

Christèle Devoivre
Université Stendhal, Grenoble III

Errance dans le récit poétique, errance du récit poétique

Le récit poétique en prose est la forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d'action et ses effets, si bien que son analyse doit tenir compte à la fois des techniques de description du roman et de celles du poème : le récit poétique est un phénomène de transition entre le roman et le poème¹.

Telle est la définition que donne Jean-Yves Tadié de ce genre hybride. En effet si le récit poétique semble osciller entre ses deux parents, il faut cependant souligner qu'il fait la part belle à la description et à la dimension poétique. Mode d'écriture centré sur les moyens plutôt que sur les fins, il présente ainsi la particularité d'accorder une grande importance au paysage, un paysage que contemple le personnage, et dans lequel il se laisse absorber (dans tous les sens du terme), un paysage qui devient l'objet de son désir.

C'est cet aspect qui frappe avant tout ici, qui incite à approfondir cette approche des textes, et à réexaminer ce qui fait, selon nous, l'essence même de ce type de récit : la quête d'un espace. Il s'agit alors de montrer comment le récit poétique, attaché de façon indissociable aux parcours spatiaux des personnages, produit un espace qui lui est propre, qu'il définit et qui le définit.

Pour illustrer ce propos, nous avons porté notre choix sur

¹ Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994 [1978], p. 7.

Christèle Devoivre, « Errance dans le récit poétique, errance du récit poétique », Rachel Bouvet et Myra Latendresse-Drapeau [éd.], *Errances*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 13, 2005, p. 31-40.

ERRANCE DANS LE RÉCIT POÉTIQUE

quelques textes significatifs d'origine européenne et sud-américaine : un texte français, celui de Julien Gracq qui se nomme *La Presqu'île* (ou l'errance de Simon sur les routes de Bretagne), un de l'Italien Cesare Pavese, *La Maison sur la colline*, (qui retrace la fuite d'un jeune professeur sur ses collines pendant la guerre) et un autre de Dino Buzzati : *Le Désert des Tartares* (dans lequel le jeune lieutenant Giovanni Drogo est envoyé dans un fort où il passera sa vie). Également un texte de l'Allemand Ernst Jünger, *Sur les Falaises de marbre* (qui s'intéresse au parcours de deux herboristes sur fond de guerre montante), et enfin un texte du Cubain Alejo Carpentier, *Le Partage des eaux* (le voyage d'un professeur de musique au Venezuela). Le récit poétique est ainsi représenté dans sa diversité, pour une approche qui se veut la plus large possible.

Les errances du texte

Ce qui peut frapper à la première lecture, c'est à la fois le vide et le plein des textes. Une sorte de manque de consistance au niveau des éléments narratifs du récit étonne, tandis que la richesse textuelle impressionne. Les « vides » du récit poétique se situent d'abord à un niveau superficiel : lorsqu'on referme le texte, que sait-on sur les personnages? Presque rien. Que s'est-il passé? Peu de choses. Bien évidemment, les résumer de la sorte a quelque chose de dérisoirement caricatural. Mais force est de constater que les personnages présentés sont évanescents, ce sont de minces silhouettes qui ont peu de poids et que, de fait, l'événement n'est pas en général le point d'orgue autour duquel serait organisé le récit. Il reste alors toute la place pour un espace qui se fait envahissant.

C'est donc à la perte de ses repères « habituels » que le lecteur est confronté. À analyser un récit de la sorte, sans doute aura-t-il l'impression d'être passé à côté de l'essentiel, et pour cause. Les éléments dont il disposait jusque-là semblent devenus inopérants pour comprendre le récit et son fonctionnement. Il faut souligner ici l'inadéquation des catégories narratives « traditionnelles », issues du structuralisme et de la narratologie, à l'étude du récit poétique (le schéma actantiel par exemple, ou la définition d'un personnage) et qui restent pour l'essentiel

CHRISTÈLE DEVOIVRE

notre référence en matière de découpage du roman. Ici, le schéma d'une intrigue plus ou moins linéaire et supportée par des personnages qui agissent s'avère caduc.

Le texte offre presque toujours à lire un personnage qui n'est pas présenté, à peine suggéré, dépourvu de référentialité et de caractéristiques physiques, sociales ou psychologiques tandis que le paysage, lui, est abondamment décrit. Si l'on enlève êtres et intrigues, que reste-t-il qui ait de l'importance? Tout d'abord l'espace traversé, parcouru, puis ce qui est vu dans la distance, ce qui est contemplé : un espace comme prolongement de soi.

La première errance est donc « physique ». La présentation du texte ne consiste pas en la description d'un personnage, mais en celle du paysage, des espaces traversés. C'est la quête et le voyage initiatique du narrateur du *Partage des eaux*, à la recherche d'instruments de musique en Amérique du Sud, et l'on passe des puits de pétrole à la jungle amazonienne, des cascades défiant l'imagination aux paysages qui glissent le long du fleuve. C'est, dans *La Presqu'île*, le mouvement de Simon qui « habite la route », selon l'expression de l'auteur, ce sont les vagabondages de Corrado sur la colline, dans *La Maison sur la colline*.

Cependant, tous les textes ne présentent pas un récit en mouvement, mais certains sont plus « statiques ». C'est ici le cas du *Désert des Tartares*, où Drogo passe sa vie confiné au fort Bastiani. C'est alors que se lit un second type d'errance, une errance « spirituelle », où le personnage contemple le paysage et laisse vagabonder son esprit, une errance qui peut également se superposer à une déambulation effective des personnages.

Mais le récit poétique n'est pas simplement constitué de parcours. En effet, si l'on ne parvient pas réellement à l'analyser sous l'angle de schémas traditionnels, c'est que sa nature est autre : il est, lui, structuré par un « personnage principal » qui, le plus souvent, erre et regarde le paysage, prisonnier de ce qu'il contemple. Occupé à regarder, il se perd à la fois dans les méandres du panorama et dans ceux de sa conscience, tandis

ERRANCE DANS LE RÉCIT POÉTIQUE

que le texte s'é gare lui aussi en le suivant pas à pas.

Ainsi dans *La Presqu'île*, Simon, dont nous ne savons presque rien, attend à l'arrivée du train sa maîtresse Irmgard. Pour patienter, il traverse en voiture des paysages de Bretagne, qui au départ ne semblent présents que pour meubler le temps jusqu'à la venue de la jeune femme. Ces paysages appellent souvenirs et réflexions, mais aussi introspection et évolution des sentiments du jeune homme : à parcourir cet espace familier, il n'est plus très sûr d'avoir envie de rejoindre la jeune femme, mais désire plutôt rester à parcourir les routes. Giovanni Drogo, perdu au fort Bastiani (*Le Désert des Tartares*), attend que la guerre éclate et contemple longuement le désert des Tartares, porteurs de ses espoirs, de sa vie et d'une justification de son existence toute entière : « *Dal deserto del nord doveva giungere la loro fortuna l'avventura, l'ora miracolosa che almeno una volta tocca a ciascuno*² ». À cautionner toute une vie, le paysage est investi des désirs du personnage qu'il symbolise. Rien d'autre en dehors de lui n'existe pour Drogo, qui en devient dépendant. L'espace en vient à faire partie intégrante du personnage qui se perd dans sa contemplation, et *attend* que quelque chose arrive.

Le récit de l'attente

Le mot est donc là : « attente ». La plupart des récits poétiques ne sont précisément que le récit d'une longue attente, que le personnage ne sait par ailleurs pas nécessairement identifier. Celle-ci a pour conséquence un curieux va-et-vient : le personnage attend, donc il regarde le paysage, et comme il est occupé à regarder, il n'agit plus et s'enferme dans cette attente. Le texte s'attache ainsi à suivre les pensées les plus intimes des personnages, leurs questions, leurs désirs, leur « errance spirituelle », et parfois va jusqu'à se perdre dans les méandres d'une description, la contemplation engendrant la

² Dino Buzatti, *Il deserto dei Tartari*, Milan, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., coll. « *Oscar classici moderni* », 1989 [1945], p. 48. « **C'est du désert du Nord que devait leur venir leur chance, l'aventure, l'heure miraculeuse qui sonne une fois au moins pour chacun.** » (*Le Désert des Tartares*, traduction de Michel Arnaud, Paris, Laffont, coll. « Le Livre de Poche », 1982 [1949], p. 60).

CHRISTÈLE DEVOIVRE

non-action. Tous les personnages vont alors avoir un même but : donner un sens au paysage qui les entoure. Ce n'est pas seulement la quête d'un espace pour évoluer, mais aussi celle d'un espace pour vivre. Les personnages, dépourvus d'épaisseur, n'ont plus qu'à chercher leur être dans ce qui les entoure. De nature pourtant passive, ils deviennent malgré tout actifs par la portée de leur regard. Celui-ci, loin d'être anodin, cherche à déchiffrer le monde, à comprendre, à partager ce sens avec l'espace qui les entoure; c'est une recherche ontologique, une demande d'identité. Mais les textes offrent chacun une réponse différente à la question « qui suis-je? » que se posent les personnages.

La plupart des personnages vont avant tout être des lecteurs attentifs, à l'affût de la révélation : véritable « agent » du texte, c'est alors le monde qui interroge le personnage, qui amène celui-ci à effectuer un retour sur soi, essayant de le guider et de lui délivrer les clés dont il est désespérément privé. C'est particulièrement vrai chez Gracq, cela l'est aussi chez Ernst Jünger et Alejo Carpentier. Ainsi dans *Sur les Falaises de marbre*, par exemple, le narrateur cherche davantage à lire dans le paysage la montée de la guerre qu'à prendre des décisions pour l'empêcher d'advenir. Dans le paysage qui est contemplé du haut des falaises se dessinent le passé, le présent et l'avenir, la situation géopolitique, la compréhension du sens des événements. On comprend alors que la description puisse acquérir une véritable autonomie, au point que l'on oublie le personnage principal, à l'origine de la description, pour ne s'attacher qu'au paysage.

Chez Pavese, pour prendre un autre exemple, la relation à l'espace a aussi quelque chose de l'ordre de la quête et du déchiffrement. Mais l'enjeu de *La Maison sur la colline* est autre : si c'est avant tout lui-même que Corrado recherche dans le paysage, c'est lui *enfant*. La colline qu'il contemple est celle du souvenir, et il va donc interroger son passé. « *Rivedevo questo paese dov'ero vissuto* » dit Corrado, « [...] *rivivevo le scoperte selvatiche d'allora*³ ». Il ne s'agit plus,

³ Cesare Pavese, *La casa in collina, Prima che il gallo canti*, Torino, Einaudi, coll. « *Nuovi Coralli* », 1948, p. 99. « Je revoyais mon pays d'ici, celui

ERRANCE DANS LE RÉCIT POÉTIQUE

dès lors, de recevoir une réponse extérieure à soi, mais de retrouver la réponse en soi par le détour de l'espace.

La conséquence la plus évidente de tout ceci est « qu'il ne se passe rien » au sens actantiel du terme dans un récit poétique : tout est fait pour ne pas laisser advenir d'action à l'intérieur du récit. Ainsi dans *Sur les Falaises de marbre*, le narrateur et Frère Othon sont deux herboristes qui ont fait de cette science le but même de leur existence. Chaque paysage est un lieu associé à une plante, et leur recensement est le travail de toute une vie. Partis à la recherche du « sylvain rouge », ils ne le trouveront, comble d'ironie, que sur le lieu d'un combat qui fait rage autour d'eux. C'est dire si l'attention prêtée aux décors s'inscrit contre l'action et à ses dépendants; le narrateur ne se bat pas, il herborise car « [w]ie sich in solchen Lagen unser Auge oft an geringe Dinge heftet⁴ ». Ce n'est donc pas là qu'il faut chercher le cœur du récit poétique.

Et de fait, dans le récit poétique, l'action « principale », le dénouement de ce qui pouvait passer pour une intrigue, sont proprement repoussés hors du cadre de la diégèse. Et l'on nous donne à lire autant de dénouements comme éludés de la fin du texte, comme si ce n'était pas là ce qu'attendaient les personnages, comme si l'événement en soi n'avait aucune importance.

Ainsi, dans *Le Désert des Tartares*, Giovanni Drogo attend toute sa vie un hypothétique ennemi qui viendrait des terres du Nord. Quand celui-ci arrive enfin et que la guerre est sur le point d'éclater, Giovanni, malade, est évacué du fort Bastiani et meurt dans une auberge sans avoir pu justifier son existence d'un seul acte de bravoure, d'un seul acte tout court : « [...] *per aspettare il nemico egli si era tormentato più di trent'anni*

où j'avais vécu. [...] Je revivais mes sauvages découvertes de jadis. » (*La Maison sur la colline, Avant que le coq chante*, traduction de Nino Frank, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973 [1953], p. 230).

⁴ Ernst Jünger, *Auf den Marmorklippen*, Pfullingen, Verlag Günther Neske, 1958 [1951], p. 139. « [e]n de telles circonstances, notre œil s'attache souvent à de toutes petites choses. » (*Sur les Falaises de marbre*, [traduction d'Henri Thomas], Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1979 [1942], p. 148).

CHRISTÈLE DEVOIVRE

*e adesso che gli stranieri arrivavano, adesso lo cacciavano via*⁵ ». Pour Drogo, le désert est resté vide.

Corrado, lui, plutôt que d'affronter la guerre et de s'engager comme son amie Cate dans la résistance, fuit, court de colline en colline, et rentre dans sa région natale. « *Niente è accaduto* », « *niente accade*⁶ », scande la fin du texte, qui souligne que le récit de la vie du jeune homme n'a été qu'une « *lungua illusione*⁷ ». Simon ne rejoint pas Irmgard, le narrateur du *Partage des Eaux* ne peut retourner dans la forêt amazonienne, celui des *Falaises de marbre* fuit sans avoir livré combat. Aucun dénouement ne donne donc à lire la résolution d'une action, étant donné que celle-ci a été repoussée hors du cadre du récit.

La quête comme principe narratif

Ainsi l'action est repoussée hors des limites de la diégèse tandis que le *moyen* d'atteindre l'objet du désir (autrement dit la quête) vient précisément se substituer à l'objet désiré. En effet, le texte devient une *quête de la quête* et replace comme sujet du récit la matière même qui le constitue : l'errance devient alors principe narratif. Dépourvu de but, le texte erre sans fin. De fait, si rien n'arrive dans les limites du texte c'est parce que l'on assiste à un double-déplacement.

Le premier déplacement que l'on trouve dans le récit poétique est celui du désir du personnage, qui passe d'un objet identifié (une femme, un événement) à un objet sous-jacent (le paysage, l'espace) et dont le personnage n'a pas toujours conscience. Ainsi, dans *La Presqu'île*, ce n'est pas réellement Irmgard que Simon espère et attend, mais la mer, comme le montre tout un processus d'identification de la jeune

⁵ Dino Buzatti, *Il deserto dei Tartari*, *op. cit.* p.195. « [...] pendant plus de trente ans, il s'était privé de toute joie pour attendre l'ennemi, et maintenant que celui-ci arrivait enfin, maintenant, on le chassait. » (*Le Désert des Tartares*, *op. cit.*, p. 233).

⁶ Cesare Pavese, « *La casa in collina* », *op. cit.* p. 214. « Il n'est rien arrivé », « il ne se passe rien. » (*La Maison sur la colline*, *op. cit.*, p. 368).

⁷ *Ibid.*, p. 215. « longue illusion » (*ibid.*, p. 369).

ERRANCE DANS LE RÉCIT POÉTIQUE

femme à l'océan. C'est ce que le texte précise, soulignant les véritables sentiments de Simon : « Il soupçonna qu'Irmgard n'était peut-être que le nom de passage qu'il donnait ce soir à cette glissade panique⁸ », « Il essaya de penser à Irmgard, mais aucune image dans son esprit ne se formait plus⁹ [...] ». Au reste, une lecture attentive du texte montre que face au sentiment vide que lui inspire la jeune femme, la vision de la mer, elle, le comble, en une rencontre qu'il qualifie de « *point suprême* », de « *fête complète*¹⁰ ». On peut comprendre alors que les retrouvailles ne puissent avoir lieu dans le cadre même du texte car il apparaît évident que ce n'est pas là le réel objet de désir de Simon.

De la même façon, dans *Le Partage des eaux*, le texte nous montre le narrateur, un musicien américain, envoyé rechercher dans la jungle amazonienne des instruments de musique primitifs. Mais une fois ceux-ci retrouvés, le narrateur, qui partage la vie d'une Indienne, s'aperçoit qu'il n'a plus envie de rentrer. Il le fait tout de même, motivé par l'absence de papier pour écrire sa musique, et par la demande des membres de l'expédition envoyée à son secours. Mais quand il veut ensuite revenir à la forêt, il ne peut en retrouver le chemin : celle-ci lui est fermée. Le véritable objet de la quête n'est donc pas les instruments de musique, mais bien la vie au cœur de la jungle, une vie primitive et primordiale qui lui est désormais interdite. Faute d'avoir pu identifier le véritable objet de son désir, ou de l'avoir identifié trop tard, le personnage est pris au piège, et sur le plan narratif la quête échoue.

La réunion n'a donc jamais lieu dans les limites du texte car l'objet, non identifié, est de ce fait inatteignable. Et lorsque l'objet de désir apparent est atteint, nécessairement, il ne comble pas le désir, car, précisément, il n'est pas le véritable objet du désir. La quête est donc tacitement relancée, et dans le récit poétique, tout tend vers un but qui se dérobe sans cesse, et de ce fait pose l'errance comme principe constitutif.

⁸ Julien Gracq, *La Presqu'île, Œuvres complètes*, Tome II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995 [1970], p. 47.

⁹ *Ibid.*, p. 482.

¹⁰ *Ibid.*, p. 447-448.

CHRISTÈLE DEVOIVRE

On peut par ailleurs, pour renforcer cette lecture, constater qu'il existe même dans le récit poétique un second déplacement. Comme nous l'évoquions tout à l'heure, il semblerait en effet, à un autre niveau, que le texte ne présente pas seulement la quête d'un objet mais plutôt *la quête d'une quête*. Le personnage ne cesse de s'interroger sur son devenir, et il lui répugne de mettre un point final à cette espérance. « J'ai peur. Non pas peur qu'elle ne soit pas là; peur de la rejoindre¹¹ » dit Simon. Le paysage, en vertu de cette loi qui veut que l'on ne désire que ce que l'on n'a pas, est posé comme un ailleurs, et l'espace se bi-polarise : un ici et un ailleurs désirable, qui engendre un comportement – aller voir, parcourir par la marche ce que l'on a anticipé par le regard. Tout est affaire de parcours, alors, de possession ou de domination, mais le personnage ne désire pas pour autant mettre un point final à cette recherche, qui justifie son existence même. La vie de Giovanni Drogo n'aura pas été de se battre contre les Tartares mais de chercher, d'espérer, de scruter l'horizon de sa lunette. Même espérance pour le personnage principal des *Falaises de marbre*, de pouvoir scruter à jamais l'horizon du haut de ses falaises. Même espérance pour Corrado dans *La Maison sur la colline*, qui supplie que rien n'arrive : prisonnier de sa contemplation, à la recherche de son passé, il veut retrouver intacte la colline, telle qu'il l'a toujours connue. Et c'est l'œuvre de toute une vie : « *M'aveva preso una speranza, una curiosità affannosa : sopravvivere al crollo, fare in tempo a conoscere il mondo di dopo*¹² ». Tout dans le texte dit la passion de Corrado pour la découverte renouvelée. Il ne veut pas trouver, il veut chercher, et l'immensité de la tâche lui interdit d'y arriver : « *E come succede di un bosco, si poteva soltanto spiarlo, fiutarlo; non viverci o possederlo a fondo*¹³ ». Le texte, par le biais du paysage, sera donc le lieu de la quête. Le personnage va se donner les moyens de la vivre et refuser d'en sortir. Celle-ci est donc constamment relancée.

¹¹ *Ibid.*, p.482.

¹² Cesare Pavese, « *La casa in collina* », *op. cit.*, p.156. « Un espoir, une curiosité haletante me prenaient : je voulais survivre à l'écroulement, avoir le temps de connaître le monde d'après » (*La Maison sur la colline*, *op.cit.*, p. 298).

¹³ Cesare Pavese, « *La casa in collina* », *op. cit.*, p. 142. « Et comme près d'un bois, on ne pouvait que le guetter, le flairer : on ne pouvait pas y vivre ou le posséder tout entier (*La Maison sur la colline*, *op. cit.*, p. 282).

ERRANCE DANS LE RÉCIT POÉTIQUE

Le récit poétique n'est plus, dès lors, que le récit d'une longue errance : errance physique, errance psychologique, qui engendrent une autre errance, textuelle celle-là.

L'errance semble donc bien être le principe fondamental du récit poétique, constitué pour l'essentiel des parcours spatiaux du personnage. Il a un espace qui lui est propre, celui de la quête, mais une quête inaboutie. Le récit poétique est donc voyage, chemin. Il définit un espace, un décor, celui du personnage, celui que le personnage parcourt des yeux avant de le parcourir physiquement. Il est chemin, méandre, chemin d'une conscience vers le véritable objet du désir qui n'est pas celui qui était posé au départ, quête toujours relancée.

Cela tient sans doute à la nature même du récit poétique qui veut que l'accent soit mis autant sur le fond que sur la forme et qui fait que toute hiérarchie s'en trouve ainsi bannie. Dans le récit poétique, les statuts narratifs se trouvent bouleversés, tout semble nivelé : le personnage est à la fois sujet et objet, le paysage est à la fois objet et sujet, transitant par une action qui n'est pas toujours celle que l'on croit. En effet, celle-ci, souvent inexistante, se retrouve supplantée par une quête éternelle d'un paysage qui envahit tout. Les catégories traditionnelles sont donc inopérantes, et le texte erre, pour notre plus grand plaisir.

Le récit poétique est en effet texte en quête de lui-même, errance dont on ne sort pas, récit constamment relancé qui ne possède pas en soi la réponse attendue. Il ne saurait donc aboutir, car, paradigme de la quête infinie de l'homme (en recherche de son être), il ne saurait contenir de termes arrêtés : ni personnage, ni paysage, ni intrigue, ni éléments stables et stricts. En effet, des éléments finis et déterminés produiraient précisément un récit fini et déterminé, autoriseraient une fin et, par là, un statisme. Mais devant le flou des éléments narratifs, devant surtout l'importance accordée à la forme, l'errance semble constituer la meilleure définition du récit poétique, et la plus belle expression d'une recherche de nous-mêmes.