



# Vies du port :

## regards croisés sur l'espace portuaire

*Sous la direction de*

Jana Altmanova, Maria Centrella, Federico Corradi



UniorPress





# Vies du port : regards croisés sur l'espace portuaire

*Sous la direction de*

Jana Altmanova, Maria Centrella, Federico Corradi



UniorPress



UNIVERSITÀ DI NAPOLI  
L'ORIENTALE



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI  
PARTHENOPE



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI  
FEDERICO II

Actes du Colloque international  
tenu à Naples les 22 et 23 septembre 2022  
Université de Naples L'Orientale  
Université de Naples Parthenope  
Université de Naples Federico II

En couverture : Johann Baptist Homann, *Urbis Neapolis cum praecipuis eius aedificiis secundum planitiam exacta delineatio*, détail, 1734, eau-forte (478 × 568 mm).

*Vies du port : regards croisés sur l'espace portuaire*

Sous la direction de Jana Altmanova, Maria Centrella, Federico Corradi  
UniorPress, Napoli 2023. ISBN 978-88-6719-291-5

Avec le financement de l'Agence Universitaire de la Francophonie  
Direction régionale Europe Occidentale



Tous les droits de reproduction des images de BIANCO VALENTE, Raffaella MARINIELLO, Domenico Antonio MANCINI contenues dans ce volume sont détenus par les artistes.

UNIORPRESS

VIA NUOVA MARINA 59, 80133 NAPOLI

Creative Commons Attribution 4.0 International License



## TABLE DES MATIÈRES

Jana Altmanova, Maria Centrella, Federico Corradi <i>Introduction</i>	p. 7
Michel Collot <i>Géographie littéraire d'une ville-port : Le Havre</i>	p. 15
Federico Corradi <i>Le port comme chronotope dans quelques « romans-géographes » du XVII<sup>e</sup> siècle : Le Grand Cyrus et Télémaque</i>	p. 31
Giulia Scuro <i>Naples et ses ports dans la représentation romanesque de La San Felice d'Alexandre Dumas</i>	p. 45
Paul-André Claudel <i>« Soleils couchants derrière les ports ! Gloires incomparables des cités maritimes... ». Alexandrie fin-de-siècle : pèlerinages litté- raires et scénarios romanesques (1880-1920)</i>	p. 61
Antoine de Rosny <i>Du rêve à la vie : l'esthétique des ports dans l'œuvre d'André Suarès</i>	p. 79
Angela Buono <i>Le port « absent » dans l'imaginaire littéraire franco-canadien</i>	p. 95
Maria Giovanna Petrillo - Valeria Sperti <i>Jean-Philippe Toussaint : La Réticence de la littérature ou du chat mort dans le port</i>	p. 105
Martin Walton <i>Discours portuaire et terminologie : propriété en guise de protection</i>	p. 123
Claudio Grimaldi - Maria Chiara Salvatore <i>Les relations ville-port au fil de l'eau et au fil des siècles : évolutions entre langue et culture</i>	p. 139
Maria Centrella - Serafina Germano <i>Pour un glossaire du waterfront : problématiques conceptuelles et terminologiques</i>	p. 149

Concetta Cavallini « <i>Le port qui devrait offrir un tableau animé</i> ». <i>La description des ports des Pouilles dans les voyages en Italie (XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)</i>	p. 163
Loredana Trovato « <i>Trieste, pas si triste que ça !</i> ». <i>La ville des Habsbourg et son port dans les discours touristiques en ligne</i>	p. 179
Jana Altmanova - Camilla Nappi - Sarah Nora Pinto - Silvia Domenica Zollo <i>La communication publique portuaire sur la protection de l'environnement et de l'accessibilité : entre textes, discours et dispositifs énonciatifs</i>	p. 195
Andrea Bottalico <i>Les ports, les marchandises, les migrants</i>	p. 219
David Ospital <i>Baltxan ou le rôle de la confiance dans la création d'une innovation financière auprès des pêcheurs artisanaux du port de Saint-Jean-de-Luz</i>	p. 223
ANNEXE	
Entretien conduit par Maria De Vivo <i>Les « vies du port » selon Bianco-Valente, Raffaella Mariniello et Domenico Antonio Mancini</i>	p. 237
Intervista a cura di Maria De Vivo <i>Le “vite del porto” secondo Bianco-Valente, Raffaella Mariniello, Domenico Antonio Mancini</i>	p. 249
Profils bio-bibliographiques	p. 261

**Le port comme chronotope dans quelques  
« romans-géographes » du XVII<sup>e</sup> siècle :**  
***Le Grand Cyrus et Télémaque***

FEDERICO CORRADI

La représentation du port dans le roman du XVII<sup>e</sup> siècle doit être envisagée dans la perspective plus générale du traitement de l'espace, qui a dans le discours romanesque une dimension fonctionnelle et une dimension symbolique.<sup>1</sup> L'espace fournit le cadre dans lequel les personnages évoluent, mais il traduit également une vision du monde, comme nous l'enseigne Bakhtine.<sup>2</sup> Ainsi, l'espace maritime représente depuis toujours – et à l'époque baroque tout spécialement – une grande métaphore de la Fortune, qui se joue des hommes avec ses aléas et ses retournements imprévus : naufrages, assauts de pirates, tempêtes, batailles navales, mouillages fortuits, etc. Tour à tour « théâtre de l'inconstance »<sup>3</sup> ou « théâtre de la puissance divine »,<sup>4</sup> la mer fournit à peu

<sup>1</sup> Dans la seconde partie de son enquête sur l'imaginaire marin au XVII<sup>e</sup> siècle, Alia Bornaz Baccar distingue en revanche fonction dramatique et fonction symbolique dans l'aventure maritime : *La Mer, source de création littéraire en France au XVII<sup>e</sup> siècle (1640-1671)*, Paris-Seattle-Tubingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, coll. « Biblio 17 », 1991.

<sup>2</sup> Mihail Bakhtine, [1978] *Formes du temps et du chronotope dans le roman*, dans *Esthétique et théorie du roman*, trad. fr. par Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1987, pp. 237-398. Les études sur le traitement de l'espace en littérature se sont multipliées à partir des années 1980 : pour une présentation synthétique on se reportera au panorama général proposé par Michel Collot dans la première partie de son essai *Pour une géographie littéraire*, Paris, Corti, 2014.

<sup>3</sup> « Je sais même que la Mer est la Scène la plus propre à faire de grands changements ; et que quelques-uns l'ont nommée le Théâtre de l'inconstance », *Préface d'Ibrahim*, dans *Poétiques du roman. Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII<sup>e</sup> siècle sur le genre romanesque*, Camille Esmein (éd.), Paris, Champion, 2004, p. 141.

<sup>4</sup> « Disons-le encore une fois ; c'est proprement dans la mer, que Dieu est admirable, et incompréhensible. C'est là aussi, poursuit Ariste, qu'il prend plaisir à faire paraître ses merveilles, et ses chefs-d'œuvre. Il semble que ce vaste élément soit le théâtre de la puissance divine, non seulement parce qu'on y voit tout ce qui se rencontre ailleurs : mais encore parce que les choses qui y naissent, sont plus parfaites, que celles que la nature produit en tous les autres endroits du monde », Dominique Bouhours, *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*, Bernard Beugnot et Gilles Declercq (éds.), Paris, Champion, 2003, p. 77.

de frais aux romanciers ces « accidents » dont ils ont le plus grand besoin et un sujet de réflexion commode sur l'instabilité des choses de ce monde.<sup>5</sup> Dans deux grands romans méditerranéens – deux romans-géographes pourrait-on dire pour reprendre la formule de Marc Brosseau<sup>6</sup> – comme *Le Grand Cyrus* des deux Scudéry, frère et sœur, et le *Télémaque* de Fénelon, où l'imagerie de la navigation et du port est particulièrement riche, nous avons affaire à un espace multifocal et décentré. Les personnages se déplacent sans cesse d'un pays à l'autre, souvent par mer, pour réaliser leurs objectifs. Selon l'ancien motif romanesque de la quête, les deux protagonistes voyagent sur les traces d'un autre personnage : pour Artamène/Cyrus c'est la femme aimée, l'incomparable Mandane, pour Télémaque c'est son père Ulysse. La mer est à la fois l'espace dans lequel ils évoluent et l'emblème de l'impondérable à quoi se heurte et se confronte la force d'âme des personnages. Dans ce cadre, les ports sont des carrefours romanesques essentiels : des lieux de refuge et de halte, mais aussi des espaces où l'inattendu se manifeste de la manière la plus éclatante et où l'intrigue peut soudain rebondir. Dans les deux cas il ne s'agit pas de la Méditerranée moderne, trop prosaïque pour entrer dans l'espace héroïque du roman (dans *Le Territoire du vide*, Alain Corbin a bien montré que la valorisation esthétique et touristique de la mer est un phénomène plus tardif, les hommes du XVII<sup>e</sup> siècle n'étant guère sensibles au pittoresque des rivages)<sup>7</sup>; il s'agit de la Méditerranée ancienne, connue par un certain nombre de sources documentaires et littéraires qui forment pour les romanciers à la fois une encyclopédie de référence et un filtre ennoblissant relevant de cet « art de l'éloigne-

<sup>5</sup> Dans la *Préface d'Ibrahim*, Les deux Scudéry ironisent là-dessus : « On dirait que ce Dieu [Éole] leur a donné les vents enfermés dans un Antre, comme il les donna à Ulysse, tant ils les déchaînent à point nommé. Ils font les tempêtes et les naufrages quand il leur plaît [...] », *Préface d'Ibrahim*, op. cit., p. 141. Sur l'importance des scènes de mer – scènes de départ et d'arrivée, assauts de pirates et tempêtes – avec leurs implications morales et esthétiques dans les adaptations et imitations des romans grecs à l'âge baroque, voir les considérations de Laurence Plazenet dans son ouvrage somme, *L'ébahissement et la délectation. Réception comparée et poétiques du roman grec en France et en Angleterre aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Champion, 1997, pp. 548-571.

<sup>6</sup> Marc Brosseau, *Des romans-géographes. Essai*, Paris, L'Harmattan, 1989.

<sup>7</sup> Alain Corbin, [1988] *Le Territoire du vide. L'occident et le désir du rivage (1750-1840)*, Paris, Flammarion, 2018.

ment » dont parle Thomas Pavel<sup>8</sup> : les géographes (Strabon, Pausanias, etc.), les historiens (d'Hérodote à Xénophon, de Plutarque à Flavius Joseph), les poètes (surtout Homère et Virgile), sans oublier la Bible.

Néanmoins, dans les deux romans la *Weltanschauung* que l'espace maritime traduit est différente. Dans le cas du *Grand Cyrus* on se situe pleinement dans le sillage du roman grec, si bien décrit dans ses traits constitutifs par Bakhtine, qui en fait le patron de ce qu'il appelle le roman d'aventures et d'épreuves. Le personnage central mène une quête qui pourrait se prolonger virtuellement à l'infini, étant sans cesse relancée par des événements accidentels et impondérables. C'est la Fortune qui détermine le cours des événements malgré les efforts héroïques des personnages pour lui faire face. Le temps ni l'espace, également abstraits, n'affectent en rien l'identité du personnage, qui ne connaît aucune évolution : héros sans tâche, il reste le même depuis le début jusqu'à la fin. C'est alors la dimension fonctionnelle de l'espace maritime – les accidents qu'il produit – qui prime sur la dimension symbolique. En ce sens il est significatif que les deux Scudéry aient décidé d'ouvrir leur roman par la vision d'une ville portuaire, Sinope, ville de Cappadoce sur le bord de la mer Noire, siège du trône de Cyaxare, roi des Mèdes et père de Mandane.<sup>9</sup> Le port est un lieu incipit par excellence : espace député aux départs, il lance ou relance l'action.<sup>10</sup> En effet, c'est précisément lorsqu'il arrive à Sinope qu'Artamène/Cyrus découvre que Mandane a été enlevée par Mazare, l'un de ses soupirants : elle se trouve dans un navire qui est encore visible à l'horizon. Nous saurons beaucoup plus tard que Mazare a fait mettre le feu aux navires à l'ancre dans le port pour créer une diversion qui lui permette de s'éloigner sans risques ; ensuite l'incendie

<sup>8</sup> Thomas Pavel, *L'Art de l'éloignement : essai sur l'imagination classique*, Paris, Gallimard, 1996.

<sup>9</sup> La ville est décrite par Strabon dans sa *Géographie*, XII, 3, 11. Mais la description du *Cyrus*, assez vague, ne semble guère s'inspirer de cette source antique. Strabon rappelle en particulier que la ville est bâtie sur le col d'une presqu'île : des ports et des bassins d'ancrage, dotés de dispositifs pour la prise des pélamydes, sont distribués des deux côtés de l'isthme. Aucune trace de cette particularité dans le roman.

<sup>10</sup> Il y a plusieurs grandes villes portuaires décrites dans le *Cyrus* : outre Sinope, Cumes éolique, Phocée et Marseille.

s'est propagé à la ville entière.<sup>11</sup> Mandane n'en est pourtant pas à son premier enlèvement, comme le lecteur découvrira après coup grâce à des récits rétrospectifs. Elle a d'abord été enlevée par le roi d'Assyrie, l'ennemi d'Artamène, et elle le sera par d'autres au cours du roman. Les deux Scudéry respectent donc le principe essentiel du roman héroïque : une disposition qui suit l'*ordo artificialis* (on raconte d'abord l'effet – l'incendie – pour remonter ensuite à la cause – l'histoire de Mandane jusqu'à son enlèvement) et le choix d'ouvrir le roman par une scène énigmatique et spectaculaire censée provoquer l'« ébahissement », selon la recommandation d'Amyot dans son « Proesme » aux *Éthiopiennes* d'Héliodore. Il s'agit en effet d'une scène frappante, qui est nourrie – comme le rappelle Anne-Elisabeth Spica<sup>12</sup> – par le souvenir de l'incendie de Troie dans l'*Énéide* et vise à mettre sous les yeux du lecteur un spectacle terrible. Voici les premières lignes du texte :

L'embrassement de la ville de Sinope était si grand que tout le ciel, toute la mer, toute la plaine et le haut de toutes les montagnes les plus reculées en recevaient une impression de lumière qui, malgré l'obscurité de la nuit, permettait de distinguer toutes choses. Jamais objet ne fut si terrible que celui-là : l'on voyait tout à la fois vingt galères qui brûlaient dans le port et qui, au milieu de l'eau dont elles étaient si proches, ne laissaient pas de pousser des flammes ondoyantes jusqu'aux nues. Ces flammes, étant agitées par un vent assez impétueux, se courbaient quelquefois vers la plus grande partie de la ville,

<sup>11</sup> Madeleine et Georges de Scudéry, *Artamène ou Le Grand Cyrus*, Paris, A. Courbé, 1656, deuxième partie, l. II, pp. 503-509. Toutes les références sont tirées de cette version, qui a fait l'objet d'une édition électronique consultable en ligne, URL : <http://www.artamene.org>.

<sup>12</sup> Spica met en valeur l'intertexte assez riche qui trame cette description : d'une part l'incendie de Troie dans l'*Énéide*, qui faisait déjà l'objet d'une ecphrasis picturale dans le premier tableau du *Cabinet de Monsieur Scudéry* publié en 1646 toujours chez Courbé. D'autres part ces traités de rhétorique qui érigent en modèle la description virgilienne, de Quintilien (*Institutio oratoria*, 8, 3, 66-67) à Théon (*Progymnasmata*, 5, 87, 23-91) : voir Anne-Elisabeth Spica, *Savoir peindre en littérature. La description dans le roman au XVII<sup>e</sup> siècle : Georges et Madeleine de Scudéry*, Paris, Champion, 2002, pp. 200-201. Cet incipit est également analysé, mais de manière assez superficielle, par Alia Bornaz Baccar, qui allègue le rôle conjoint de références picturales (notamment la *Marine avec les Troyennes incendiant les navires* de Poussin) et de souvenirs personnels dans les descriptions maritimes de ses romans : *La Mer, source de création littéraire en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., pp. 150-153.

qu'elles avaient déjà toute embrasée et de laquelle elles n'avaient presque plus fait qu'un grand bûcher. L'on les voyait passer d'un lieu à l'autre en un moment et, par une funeste communication, il n'y avait quasi pas un endroit en toute cette déplorable ville, qui n'éprouvât leur fureur.<sup>13</sup>

Que nous révèle une analyse sommaire de cette ecphrasis ?

C'est une description en mouvement : premièrement parce que c'est un spectacle où l'agitation, le désordre l'emportent. Le feu est l'élément mouvant par excellence : non seulement les flammes montent vers le ciel, mais agitées par le vent « [passent] d'un lieu à l'autre en un moment [...] par une funeste communication ». Deuxièmement c'est une description en mouvement parce qu'il y a une sorte de mouvement de caméra : l'œil se déplace progressivement. D'abord le regard embrasse l'ensemble du paysage : « tout le Ciel ; toute la Mer ; toute la Plaine ; et le haut de toutes les Montagnes les plus reculées ». Ensuite, avec un effet de zoom, il se tourne vers le port, qui est le lieu où l'incendie s'est déclaré ; puis il passe aux maisons voisines, enfin au château, perché sur un grand rocher s'avancant dans la mer.

C'est une description focalisée : on le découvre après coup, l'incendie est l'« espouvantable objet »<sup>14</sup> que contemple Cyrus du haut d'une « petite eminence »<sup>15</sup> où il est monté. Il s'agit donc à la fois d'une vision d'en haut et d'une vision avec. Le spectacle est filtré par la subjectivité du personnage, désespéré parce qu'il craint que Mandane soit morte.<sup>16</sup> Il y a une insistance sur l'étonnement et la surprise douloureuse du protagoniste, qui n'en croit pas ses yeux et ne sait que penser du sort de la femme qu'il aime. Le narrateur souligne sur le côté énigmatique de l'événement : la description est dépourvue d'éléments explicatifs. Comment et pourquoi l'incendie a-t-il commencé ? Nul ne le sait. Le lecteur est invité à partager le désarroi du personnage et à éprouver à

<sup>13</sup> *Cyrus, op. cit.*, première partie, l. I, pp. 5-6.

<sup>14</sup> *Idem*, p. 6.

<sup>15</sup> *Idem*, p. 8.

<sup>16</sup> Dans la deuxième partie en revanche nous contemplerons ce même incendie par les yeux de Mandane qui se trouve dans le vaisseau : l'événement, diffracté en une pluralité de points de vue, confirme ainsi son rôle de carrefour, de noyau générateur du roman.

son égard « pitié et terreur » selon le protocole de réception typique de la tragédie. On insiste avec une emphase hyperbolique sur les éléments pathétiques : « jamais objet ne fut si terrible que celui-là », « il estoit difficile de n'estre pas saisi d'horreur et de pitié, par une veuë si extraordinaire et si funeste ».<sup>17</sup>

C'est une description somptueuse sur le plan du style. L'incendie dans le port permet de montrer un spectacle où les lois de la nature semblent bouleversées par effet d'une alliance terrible des contraires : la lumière règne au milieu de l'obscurité, l'incendie est allumé au milieu des eaux, les étincelles produisent une grêle enflammée, la beauté de la ville contraste avec l'horreur de la scène. Un spectacle « beau » et « terrible » qui évoque la catégorie esthétique du sublime, richement illustrée par le traité du pseudo-Longin, bien connu à cette époque.<sup>18</sup> Les figures de style les plus capables d'émouvoir s'accumulent. Les antithèses (lumière/obscurité, eau/flammes, grêle enflammée), et surtout la personnification des éléments du paysage : les flammes se voient attribuer une volonté destructrice, tandis que la ville et son port apparaissent comme un corps vivant, attaqué dans ses fibres les plus intimes par les flammes.

Après cette vision initiale, ce n'est pas fini parce que le protagoniste avec ses compagnons traverse la ville en flamme comme Énée avait traversé la ville de Troie pendant la nuit fatale : le spectacle n'en devient que plus impressionnant à cause du bruit épouvantable et des actions désespérées des habitants pour sauver leurs familles ou leurs maisons (« si cet objet luy avait semblé terrible par le dehors de la ville, il luy sembla espouvantable par le dedans »).<sup>19</sup> Ce n'est plus alors une vision d'en haut mais une vision par le dedans.

En somme l'incipit remplit parfaitement toutes ses fonctions : il doit à la fois déclencher l'intrigue et mettre le lecteur en appétit par une scène à grand spectacle. L'incendie dans le port est le choix idéal : car il représente un événement dramatique et grandiose qui justifie

<sup>17</sup> *Idem*, p. 7.

<sup>18</sup> La bibliographie sur le sublime en France au XVIII<sup>e</sup> siècle est imposante. On se reportera pour une présentation très synthétique au chapitre que François Trémolières consacre à l'historiographie du sublime dans *Fénelon et le sublime. Littérature, anthropologie, spiritualité*, Paris, Champion, 2009, pp. 66-79.

<sup>19</sup> *Cyrus, op. cit.*, p. 15.

la description et une intervention spectaculaire de la Fortune qui, se produisant à l'intérieur d'un espace protégé, déjoue les attentes du personnage. Il se charge de refléter « en abyme » à la fois le ressort narratif fondamental du roman – l'alternance continuelle d'espoir et de déception qui secoue les personnages – et son soubassement idéologique – la toute-puissance de la Fortune.<sup>20</sup>

Dans le *Télémaque* les choses se passent de manière très différente : nous n'avons plus affaire à un roman d'aventures et d'épreuves, mais à un ouvrage inclassable qui peut apparaître comme l'un des premiers exemples de roman de formation puisque Fénelon transforme en récit épique le modèle traditionnel, beaucoup plus statique, de l'*institutio principis* ; mais il faut rappeler également la tradition du roman utopique, présente surtout dans les longs développements consacrés à la Crète de Minos et à la ville naissante de Salente.<sup>21</sup> Le ressort du roman de Fénelon est toujours la quête, parce que le protagoniste cherche son père, qui erre par la Méditerranée sans pouvoir rentrer dans sa patrie. L'espace maritime ne cesse d'échapper au contrôle des hommes. Le rivage et ses ports semblent prendre un malin plaisir à fuir devant le voyageur éperdu : dès les premières pages, Télémaque dit de son père que « sa patrie semble fuir devant lui ». <sup>22</sup> Et cette impossibilité d'atteindre la côte est une expérience que les personnages font à plusieurs reprises.<sup>23</sup> Toutefois, malgré la présence menaçante de l'impondérable, les événements ne s'enchaînent plus de manière accidentelle comme dans le roman héroïque, car ils sont comman-

<sup>20</sup> La tempête qui investit le bateau de Mazare est le symbole même du caprice de la Fortune, qui peut prendre des routes fort différentes : « Cependant la tempeste se redoubla et selon le caprice, et l'inconstance de la Mer, le vent ayant, par des tourbillons qui s'entre-choquoient, esté quelque temps en balance ; comme s'il n'eust pû déterminer de quel costé il devoit se ranger ; tout d'un coup il esloigna la Galere de la Ville », *idem*, p. 27.

<sup>21</sup> On pourrait d'ailleurs invoquer d'autres genres. Fénelon semble multiplier à plaisir les références génériques comme les critiques l'ont depuis longtemps relevé : voir François-Xavier Cuche, [1994] *Télémaque entre père et mer*, Paris, Champion, 2005, p. 53ss.

<sup>22</sup> Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1995, p. 32 (toutes les références seront tirées de cette édition).

<sup>23</sup> Le pilote Acamas, par exemple, fera cette expérience par l'action d'une divinité du Sommeil envoyée par Neptune : « Plus il s'avançait vers cette image trompeuse du rivage de l'île, plus cette image reculait », *idem*, p. 166.

dés par les divinités, qui veulent éprouver les mortels. Les divinités ont leurs desseins cachés qui échappent d'abord aux hommes et ne se dévoilent qu'après coup. Leur action est alors à certains égards le contraire du hasard qui domine dans le roman baroque. Mentor, c'est-à-dire Minerve, qui sous la figure de Mentor accompagne Télémaque dans ses pérégrinations, l'explique à plusieurs reprises à son disciple :

Croyez-vous, Télémaque, que votre vie soit abandonnée aux vents et aux flots ? Croyez-vous qu'ils puissent vous faire périr sans l'ordre des dieux ? Non non : les dieux décident de tout. C'est donc les dieux, et non pas la mer, qu'il faut craindre. Fussiez-vous au fond des abîmes, la main de Jupiter pourrait vous en tirer.<sup>24</sup>

Il revient sur cet enseignement fondamental dans le grand discours qui clôt le dernier livre :

C'est pour vous apprendre à être patient, mon cher Télémaque, que les dieux exercent tant votre patience et semblent se jouer de vous dans la vie errante, où ils vous tiennent toujours incertain. Les biens que vous espérez se montrent à vous et s'enfuient, comme un songe léger que le réveil fait disparaître, pour vous apprendre que les choses mêmes qu'on croit tenir dans ses mains échappent dans l'instant.<sup>25</sup>

La dimension symbolique associée à l'espace maritime passe alors au premier plan vis-à-vis de la dimension fonctionnelle. Les ondes de la mer deviennent l'emblème tantôt de la fragilité des biens de ce monde, tantôt de la violence des passions qui ravagent l'âme humaine ; après l'épisode de Cythère, où il a connu la folie amoureuse, Télémaque épilogue en ces termes : « Je ne crains plus ni mers, ni vents, ni tempêtes ; je ne crains plus que mes passions. L'amour est lui seul plus à craindre que tous les naufrages ». <sup>26</sup>

<sup>24</sup> *Idem*, pp. 119-120.

<sup>25</sup> *Idem*, p. 408.

<sup>26</sup> *Idem*, p. 139. Dans son étude sur l'insularité chez Fénelon, Benedetta Papisoglou montre que les îles du Télémaque, bien que pourvues d'un ancrage référentiel, entrent d'abord dans une topologie littéraire qui dessine un itinéraire moral orienté par l'ambiguïté du désir : *Les îles du désir*, dans *Le Sourire de Mentor*, Paris, Champion, 2015, pp. 165-178.

D'ailleurs, si dans le roman baroque le personnage ne connaissait aucune évolution, ici la formation du protagoniste est la fin même du récit. Dans la stratégie de Minerve/Mentor, chaque étape devient fonctionnelle à l'éducation morale et politique de Télémaque : « Car Mentor, qui réglait tous les moments de la vie de Télémaque pour l'élever à la plus haute gloire, ne l'arrêtait en chaque lieu qu'autant qu'il le fallait pour exercer sa vertu et pour lui faire acquérir de l'expérience ».<sup>27</sup> Le port alors n'est plus seulement l'espace de l'imprévu, mais une étape dans l'éducation du protagoniste, un espace de transition qui lui permet de connaître des réalités nouvelles. C'est là qu'a lieu le premier contact avec d'autres civilisations, organisées, un peu comme les villes utopiques de Thomas More ou de Campanella, selon une logique d'harmonie et de sagesse que le personnage n'a connu ni à Ithaque, condamnée à l'anarchie par l'absence d'Ulysse, ni à Chypre, livrée aux ravages de la passion amoureuse. Selon la logique de l'*institutio principis*, le port devient le miroir des vertus et des défauts d'une « police », comme ce sera le cas plus tard dans le roman des Lumières. Voici par exemple le port de Salente, cette ville idéale qu'Idoménée est en train de fonder sur les côtes italiennes :

Le commerce de cette ville était semblable au flux et reflux de la mer : les trésors y entraient comme les flots viennent l'un sur l'autre. Tout y était apporté et tout en sortait librement. Tout ce qui entrait était utile. Tout ce qui sortait laissait en sortant d'autres richesses en sa place. La justice sévère présidait dans le port au milieu de tant de nations. La franchise, la bonne foi, la candeur semblaient, du haut de ces superbes tours, appeler les marchands des terres les plus éloignées. Chacun de ces marchands, soit qu'il vînt des rives orientales où le soleil sort chaque jour du sein des ondes, soit qu'il fût parti de cette grande mer où le soleil, lassé de son cours, va éteindre ses feux, vivait paisiblement en sûreté dans Salente comme dans sa patrie.<sup>28</sup>

Dans cet équilibre idéal des entrées et des sorties, réglé par la justice qui siège dans le port, se rend visible l'admirable police de la ville de Salente, où les marchandises affluent de tous les points cardinaux :

<sup>27</sup> *Idem*, p. 385.

<sup>28</sup> *Idem*, pp. 216-217.

Fénelon était en effet un partisan du libre échange contre le protectionnisme de Colbert. La ville de Tyr est plus emblématique encore dans ces quelques lignes, inspirées de plusieurs lieux bibliques,<sup>29</sup> où la description topographique n'est pas séparable du jugement politique et moral :

Cette grande ville semble nager au-dessus des eaux et être la reine de toute la mer : les marchands y abordent de toutes les parties du monde [...]. Quand on entre dans cette ville, on croit d'abord que ce n'est point une ville qui appartienne à un peuple particulier ; mais qu'elle est la ville commune de tous les peuples, et le centre de leur commerce. Elle a deux grands môles, semblables à deux bras, qui s'avancent dans la mer ; et qui embrassent un vaste port où les vents ne peuvent entrer : dans ce port on voit comme une forêt de mâts de navires, et ces navires sont si nombreux qu'à peine peut-on découvrir la mer qui les porte.<sup>30</sup>

Ces deux bras qui s'ouvrent dans la mer pour accueillir le voyageur représentent parfaitement l'esprit de tolérance favorisé par le libre commerce, qui fait du port un lieu où les civilisations coexistent sans heurts dans l'ordre, l'abondance et la richesse.<sup>31</sup>

Comme dans le *Cyrus*, le port est le premier aspect qu'une ville offre au regard des voyageurs. Mais au lieu d'être le cadre d'événements énigmatiques, il s'offre à la vue comme un espace lisible pour un œil averti. Lorsqu'il fait halte dans un port, le protagoniste est d'abord étonné comme Artamène, mais son étonnement est atténué par les explications fournies par Mentor. C'est le cas de la scène initiale du livre 5, où Télémaque et Mentor abordent dans l'île de Crète, gouvernée par Minos. Le navire approche lentement du rivage, ce qui permet de créer une progression dans la lecture de l'espace :

Après que nous eûmes admiré ce spectacle, nous commençâmes à découvrir les montagnes de Crète, que nous avions encore assez de peine à distinguer des nuées du ciel et des flots de la mer. [...] Peu à peu nous

<sup>29</sup> Surtout *Ézéchiel*, XXVI-XXVIII. Voir à ce propos la note de Marguerite Haillant dans Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Nizet, 1993, p. 272, n. 16.

<sup>30</sup> *Télémaque*, *op. cit.*, p. 70.

<sup>31</sup> On sait d'ailleurs que Fénelon fait de la Phénicie la Hollande de l'Antiquité.

vîmes plus distinctement les côtes de cette île, qui se présentaient à nos yeux comme un amphithéâtre.<sup>32</sup>

Grâce à la lenteur de ce mouvement, le regard a le temps d’apprivoiser l’inconnu, de prendre connaissance du paysage, où se lisent les effets des sages lois que le vieux roi fait respecter dans le pays. Par la disposition des rivages en amphithéâtre, l’œil embrasse d’emblée toute la réalité de l’île :

Autant la terre de Chypre nous avait paru négligée et inculte, autant celle de Crète se montrait fertile et ornée de tous les fruits par le travail de ses habitants. De tous côtés, nous remarquions des villages bien bâtis, des bourgs qui égalaient des villes, et des villes superbes. Nous ne trouvions aucun champ où la main du diligent laboureur ne fût imprimée ; partout la charrue avait laissé de creux sillons : les ronces, les épines, et toutes les plantes qui occupent inutilement la terre sont inconnues en ce pays. Nous considérions avec plaisir les creux vallons où les troupeaux de bœufs mugissaient dans les gras herbages [...].<sup>33</sup>

Les explications de Mentor interviennent d’ailleurs immédiatement au bénéfice de son disciple et du lecteur pour révéler les causes de cette richesse : « Mentor nous dit qu’il avait été autrefois en Crète, et il nous expliqua ce qu’il en connaissait ». <sup>34</sup> Ainsi commence un excursus assez long sur l’île de Crète qui accompagne les protagonistes jusque dans le port.

Cette scène nous introduit à un autre élément récurrent des évocations de ports dans le *Télémaque*. Au lieu d’une description statique, nous avons toujours un mouvement qui rapproche ou qui éloigne le sujet et l’objet de la vision. Fénelon a le secret de ces scènes aux résonances élégiaques où un navire aborde ou quitte un rivage qui apparaît ou disparaît progressivement à l’horizon. Il y a chez lui une poésie de la vision qui lie le départ ou l’arrivée d’un navire tantôt à un sentiment d’espoir, tantôt à la nostalgie de l’exil.<sup>35</sup> L’écriture se fait alors

<sup>32</sup> *Idem*, p. 95.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> *Idem*, p. 96.

<sup>35</sup> On sait l’importance des scènes de retrouvailles et de séparation dans le roman : voir Marguerite Haillant, *Introduction à Les Aventures de Télémaque*, *op. cit.*, pp. 199-201. François-Xavier Cuche s’étend également sur la poésie propre des scènes d’embarquement, qui s’accroît par leur répétition dans *Télémaque entre père et mer*, *op. cit.*, p. 196ss.

plus intense : c'est moins l'événement qui compte que les résonances qu'il suscite dans la conscience des personnages. L'éloignement progressif de la côte dans les scènes de départ produit un effet de dégradé<sup>36</sup> où les objets se confondent de plus en plus avec l'horizon comme dans un tableau du Lorrain. C'est le cas dans ce magnifique exemple du livre 3 émaillé de souvenirs homériques et virgiliens où Télémaque raconte à Calypso son départ d'Égypte :

Je m'embarquai avec les autres, et l'espérance commença de reluire au fond de mon cœur. Un vent favorable remplissait déjà nos voiles, les rameurs fendaient les ondes écumantes, la vaste mer était couverte de navires, les mariniers poussaient des cris de joie. Les rivages d'Égypte s'enfuyaient loin de nous. Les collines et les montagnes s'aplanissaient peu à peu. Nous commençons à ne voir plus que le ciel et l'eau, pendant que le soleil, qui se levait, semblait faire sortir de la mer ses feux étincelants. Ses rayons doraient le sommet des montagnes que nous découvrons encore un peu sur l'horizon, et tout le ciel, peint d'un sombre azur, nous promettait une heureuse navigation.<sup>37</sup>

Dans quelques lignes assez représentatives du style de Fénelon – un style dont on a pu vanter la « liquidité » – marqué par la juxtaposition de courtes phrases chacune ajoutant une nuance au tableau, les éléments du paysage entrent en résonance avec l'état d'âme du personnage et des mariniers : l'apparition du soleil, qui empêche un moment les montagnes de disparaître en en dorant le sommet, fait écho au sentiment d'espoir presque triomphant qui pousse toute la flotte vers le retour en Phénicie.

On voit très bien par ces quelques citations que les deux romans ont en commun une esthétique de l'*ecphrasis* où l'écriture rivalise avec le

<sup>36</sup> Cuche parle de « fondu-enchaîné », recourant au lexique cinématographique plutôt qu'au vocabulaire de la peinture : *idem*, p. 211. Plus loin il met en valeur la saisie picturale du paysage, notamment la description de l'île de Calypso, où « le regard part d'un premier plan, saisit un environnement, glisse vers le fond du décor, mer ou prairies, remonte progressivement sur les montagnes de l'arrière-plan pour se perdre dans le ciel, selon un étagement nettement dessiné », *idem*, p. 217.

<sup>37</sup> *Télémaque*, *op. cit.*, pp. 62-63.

pinceau selon le principe de *l'ut pictura poesis*<sup>38</sup> : les descriptions sont l'un des ornements indispensables du roman baroque et il ne faut pas oublier que la peinture de cette époque, de Claude Lorrain à Salvator Rosa, offre une riche moisson de marines dont nos auteurs, amateurs d'art,<sup>39</sup> ont pu peut-être s'inspirer. Certes, le plus souvent le port n'est pas décrit en tant que tel, mais il figure au sein d'un environnement plus large avec lequel il se confond : la ville dont il fait partie, le rivage qui le prolonge, la mer elle-même. Il n'a pas d'autonomie en tant qu'objet de représentation littéraire. On ne trouve pas souvent de description articulée de l'espace portuaire ou des activités qui s'y déroulent qui puiserait par exemple au vocabulaire technique de la navigation comme dans les romans exotiques de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. La peinture est en avance sur la littérature à cet égard : les peintres de cette époque sont bien plus sensibles au pittoresque du port, dans leur attention aux costumes et aux travaux des marins et des artisans. Pourtant, le rôle du port, au sens plus large de ville-port, n'est pas négligeable : lieu romanesque récurrent, il se charge de fonctions multiples, à tel point qu'on pourrait parler de chronotope. À côté de la dimension fonctionnelle d'étape ou de carrefour romanesque, il a souvent une dimension symbolique, en tant que lieu de refuge – réel ou apparent – contre la violence impondérable des vagues. Mais il se charge aussi, chez Fénelon, de nouvelles connotations poétiques qui rappellent par leur force de suggestion les paysages grandioses du Lorrain.

<sup>38</sup> La délectation produite par les descriptions romanesques sera réaffirmée par Mlle de Scudéry dans *La Promenade de Versailles* au cours de la conversation entre les devisants : *La Promenade de Versailles*, Marie-Gabrielle Lallemand (éd.), Paris, Champion, 2002, pp. 65-70. L'esthétique de l'ecphrasis dans les romans des deux Scudéry a été étudiée amplement par Anne-Elisabeth Spica dans *Savoir peindre en littérature*, *op. cit.*

<sup>39</sup> Aussi bien Georges de Scudéry que Fénelon s'exercent dans la description d'œuvres d'art : le premier dans *Le Cabinet de Monsieur Scudéry*, où figurent maintes représentations de tableaux, réels ou fictifs, le second dans deux de ses dialogues des morts qui mettent aux prises respectivement Parrhasius et Poussin et Léonard de Vinci avec le même Poussin. Sur l'émergence de la « marine » dans la peinture de paysage au XVII<sup>e</sup> siècle voir A. Corbin, *Le Territoire du vide*, *op. cit.*, p. 66.



IL TORCOLIERE • Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo

Università di Napoli L'Orientale  
stampato nel mese di dicembre 2023



Cet ouvrage rassemble la plupart des textes issus du colloque *Vies du port : regards croisés sur l'espace portuaire* qui s'est tenu à Naples les 22 et 23 septembre 2022 dans le cadre du projet « Les ports de la Méditerranée » financé par l'Agence Universitaire de la Francophonie.

Le port caractérise fortement le territoire, sa fonction principale étant de faire transiter des marchandises et des passagers, de proposer des biens et des services. Cependant, sa dimension économique ne doit pas conduire à sous-estimer son impact social, esthétique, culturel et linguistique. L'objectif du projet est de valoriser le port en tant que lieu de vie et d'imaginaire, avec une référence particulière, bien que non exclusive, aux cultures française et francophone, et d'en faire un lieu de production et d'accès à la culture.

Ce colloque a été une occasion de dialogue entre spécialistes de disciplines différentes sur le thème du port dans ses implications économiques et sociales ainsi que dans les domaines de la linguistique et de la représentation artistique et littéraire. Une attention particulière a été accordée à la production contemporaine avec la participation de quatre artistes – le duo Bianco-Valente, Raffaella Mariniello, Domenico Antonio Mancini – qui ont travaillé à maintes reprises sur le thème du port et des migrations et qui ont partagé quelques-unes de leurs créations, dont certaines sont incluses dans ce volume.