté ruinée, la volonté accordée aux Eléments naturels; il ne manque plus que les "orages désirés" (12). Les ruines peuvent donc offrir "*un spectacle si triste qu'il tire les larmes des yeux*" (Lucas, p. 248). La théâtralisation est tout à fait patente, le voyageur est devenu spectateur. Cette évolution est parallèle à celle des personnages dramatiques qui abandonnent les rois de la tragédie classique pour trouver des sujets de pitié dans des personnages plus communs; ainsi la rencontre de paysans misérables dans de pauvres villages devient un thè-

(11) *Voyage littéraire del a Grèce*, Duchesne, 1771, 4 vol. in 8^o.

(12) Nous sommes très près du texte de René de Chateaubriand: "*Le jour, je m'égarais sur de grandes bruyères terminées par des forêts. Qu'il fallait peu de choses à ma rêverie: une feuille séchée que le vent chassait devant moi, une cabane dont la fumée s'élevait dans la cime dépourvue des arbres, la mousse qui tremblait au souffle du nord sur le tronc d'un chêne, une roche écartée, un étang désert où le jonc flétri murmurait! Le clocher du hameau s'élevant au loin dans la vallée, a souvent attiré mes regards; souvent j'ai suivi des yeux les oiseaux de passage qui volaient au dessus de ma tête. Levez-vous vite, orages désirés, qui devaient emporter René dans les espaces d'une autre vie*".

me convenable pour les épanchements du sentiment (13), et ce d'autant plus facilement qu'il se rattache le plus souvent au contexte politique et moral des influences néfastes du despotisme.

Mais l'apogée du pathétique se trouve dans les tableaux de tremblements de terre. On se rappelle bien sûr le retentissement considérable qu'a eu dans les l'Europe des Lumières celui de Lisbonne en 1755. Mais nos voyageurs auront été émus auparavant par celui de Smyrne, le 10 juillet 1688, dont le souvenir est encore vivace lorsque Lucas et de la Roque y passeront. Et puis, ce sera dans les années 1759-1760 toute la côte, de Tripoli à Alep, qui les subira; Tripoli en souffrira à nouveau en 1783, et enfin Lattaquié sera détruite le 26 avril 1796.

La perception et le compte rendu du phénomène sont uniformes tout au long du siècle. On retrouve d'abord une qualification générale de la catastrophe, puis on en suit le déroulement: les grondements qui le précèdent, le tremblement lui-même, les victimes et les suites. C'est un "*terrible fléau*", "*un malheur horrible*" qui produit des "*scènes effroyables*" Il émeut tellement ceux qui y assistent que des formes aussi fixées que l'annonce des décès dans les registres paroissiaux se trouvent modifiées: ainsi à Lattaquié, la mort du Frère Felix Colombi "*in magno orribili terre motu*" est relatée de façon exceptionnellement détaillée. La destruction est précédée et accompagnée d'un fracas qui en souligne l'intensité dramatique; Lucas pousse l'image jusqu'au bout en transformant la terre en un monstre primitif qui se met à "*mugir avec un bruit horrible*". Puis viennent les "secousses" qui "renversent toute la ville". Les pertes en vie sont telles qu'elles se passent de commentaire, les chiffres parlant d'eux-mêmes: aucune guerre, aucune maladie n'a un tel pouvoir destructeur: "*une infinité de monde accablé sous les ruines*" (14); "*il tua dans la vallée de Balbek plus de 20.000 âmes*" (15); il en fit "*périr 30.000 dans deux minutes*" (16).

Comme si ce n'était pas suffisant, tous les Eléments déchaînent leur pouvoir destructeur: après la terre, le feu: "*Les matières combustibles s'embrasèrent*" (17); "*des incendies... viennent encore ajouter à l'horreur*" (18); puis l'eau: "*L'inondation presque générale de la ville*" (19); et enfin l'air: "*La peste est apparue à Acre ... nous avons essuyé quatre mois de peste qui a fait périr 400.000 hommes dans toute la Syrie*" (20). La nature toute entière s'est retournée contre l'homme pour accomplir une tragédie parfaite, pour laquelle certains auteurs décrivent même le décor: "*une brume épaisse*

(13) On pourrait mettre en relation avec le goût qui se développe dans les journaux de l'époque de rapporter de belles actions bien émouvants, au point que *L'Esprit des journaux* intitule une de ses rubriques régulière "bienfaits".

(14) De la Roque.

(15) Volney.

(16) Correspondance consulaire, lettre de Tripoli du 14 août 1760.

(17) de la Roque.

(18) Sonnini.

(19) de la Roque.

(20) Correspondance consulaire, lettre déjà citée.

couvre la terre et la mer. La mer est dans une grande agitation. Le soleil se montre rarement, et c'est avec une couleur de feu"(21). "*La mer était alors parfaitement calme: il n'y avait pas dans l'air le moindre vent, la moindre agitation: le ciel était un peu embrumé, et le soleil se montrait pâle*"(22).

Ce n'est sans doute pas un hasard di Diderot, dans *De la Poésie dramatique*, analysant les effets du pathétique, les compare à ceux d'un tremblement de terre: "*...les esprits seront troublés, incertains, flottants, éperdus; et vos spectateurs, tels que ceux qui dans les tremblements d'une partie du globe, voient les murs de leurs maisons vaciller, et sentent la terre se dérober sous leurs pieds*". Il s'agit d'une image "directe". mais de "réfléchie", pour reprendre la distinction de Marmotel. Ce spectacle provoque également le pathétique; ceci nous permet de mieux comprendre pourquoi la plupart des voyageurs en parlent en le traitant de manière théâtrale. Il semble que tremblements de terre et catastrophes soient des thèmes courants dans les pièces de théâtre et les ballets baroques. Ils sont donnés comme des "scènes" dont le caractère est bien propre à émouvoir, jusque dans ses derniers degrés, la sensibilité. Aucun sujet ne peut être plus violent, plus dramatique, offrir plus de pathétique, et de plus, il ne s'agit pas de fiction mais de réalité!

Ainsi, le voyageur des Lumières fournit un récit dans lequel le monde est transformé en scène; son but est moins de nous faire partager une aventure personnelle que de se placer en observateur privilégié d'une part nouvelle du monde, à côté ou au dessus, afin de l'éclairer, de la mettre en lumière. En fait, plus encore que spectateur, par son écriture, le voyageur devient pour le lecteur metteur en scène du pays devenu scène de théâtre. Le but ultime de cette représentation est bien sûr de plaire et de provoquer une émotion, d'aller jusqu'à faire naître du pathétique. Cette émotion ne sera pas une quelconque identification entre le lecteur et un voyageur vivant des aventures, forme contemporaine de l'émotion, forme de vie par procuration, mais elle trouve sa source dans le pays lui-même, et ainsi se marque à la lecture du récit de voyage le rapprochement sensible entre le lecteur et l'Orient (23).

(21) Correspondance consulaire, lettre du 20 juillet 1783.

(22) Olivier.

(23) Gravure de Claude-Nicolas Ledoux. "Coups d'oeil du théâtre de Besançon".