

**PRATIQUES DE L'ESPACE EN
LITTÉRATURE**

Sous la direction de
Rachel Bouvet et François Foley

FIGURA
TEXTES ET IMAGINAIRES n° 7

Département d'études littéraires

UQÀM

2002

Catalogage avant publication de la Bibliothèque nationale du Canada

Vedette principale au titre:

Pratiques de l'espace en littérature

(Figura, textes et imaginaires ; no 7)

ISBN 2-921764-16-4

1. Espace et temps (Littérature). 2. Paysage dans la littérature.
3. Fantastique dans la littérature. 4. Voyage dans la littérature.
5. Villes dans la littérature. 6. Littérature - Histoire et critique.
I. Bouvet, Rachel, 1964- . II. Foley, François, 1967- . III.
Université du Québec à Montréal. Département d'études
littéraires. IV. Titre. V. Collection.

PN3383.S67P72 2002

809'.9332

C2002-941979-4

Dépôt légal, troisième trimestre 2002
Bibliothèque nationale du Canada
Bibliothèque nationale du Québec

ISBN 2-921764-16-4

Table des matières

Présentation	3
Villes et cartes de papier	7
La ville ancienne et la construction de l'espace romanesque dans <i>Le Roman de la momie</i> de Théophile Gautier François FOLEY	9
« Voyage en pages... » Étude du thème de l'espace dans <i>Les Villes invisibles</i> d'Italo Calvino Gilles DEMERS	39
La cartographie morale au XVII ^e siècle : la carte ou l'espace figuratif du texte moral Marie-Josée CARON	57
Paysages	83
La traversée d'un paysage. Analyse spatiale de <i>All the Pretty Horses</i> de Cormac McCarthy Nancy COSTIGAN	85
Variations autour d'un paysage : le désert chez Isabelle Eberhardt Rachel BOUVET	105
Le reflet de l'espace comme reflet de soi. Réflexions sur <i>Suprêmes Visions d'Orient</i> de Pierre Loti Joanne FALARDEAU	119

Distorsions spatiales : du fantastique et du merveilleux	139
Les aberrations de l'espace dans le texte fantastique : étude de « La Morte amoureuse » de Théophile Gau- tier Delphine PÉDRON	141
Représentation et traversée de l'espace dans <i>Haroun and the Sea of Stories</i> de Salman Rushdie Jean-François GAUDREAU	169
L'espace intériorisé : de l'enfermement à la déterritor- rialisation	191
L'enfermement comme appréhension de l'espace dans <i>Bord de mer</i> de Véronique Olmi Catherine GRECH	193
L'espace comme représentation identitaire du passage de l'enfance à la maternité dans <i>Le bonheur conjugal</i> de Léon Tolstoï Laurence LAMARRE	209

Présentation

Rachel BOUVET et François FOLEY

Si la question du temps a donné lieu à de nombreux développements en études littéraires, on ne peut en dire autant de la question de l'espace. Plusieurs ouvrages et colloques ont néanmoins été consacrés à ce sujet, notamment au cours de la dernière décennie, et les spécialistes de cette approche particulière de la littérature comptent même dans leurs rangs quelques géographes s'intéressant au texte. Ce cahier de recherches, issu d'un séminaire portant sur les « Théories et pratiques de l'espace en littérature », donné par Rachel Bouvet, tente de contribuer à sa manière au développement de la réflexion sur l'espace en littérature.

Différentes théories de l'espace servent ici à étudier ce que nous avons convenu d'appeler des « Pratiques de l'espace », c'est-à-dire une application de l'analyse de l'espace littéraire à un corpus de textes variés. Le lecteur trouvera donc dans ce cahier un éventail aussi large qu'hétérogène de textes qui vont du XVII^e siècle à nos jours et qui appartiennent à différents genres littéraires. Le but recherché est double : démontrer la richesse qu'apporte une telle problématique — et qui pourra, nous l'espérons, convaincre les sceptiques de l'importance qu'occupe l'espace dans la littérature — et dévoiler une large gamme d'auteurs ou types de textes pouvant être soumis à une telle analyse.

Nous avons choisi de diviser ce recueil en quatre parties. La première, « Villes et cartes de papier », jette les bases, pour ainsi dire, de l'analyse de l'espace dans des textes portant sur un espace à première vue mesurable, qui emprunte soit à la géographie soit à la cartographie. Ainsi, les deux premiers textes portent chacun une réflexion particulière sur la ville littéraire : celui de François Foley démontre, à partir de l'étude d'un roman de Théophile Gautier, comment la ville ancienne est à la fois tributaire du référent archéologique et du mythe, et que c'est cette combinaison qui offre à l'écrivain un terrain exceptionnel où élaborer un projet esthétique ;

tandis que Gilles Demers, examinant de près un texte d'Italo Calvino, nous présente le parcours protéiforme de villes littéraires à la manière d'un récit de voyage. Le dernier texte, celui de Marie-Josée Caron, nous invite à parcourir quelques textes du XVII^e siècle par la cartographie morale établie à cette époque, montrant ainsi que l'espace géographique n'est pas le seul à pouvoir être cartographié.

La question du paysage occupe une place de choix dans les études sur l'espace. La seconde partie de ce recueil offre à cet effet différentes manières de comprendre et d'analyser les paysages littéraires. L'article de Nancy Costigan, d'entrée de jeu, s'interroge sur les effets que peut avoir le paysage sur les personnages d'un roman — en l'occurrence un roman de Cormac McCarthy —, tout en s'interrogeant sur le rôle joué par la frontière, à la fois réelle et symbolique ; celui de Rachel Bouvet, en second lieu, nous entraîne sur les sables des déserts d'Algérie grâce à quelques textes d'Isabelle Eberhardt, et explore la construction du paysage désertique à l'aune des rapports entre les cultures occidentale et orientale ; celui de Joanne Falardeau, enfin, s'intéresse au paysage particulier d'un récit de voyage de Pierre Loti à Istanbul, et montre le rôle joué par le sujet dans la construction d'un espace littéraire.

Les troisième et quatrième parties regroupent chacune deux textes. La troisième nous invite à explorer les distorsions spatiales représentatives du fantastique et du merveilleux. Delphine Pédron étudie la configuration spatiale d'un conte fantastique de Théophile Gautier et souligne son ambiguïté fondamentale ; puis, Jean-François Gaudreau analyse un roman de Salman Rushdie, dans lequel le merveilleux préside au parcours des personnages, et montre que l'onomastique joue un rôle essentiel dans l'établissement des espaces du récit et dans leur traitement fantaisiste. La quatrième partie, enfin, intitulée « L'espace intériorisé : enfermement et déterritorialisation », met l'accent sur l'espace clos, sur le manque de place « à soi » ressenti par le personnage principal. Dans un premier temps, Catherine Grech observe, à partir d'un roman de Véronique Olmi, comment l'espace étouffant d'une société peut former le caractère d'une femme jusqu'à lui faire ressentir son propre emprisonnement et la conduire à des actes de destruction ; dans un deuxième temps,

Laurence Lamarre étudie une nouvelle de Tolstoï en fonction de la question de la déterritorialisation de l'héroïne, et démontre que c'est le passage d'un lieu à un autre qui forge l'identité du personnage et que celui-ci se définit par rapport au territoire qu'il réussit à occuper.

Il va de soi que ce parcours ne présente qu'un certain nombre de pistes de réflexion sur la problématique de l'espace, et que d'autres questions pourront surgir suite à la lecture de ce recueil. Bien qu'il témoigne du plaisir que nous avons eu de divulguer ces résultats, il trouve aussi sa raison d'être par son utilité pour des recherches futures. Les pistes proposées ici mèneront certainement à des explorations plus en profondeur, étant donné qu'elles s'inscrivent dans le cadre des recherches en cours de *Figura*, le Centre de recherche sur le Texte et l'Imaginaire. Qui sait sur quels sentiers méconnus elles permettront de s'aventurer ? Nous souhaitons que, à l'orée de cette forêt de textes, le lecteur trouve une clairière où prendre la mesure de son propre questionnement.

**VILLES ET CARTES DE
PAPIER**

La ville ancienne et la construction de l'espace romanesque dans *Le Roman de la momie* de Théophile Gautier

François FOLEY

Il s'est déjà écrit beaucoup de choses sur *Le Roman de la momie* de Théophile Gautier. Si l'on a bien cerné les sources égyptologiques du roman, analysé les différents thèmes abordés, posé une réflexion sur la réécriture de l'histoire, soulevé des pistes sur les procédés descriptifs, et bien d'autres aspects¹, on a par contre peu parlé de sa pratique de l'espace. Cela a-t-il à voir avec le côté mythique qui caractérise ce roman, et ses descriptions qui peuvent sembler, au premier abord, plus près d'une Égypte symbolique que réelle ? Or, cet aspect, plutôt que d'oblitérer l'importance du référent dans l'analyse de l'espace romanesque, rend la question d'autant plus intéressante. En effet, le lien entre le mythe et le référent ne va pas de soi quand on parle de l'Égypte ancienne dans le roman : on peut affirmer, certes, qu'un lieu devient imaginaire par sa transformation en littérature, et laisser l'analyse du référent aux historiens ; mais on peut aussi considérer que le référent, de concert avec le mythe, participe justement à la construction de cet imaginaire, et qu'étudier sa représentation dans un roman s'avère digne d'un essai.

¹ Pour les sources utilisées par Gautier, l'étude de Jean-Marie Carré demeure encore aujourd'hui la référence (« L'Égypte antique dans l'œuvre de Théophile Gautier ») ; Gustave Lefebvre, pour sa part, donne plusieurs sources étymologiques des mots étrangers (« L'Égypte et le vocabulaire de Balzac et de Th. Gautier ») ; pour une réflexion sur le genre historique, voir Claudie Bernard (« Démomification et remomification de l'histoire : *Le Roman de la momie* de T. Gautier ») ; Lisette Tohmé-Jarrouche, quant à elle, offre un bon point de départ pour une analyse de la description chez Gautier (« L'art descriptif de Théophile Gautier : la description d'un critique d'art ») ; enfin, pour le thème de la pierre, voir Paolo Tortonesi (« Les hiéroglyphes, ou l'écriture de pierre »). Pour la référence complètes des articles et ouvrages cités en note, veuillez vous référer à la bibliographie en fin d'article.

Dans *Le Roman de la momie*, la ville de Thèbes possède ce double statut de ville à la fois mythique et référentielle. Mythique, car il semble bien que, jusqu'au 19^e siècle, la représentation que l'on avait de Thèbes devait beaucoup au mythe de la ville ancienne ; référentielle, car à partir des avancées de l'égyptologie, le référent archéologique a certes pris le relais, et Thèbes demeure encore aujourd'hui l'un des sites les plus visités au monde. L'objectif de cette étude consiste donc à montrer que ces deux lectures s'entrecroisent dans *Le Roman de la momie* de Théophile Gautier et que cette combinaison contribue à la formation de l'espace romanesque. Nous débiterons par un regard sur la Thèbes telle que nous l'a léguée l'histoire, pour ensuite porter une réflexion sur l'Égypte mythique et le fantasme qui en découle ; enfin, une analyse des descriptions du roman nous permettra de voir comment se construit la ville ancienne de Thèbes chez Gautier et, surtout, quel est son rôle fonctionnel dans le récit.

La « Thèbes aux cent portes »

Que l'on parle de Babylone et de ses merveilleux jardins suspendus, de l'Athènes de Périclès et de son acropole, de la Rome impériale maîtresse de la Méditerranée ou de Carthage, son ennemie orientale, ces grandes villes de l'Antiquité sont devenues des archétypes de la ville à la fois imaginaire et matrice de grandes civilisations. Aujourd'hui cependant, le fantasme repose sur des ruines souvent désolantes, des lieux où les flashes de caméras des touristes ont remplacé les lampes dont les reflets miroitaient sur les étendues d'eau. La richesse d'antan de ces villes ne nous est surtout accessible que par la rêverie, elle-même tributaire de légendes forgées à travers l'histoire. Seuls quelques textes parlent pour elles, des textes qui, la plupart du temps, amplifient l'écho des poètes ayant chanté leur gloire. Il existe cependant une ville où les monuments, parsemés de hiéroglyphes, continuent de raconter son histoire : Thèbes, la capitale religieuse de l'ancienne Égypte.

Or, le nom de cette ville nous plonge déjà dans le mythe. Thèbes est irrémédiablement associée à la « Thèbes aux cent portes » dont parlait Homère, cette ville légendaire qu'on n'a pas man-

qué, et ce dès l'Antiquité, d'associer à la ville de la Haute-Égypte, avec ses temples à colonnades gigantesques². Jean-Claude Goyon souligne pourtant que « Thèbes n'a rien d'une ville [et qu'elle] est en réalité un haut lieu religieux³. » Certes, la Thèbes des Égyptiens était plutôt nommée *Ouaset*, la Ville du Sceptre⁴, et son rôle était fondamentalement religieux, tandis que Memphis était la capitale administrative⁵. Mais Thèbes fut habitée aussi : pour servir et nourrir les milliers de prêtres qui vivaient sur les deux rives du Nil, qui officiant dans les temples de Karnak ou de Louxor, qui dans les temples de la rive occidentale, il fallait bien des artisans, des commerçants, des pêcheurs et des agriculteurs!

Ce qui est indéniable toutefois, c'est qu'il s'agit d'un lieu charnière dans l'histoire de l'Égypte ancienne : c'est le lieu d'où est originaire le dieu Amon-Rê, qui deviendra, selon la coutume égyptienne, la divinité primordiale à travers toute l'Égypte⁶ ; c'est aussi la ville d'où sont parties les armées d'Ahmosis qui ont jeté hors d'Égypte l'envahisseur Hyksos⁷, ce qui l'associera donc autant à la

² Cela sans compter la Thèbes qui a été le théâtre de nombreuses tragédies d'Euripide, Sophocle et Eschyle. Certes, la popularité du mythe d'Œdipe a contribué à la confusion entourant le nom de Thèbes, principalement à cause du Sphinx des énigmes que l'on a souvent confondu avec le sphinx égyptien.

³ Jean-Claude Goyon, *Science et vie*, p. 156.

⁴ Sydney H. Aufrère, *Ibid.*, p. 1. De *Ouas* : le Sceptre, c'est-à-dire l'instrument de la puissance suprême.

⁵ Même à l'époque des 18^e et 19^e dynasties, période fastueuse pour Thèbes, les pharaons ont toujours conservé Memphis, située plus au nord, comme principal lieu de la royauté : c'était d'ailleurs là que le futur pharaon recevait son éducation de la meilleure école du pays.

⁶ Chaque région d'Égypte (ou nome, c'est-à-dire province administrative) avait son dieu tutélaire. Par exemple, Memphis était le lieu de Ptah, dieu de la sagesse ; Héliopolis, le sanctuaire de Rê, la divinité solaire par excellence, etc. Au fur et à mesure que Thèbes acquiert du pouvoir au détriment des autres nomes, Amon-Rê prend une place plus importante dans le panthéon. Enfin, il ne faut pas oublier que, selon la légende, c'est grâce à Amon-Rê qu'Ahmosis a pu chasser l'envahisseur Hyksos et que, quelque trois cents ans plus tard, Ramsès II mettra en déroute l'armée hittite lors de la célèbre bataille de Kadesh.

⁷ Les Hyksos, qui continuent de diviser les égyptologues quant à leur réelle provenance (ils viendraient tout bonnement d'Asie), ont occupé le territoire de la Basse-Égypte de 1730 à 1580 av. J.-C. environ. Loin de constituer des envahisseurs tyranniques, ils ont respecté la tradition pharaonique — comme beaucoup d'autres

puissance pharaonique qu'à la réunification des Deux Terres ; enfin, pendant toutes les 18^e et 19^e dynasties, elle demeurera le centre névralgique du pays et ce, même si Akhénaton et Ramsès II iront se faire construire une nouvelle capitale plus au nord⁸. C'est aussi à Thèbes que l'on retrouve les deux temples principaux d'Égypte, Karnak et Louxor, sur la rive orientale ; c'est là que se font couronner les rois des ces dynasties, et qu'ont lieu les fêtes principales. C'est toujours à Thèbes, sur la rive occidentale cette fois, que l'on retrouve les temples des millions d'années, temples funéraires où le roi allait puiser l'énergie nécessaire à sa fonction, de même que les tombeaux de la Vallée des Rois. Lieu de couronnement et d'ensevelissement à la fois, Thèbes représente le cycle de la vie et celui de la mort, si chers aux Égyptiens. Il est d'ailleurs presque impossible d'éviter cette répartition entre les deux rives dans une mise en scène située à Thèbes, au risque de se retrouver dans une ville totalement imaginaire. Nous verrons plus loin que Gautier, en ce sens, est généralement resté fidèle au référent.

La ville de Thèbes est aussi géographiquement une ville charnière pour les Égyptiens : en marquant la frontière entre les Deux Terres, c'est-à-dire la Basse et la Haute-Égypte, elle est au carrefour de l'axe nord/sud, et elle représente parfaitement, par son partage entre les deux rives orientale et occidentale, le carrefour de l'axe est/ouest. Il n'est pas exagéré d'affirmer qu'elle est la ville cardinale par excellence, tant du point de vue historique que géographique. Aucun roman portant sur l'Égypte ancienne ne peut éviter au moins de la nommer ; et la mettre en scène, c'est entrer au cœur même de la vie des anciens Égyptiens.

envahisseurs après eux — et ont importé en Égypte certaines traditions, comme l'usage du cheval et du char de guerre.

⁸ Le choix de se faire construire une nouvelle capitale s'explique, chez Akhénaton, par la volonté de fonder une ville en l'honneur d'Aton, sur le tertre originel d'où aurait émané le créateur ; chez Ramsès II, le choix s'avérait plutôt politique et militaire, Pi-Ramsès étant plus près des frontières d'un pays dont l'empire allait jusqu'à la Syrie actuelle. On peut aussi supposer, dans le cas d'Akhénaton, qu'il ait voulu prendre ses distances face au clergé d'Amon de Thèbes, dont le pouvoir, de plus en plus grand, n'était pas que religieux.

La Cité ambiguë d'Égypte

Comme pour la ville de Thèbes, le statut de l'Égypte elle-même est ambigu puisque cette dernière est prise dans un entre-deux à la fois géographique et historique. D'abord, elle est géographiquement enserrée entre les déserts d'une part, et les plans d'eau que sont la Méditerranée et la Mer Rouge d'autre part ; mais surtout, elle est historiquement située à la frontière de l'Occident et de l'Orient, car elle a longtemps constitué le lien entre le monde grec et l'Asie. Elle a, de plus, toujours constitué une civilisation relativement autonome, reposant sur un territoire unique, et n'a été, dans sa période pharaonique, que très peu influencée par les autres civilisations. Selon Alain Zivie, c'est cette insularité qui l'a dotée « de caractéristiques presque miraculeuses⁹ » qui ont marqué les premiers voyageurs s'étant rendus sur la terre des pharaons. Nourrie par le Nil, ce fleuve dont la crue laissait un limon fertile, la civilisation égyptienne a pu croître exceptionnellement, et devenir le premier producteur de céréales du monde méditerranéen. Cela a également contribué à apporter de l'eau au moulin du mythe, qui a fait de l'Égypte une terre luxuriante, souvent comparée à une sorte

⁹ Alain Zivie, « Rêves d'identité et identités rêvées. L'Égypte ancienne ou l'Orient perdu et retrouvé », p. 166. Est-ce cette insularité qui l'a presque d'emblée associée au mythe de l'Atlantide ? Révélée par Platon (le *Timée* et, surtout, le *Critias*), l'existence de l'Atlantide n'a cessé depuis d'alimenter un certain fantasme occidental ; elle représente aussi la ville imaginaire par excellence, car « [s]ituée dans une île inconnue [...] édifée autour d'une montagne, tout est colossal en elle, les monuments et les statues ». (Jean Roudaut, *Les Villes imaginaires dans la littérature française*, p. 46) Il s'agirait donc d'un lieu des origines, d'une ville façonnée par les dieux (Poséidon l'aurait édifée par amour pour Clito). Selon Roudaut, ses habitants ont été incapables d'y maintenir la justice ; les dieux courroucés l'auraient alors engloutie. Seul un prêtre égyptien aurait conservé en mémoire le récit, d'où l'inférence que l'on n'a pas manqué de faire depuis l'Antiquité sur son lien avec l'Égypte et qui culmine aujourd'hui avec des interprétations assez loufoques voyant dans le sphinx et les pyramides les restes du legs scientifique des Atlantes aux Égyptiens. Est-il nécessaire d'ajouter que ces derniers n'ont pas commis la même erreur que leurs prédécesseurs ? Ils ont en effet réussi à maintenir la justice dans leur cité colossale par le biais du pharaon, véritable incarnation vivante du dieu et garant de l'ordre.

de paradis terrestre¹⁰. Comment ne pas voir ici le fantasme occidental par excellence, qui voyait dans l'Orient la terre des origines ? Alain Zivie souligne à juste titre que

[les égyptologues] n'ont pas pu faire autrement que de se situer et que de situer l'Égypte ancienne par rapport à la question de l'Orient, par rapport à l'Orient tout simplement [...]. Mieux même, les peuples de l'Orient pouvaient être envisagés comme un ensemble et avoir une histoire ancienne qui leur était commune. Et l'Égypte n'était alors qu'un élément de cet ensemble¹¹.

Toutefois, la place de l'Égypte demeure particulière dans le fantasme occidental ; cet Orient dont nous venons de parler, nous dit Zivie,

il est possible de ne pas le voir, de l'ignorer et de projeter sur le réel le mythe de l'insularité égyptienne, de l'altérité radicale de cette culture et de ce pays. C'est alors le triomphe du thème, du cliché même, de l'éternelle Égypte¹².

A la fois lieu charnière et pays d'exception, l'Égypte avait certes de quoi enflammer l'imagination des voyageurs et, plus tard, des romanciers.

L'Égypte ancienne est aussi à la croisée des chemins de la mythologie grecque et du fantasme de l'Orient. En effet, jusqu'au 19^e siècle, les connaissances sur l'Égypte ancienne sont plutôt imprégnées du mythe grec. Et, comme tous les voyageurs des 18^e et 19^e siècles qui suivent, en Terre Sainte, les traces de leurs lectures bibliques, ceux qui vont en Égypte marchent sur les traces livrées des voyageurs et historiens grecs, tel Hérodote¹³. On sait aussi

¹⁰ Gilbert Durand (dans « Une autre cité : l'Égypte », p. 173) souligne en outre que la peinture a presque toujours représenté « l'Égypte imaginaire comme un beau et luxuriant paysage, verdoyant, où serpentent des rivières. »

¹¹ Alain Zivie, *loc. cit.*, p. 168-169.

¹² *Ibid.*, p. 168.

¹³ Selon François Hartog (dans « Les Grecs égyptologues »), la fascination qu'a opérée l'Égypte sur Hérodote tient plus du fait que ce dernier voyait l'écriture hiéroglyphique comme étant de l'ordre du savoir plutôt que de l'occulte. En outre, lorsqu'il parle de l'ancienneté de cette civilisation, Hartog souligne qu'« [elle] explique aussi [que les anciens Égyptiens] aient été, dans le domaine religieux, des inventeurs : les premiers à régler les rapports entre les hommes et les dieux, à fixer

que, depuis les temps gréco-romains, on a cherché à donner une même origine aux civilisations grecque et égyptienne¹⁴. Cette origine commune a cependant connu bien des développements, et d'Hérodote à Porphyre, l'image de l'Égypte chez les Grecs se transforme. Comme le souligne François Hartog :

D'abord lointain pays de médecins et aux mille merveilles, l'Égypte devient, mais dans une distance culturelle sûre d'elle-même, terre d'emprunt pour la religion grecque [...]. Puis comme enchâssée entre les deux figures, elles-mêmes liées, de Pythagore et de Platon, elle se réduit jusqu'à n'être plus qu'un espace à la fois abstrait, sorte de pur signifiant, qu'habitent les philosophes et tout bruisant de cette profuse littérature anonyme, mise, entre autres, sous le nom d'Hermès trois fois grand¹⁵.

On aura bien reconnu ici l'Hermès Trismégiste¹⁶ des Grecs souvent identifié au dieu Thot, le dieu de la connaissance des Égyptiens. Dans les deux cas, il s'agit du fantasme des mystères cachés, d'une quête dont le but est de soulever le fameux voile d'Isis. Ici, le mythe et le fantasme de l'Orient se croisent : l'Orient est en effet la terre des vérités primordiales, le lieu de la naissance de la lumière, celui des apparitions et celui d'où vient la voix de Dieu, bref un lieu imaginaire qu'on oppose au pragmatisme occidental. La Grèce et l'Orient trouvent également un terrain commun dans le mythe

les règles de la piété et à organiser les cultes. Aussi Hérodote ne doute-t-il pas que, pour l'essentiel, la religion des Grecs est d'origine égyptienne. » (p. 47) Par contre, Hartog insiste sur le fait qu'Hérodote ne privilégiait pas la civilisation égyptienne à la sienne propre, les Égyptiens demeurant des *Barbares*, le Barbare étant ici vu comme « celui qui ignore la *polis* et vit soumis à un roi. » (p. 49)

¹⁴ L'histoire de l'art nous démontre également que l'anticomanie teintait de son aura l'égyptomanie, encore dans ses balbutiements avant l'Expédition d'Égypte de Bonaparte. Cela a par ailleurs apporté une confusion au niveau artistique, qui s'est fort heureusement résorbée par la suite : en effet, l'art grec, basé sur l'harmonie et la beauté, avait peu en commun avec l'art égyptien, qui visait la pérennité à travers la monumentalité.

¹⁵ François Hartog, *loc. cit.*, p. 58.

¹⁶ « Hermès Trismégiste (trois fois très grand), ainsi appelé parce que, selon la légende accréditée par Hermias d'Alexandrie dans ses *Scolies*, il avait vécu trois fois en Égypte, et qu'à sa troisième vie il s'était souvenu des deux précédentes, ce qui lui donnait un triple savoir. » (Alexandrian, *Histoire de la philosophie occulte*, p. 50) Une croyance ancienne soutenait même qu'il avait fait bâtir une ville idéale dans l'est de l'Égypte, qui se serait appelée *Adocentyn* (Jean Roudaut, *op. cit.*, p. 163-164).

d'Orphée¹⁷ : sans vouloir tomber dans une lecture mythocritique, qui exigerait à elle seule tout un travail, nous pouvons affirmer que ce mythe est assez explicite dans le roman de Gautier qui raconte la sortie hors d'un tombeau d'une femme — en fait, d'une femme à mi-chemin entre la vie et la mort, c'est-à-dire d'une momie — par un archéologue et un lord anglais, celui-ci étant tombé rétrospectivement amoureux de la belle morte. Enfin, le croisement entre la Grèce et l'Orient s'incarne dans le personnage du marchand grec Argyropoulos, celui-là même qui « déterre des Pharaons, et [qui les vend] aux étrangers¹⁸. » Non seulement fait-il le lien entre la terre d'Égypte et les personnages occidentaux en tant que Grec, mais aussi, de par son statut de marchand, il est celui qui pratique la transition entre l'Égypte et le monde occidental. Comme le souligne Claudie Bernard, ce personnage

dont la patrie représente le mi-chemin géographique et la transition culturelle entre l'Orient ancien et l'Occident moderne, remplit sur tous les plans un rôle d'*intermédiaire*¹⁹.

Le fantasme de l'Orient, quant à lui, n'est pas en reste. Dès le début du texte contenu dans le papyrus que, pour suivre l'exemple de Claudie Bernard, nous appellerons désormais métadiégèse²⁰, apparaît le nom *Oph* ; le narrateur nous donne d'emblée une explication entre parenthèses du mot : c'est, paraît-il, le nom égyptien de

¹⁷ Selon François Hartog (*loc. cit.*), Orphée fait d'ailleurs partie d'une longue liste de *grands esprits* qui auraient fait le pèlerinage en Égypte avec les Homère, Platon, et Pythagore.

¹⁸ Théophile Gautier, *Le Roman de la momie*, p. 37. Dorénavant, les renvois à cet ouvrage seront indiqués entre parenthèses par l'abréviation *RM* suivie de la page.

¹⁹ Claudie Bernard, *loc. cit.*, p. 468. Une scène du roman démontre aussi le caractère ambigu du personnage. Désespéré par un cul-de-sac dans le tombeau qu'il investit en compagnie de Lord Evandale et de Rumphius, Argyropoulos se met alors à chercher une issue secrète : le narrateur affirme que « dans son désespoir, il mêlait la réalité de l'architecture égyptienne aux chimériques bâtisses des contes arabes. » (*RM*, p. 55).

²⁰ Claudie Bernard (*Ibid.*) distingue le récit diégétique (le prologue), du récit métadiégétique (le récit raconté par le papyrus). Elle se base ici sur la terminologie proposée par Gérard Genette dans *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 238-239.

Thèbes²¹. Nous sommes donc plongés d'entrée de jeu dans un récit ancien, à la limite du conte. Le nom étranger — et étrange — dresse un rapport entre la ville réelle et la ville imaginaire ; c'est un nom qui plonge le lecteur dans un monde oriental, lointain, voire même biblique. Cependant, si dans la diégèse c'est le nom de Thèbes qui est utilisé — ce qui est normal, puisque nous sommes, à ce stade du roman, au 19^e siècle — tout le long de la métadiégèse, le nom *Oph* alternera avec *Thèbes*²². Simple oubli d'un auteur qui devait produire à un rythme rapide des textes à paraître en feuilleton²³ ? Ou simple jeu d'alternance pour démontrer qu'il s'agit de la même ville ? Sur cette particularité de l'œuvre, tout le monde est, semble-t-il, demeuré muet. Mais cet aspect ne doit nullement occulter cette relance de l'imaginaire que provoque le nom à consonance orientale.

Toujours dans cette même veine fantasmatique teintée de mythologie, Gautier donne aux *hiéroglyphites*²⁴ du pharaon une apparence de mage oriental :

[...] c'étaient des personnages d'un aspect formidable et mystérieux, la tête rasée, chaussés de souliers de byblos, vêtus de longues robes de lin, tenant en main des bâtons gravés d'hiéroglyphes [...]. (RM, p. 232)

A un moment donné, face au pharaon, l'un d'eux déclare :

[...] tu nous as fait venir du fond des chambres secrètes, où, sous des plafonds constellés, à la lueur des lampes, nous rêvons, penchés sur des papyrus indéchiffrables, agenouillés devant les stèles hiéroglyphiques aux sens mystérieux et profonds, crochetant les secrets de la nature, calculant la

²¹ En fait, il s'agit d'un nom que Gautier a trouvé chez Champollion, et qui serait plutôt le nom égyptien du temple de Louxor.

²² En fait, dès la page suivante (RM, p. 82), il est dit que « tout ne dormait pas dans Thèbes [...] ». Vient ensuite une alternance : « Oph, la colossale cité, ne renfermait plus, etc. » (p. 98) ; « Thèbes, à ce moment, devait être déserte [...] » (p. 106) ; « [...] Oph se déployait avec ses palais, etc. ». (p. 109) Dans un même ordre d'idées, le nom de Moïse, ainsi mentionné dans la diégèse, devient *Mosché* dans la métadiégèse.

²³ *Le Roman de la momie* a paru en feuilleton dans *Le Moniteur universel* du 11 mars au 6 mai 1857. Il a paru en volume l'année suivante chez Hachette.

²⁴ Selon Gustave Lefebvre (*loc. cit.*, p. 18), il s'agirait d'un mot inventé par Gautier.

force des nombres, portant notre main tremblante au bord du voile de la grande Isis [...]. (RM, p. 232-233)

Comme nous pouvons le constater, ces prêtres ont un réel penchant hermétique. Ainsi, lorsqu'il se trouve devant les prodiges de Mosché et d'Aharon, leur doyen déclare qu'il lui « tarde de reprendre la lecture d'Hermès Trismégiste » dont les mystères le fascinent plus que les « tours de passe-passe ». (RM, p. 234) Il va de soi qu'ici cet aspect mystérieux associé aux hiéroglyphes vient du fantasme, généralement associé à l'Orient, de la langue originelle perdue dans la nuit des temps, dont le hiéroglyphe, de par son statut d'idéogramme, serait le signifiant. Paolo Tortonese a souligné le rôle des hiéroglyphes chez Gautier comme une caractéristique du monde opaque des signifiants, le seul monde visible, qui cache le monde des signifiés ; selon Tortonese, non seulement Gautier aurait été manifestement conscient de l'incapacité du langage à rendre parfaitement la peinture, mais il savait aussi que le monde est une énigme à déchiffrer²⁵.

L'Occident a donc instauré l'Orient comme terre des origines. Mais celles-ci sont plutôt symboliques que réelles, et se perdent souvent dans une atemporalité. Jean Roudaut, dont la réflexion sur les villes imaginaires porte en partie sur les origines mythiques des villes, souligne à juste titre que, puisque la ville est « une création lente et collective [...] elle est donc marquée par une histoire dont la durée imaginaire est sans origine²⁶. » Selon Roudaut, la ville imaginaire consiste en la cohabitation d'une archéologie — qui est un fantasme du passé — et d'une eschatologie, car ces villes inscrivent à l'intérieur d'elles-mêmes leur *décrépitude future*. Origine et futur cohabitent donc dans ce fantasme de la ville parfaite que constitue la ville imaginaire, dont les deux modèles emblématiques demeurent Babel et Jérusalem, toutes deux, par ailleurs, situées en Orient. Ce qui caractérise la première, c'est qu'elle « tend à représenter la conquête d'un état supérieur de l'être et son édifica-

²⁵ Paolo Tortonese, *loc. cit.*

²⁶ Jean Roudaut, *op. cit.*, p. 11. Ce que Roudaut nomme *ville imaginaire* est la ville telle que transformée par la littérature. Ainsi, dans son cas, « [u]ne ville à référent ne s'oppose pas nécessairement à une ville imaginée. » (p. 28)

tion²⁷ » : la ville devra en effet, dans sa géographie, représenter le parcours de la vie des humains qui l'habitent, des bas-fonds à la citadelle — ou acropole — qui en forme la crête. Ce qui caractérise la seconde, c'est le fantasme de la perfection ; en effet, la ville imaginaire ne peut se penser sans recourir au mythe de la Jérusalem céleste, ville parfaite dans tous ses aspects²⁸. Ainsi, selon Roudaut,

[toute] ville imaginaire, même si elle ne retient pas, en son évocation, le nom de Jérusalem, est symboliquement une Jérusalem, car elle tend à faire de la ville la représentation figurée d'une vision de l'univers spirituel²⁹.

Notons que pour Roudaut, la ville n'a pas qu'« un rôle de décor³⁰ », ne cherche pas à « accorder au lecteur l'illusion que le texte transcrit une réalité³¹ », mais constitue la représentation terrestre d'un idéal qui la rapproche d'une *théologie* :

la ville terrestre ne serait pas, si la cité céleste ne cautionnait son existence éphémère, et, se donnant pour son modèle absolu, n'orienterait nos essais dans la voie d'un accomplissement³².

Dans un même ordre d'idées, Gilbert Durand a tenté de « montrer comment la terre d'Égypte [...] a sa place nécessaire comme socle et condition de la Cité Spirituelle dont la Jérusalem salomonienne fut le paradigme³³. » Pour lui, l'Égypte est la *Cité de passage et d'ambiguïté* par excellence : d'une part, par sa situation géographique et culturelle qui la place à la frontière de l'Orient ; d'autre part, par la place qui lui est assignée dans la Bible. Lieu de passage, terre d'exil, où le mythe de Joseph préfigure celui de la Sainte Famille du Nouveau Testament, et point de départ de

²⁷ *Ibid.*, p. 156.

²⁸ Selon l'*Apocalypse* de Jean, elle serait construite en forme de croix constituée de quatre carrés, entourée de trois enceintes, et percée de douze portes : tout mène au chiffre 12, le chiffre de la perfection et de la plénitude selon la numérogie (*Ibid.*, p. 116-117).

²⁹ *Ibid.*, p. 117.

³⁰ *Ibid.*, p. 11.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ Gilbert Durand, *loc. cit.*, p. 176.

l'Exode, l'Égypte représente aussi la mort, cet autre passage³⁴. Lieu où se rejoignent à la fois l'histoire et le mythe, l'Égypte ancienne est depuis longtemps prédestinée à devenir l'un des hauts lieux de l'imaginaire en littérature. Même si Gautier était marqué par la fascination qu'a éprouvé son siècle pour l'Orient et, partant, pour l'Égypte, nous pouvons affirmer sans ambages qu'il a jeté son dévolu sur un imaginaire dont l'origine était déjà lointaine et ambiguë.

De la ville au texte

Qu'en est-il maintenant de la ville même de Thèbes dans le roman de Gautier ? Comme nous l'avons déjà souligné, elle oscille entre le mythe et le référent archéologique et ce, dès l'Antiquité. Chez les Grecs, c'est la *Diospolis Magna*, la « grande cité de Zeus ». A partir de l'expédition de Bonaparte en Égypte, les connaissances sur l'Égypte ancienne vont progresser rapidement — quoique des imprécisions vont subsister jusqu'au déchiffrement des hiéroglyphes par Champollion — mais la vision de Thèbes sera toujours teintée du mythe. Champollion n'y a pas échappé, lui qui, comme les savants de l'expédition d'Égypte, et malgré ses connaissances de l'écriture hiéroglyphique, voyait dans Karnak et Louxor le palais des pharaons, comme le démontrent ces quelques extraits d'une lettre envoyée à son frère le 24 novembre 1828, lors de son premier voyage en Égypte :

[...] *Thèbes!* Ce nom était déjà bien grand dans ma pensée : il est devenu colossal depuis que j'ai parcouru les ruines de la vieille capitale, l'aînée de toutes les villes du monde [...]. Je vis d'abord *Louqsor*, palais immense [...]. J'allai enfin au palais ou plutôt à la ville de monuments, à *Karnac*. Là m'apparut toute la magnificence pharaonique, tout ce que les hommes ont imaginé et exécuté de plus grand [...]. Il suffira d'ajouter, pour en finir, que

³⁴ Il serait hors de notre propos de reprendre ici les ramifications déployées par l'analyse de Durand. Disons pour résumer qu'elle tente de définir ce qu'il nomme *La Cité d'Égypte*, en insistant principalement sur ces deux *massifs synchroniques* que sont le mythe d'Isis et le thème de l'itinérance. Par ailleurs, il y aurait beaucoup à dire sur le rapport qu'entretient la mort avec l'imaginaire de l'Égypte ancienne, en particulier dans le roman de Gautier ; soulignons pour l'heure que la momie de Tahoser, à mi-chemin entre la vie et la mort, constitue le parfait représentant de cette ambiguïté qui caractérise l'Égypte ancienne.

nous ne sommes en Europe que des Lilliputiens et qu'aucun peuple ancien ni moderne n'a conçu l'art de l'architecture sur une échelle aussi sublime, aussi large, aussi grandiose, que le firent les vieux Égyptiens ; ils concevaient en hommes de cent pieds de haut, et nous en avons tout au plus cinq pieds huit pouces³⁵.

La ville de pierre, dont les constructions — en partie — résistent au temps, ne peut que symboliser l'éternité ; elle ne peut trouver son origine que dans un temps *hors du temps*, comme la Jérusalem céleste ou l'Égypte éternelle. Mieux, le gigantisme de la cité, les pylônes, les obélisques, toute cette structure verticale montre qu'il s'agit d'une cité édifiée pour les dieux, voire même par les dieux, mieux faite pour des divinités que pour des humains, comme le symbolise parfaitement le mythe de l'Atlantide³⁶. D'ailleurs, celui qui la gouverne, le pharaon, est lui-même un dieu vivant, un être de pierre, comme en témoigne la description qu'en fait Gautier :

On eût dit que ces yeux fixes ne regardaient que l'éternité et l'infini ; les objets environnants ne paraissaient pas s'y refléter. Les satiétés de la jouissance, le blasement des volontés satisfaites aussitôt qu'exprimées, l'isolement du demi-dieu qui n'a pas de semblables parmi les mortels, le dégoût des adorations et comme l'ennui du triomphe avaient figé à jamais cette physionomie implacablement douce et d'une sérénité granitique. (*RM*, p. 120-122)

Or, cette volonté d'élévation, que l'on associe volontiers à ces anciens peuples, n'est-elle pas la surimposition d'un regard judéo-chrétien, donc monothéiste, sur une civilisation qui ne connaissait que le polythéisme³⁷ ? Dans une réflexion sur ce que nous pourrions traduire par les *propriétés physiques des lieux*, Leonard Lutwack souligne que la *verticalité* est prépondérante dans les anciennes cosmologies, et qu'en marquant de façon très nette une *polarisation des extrêmes*, elle crée par le fait même une *échelle des valeurs* :

³⁵ Jean-François Champollion, *Lettres et journaux écrits pendant le voyage d'Égypte*, p. 158-161.

³⁶ Cf. note 9.

³⁷ A condition, bien sûr, que nous laissions de côté l'épisode amarnien, c'est-à-dire la période du pharaon Akhénaton, en lequel plusieurs voudraient voir le premier monothéisme de l'histoire.

Great depths as well as great heights are often held sacred, for there the middle place, earth, is intersected by realms inhabited by gods, and there the extraordinary man may be favored spiritually [...]³⁸.

Mais il souligne aussi à juste titre que cette échelle des valeurs a subi quelques transformations sous la Chrétienté : « Christianity associated the high place with good and the low with evil, although pre-Christian concepts made no regular distinction of that sort [...] »³⁹. » Si, chez Champollion, il y a déjà une ébauche de cette association entre la hauteur des monuments et la grandeur du peuple qui les a érigés, on retrouve chez Gautier le même discours, mais visiblement enraciné dans une vision judéo-chrétienne de l'Égypte ancienne⁴⁰.

Ce discours peut se caractériser de deux façons : d'une part, par un schéma vertical, et d'autre part, par le référent biblique. En effet, *Le Roman de la momie* repose sur une construction verticale, qui va du Ciel aux Enfers. Ainsi, par rapport aux monuments s'élevant vers le ciel, se trouve le monument souterrain, symbolisant le monde infernal : le tombeau de Tahoser. Par exemple, lorsque les personnages en découvrent l'entrée, « une bouffée d'air brûlant s'échappa de l'ouverture sombre, comme de la gueule d'une fournaise. » (*RM*, p. 47) De même, une fois à l'intérieur, il est question d'une chaleur si intense qu'un des personnages s'exclame : « nous allons donc descendre jusqu'au centre de la terre ? La chaleur augmente tellement que nous ne devons pas être bien loin du séjour des damnés. » (*RM*, p. 49) Ce tombeau est, bien sûr, situé dans la Vallée des Rois, appelée dans le roman *Biban-el-Molouk*⁴¹, qui est le lieu mis en scène au tout début du roman. Mais

³⁸ Leonard Lutwack, « A Rhetoric of Place I. The Properties and Uses of Place in Literature », p. 39.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Le discours passionnel que tient le pharaon à Tahoser dans le roman de Gautier est en ce sens emblématique de ce syncrétisme. Loin de correspondre à la réalité pharaonique, il est plutôt de l'ordre du fantasme occidental de s'égaliser à Dieu : « Je te donne l'Égypte [...] ; je t'aurai d'autres royaumes, plus grands, plus beaux, plus riches. Si le monde ne te suffit pas, je conquerrai des planètes, je détrônerai des dieux. » (*RM*, p. 220)

⁴¹ Nom arabe qui signifie littéralement *Les deux portes des Rois*.

ce lieu désertique nous est présenté par Gautier comme un lieu des origines où les pierres et le sable sont là de toute éternité :

On eût dit les tas des cendres restés sur place d'une chaîne de montagnes brûlée au temps des catastrophes cosmiques dans un grand incendie planétaire [...]. (*RM*, p. 42)

En plus de nous ramener au mythe de l'Égypte éternelle, cette description nous rappelle la Genèse, qui trouve son pendant dans l'épisode de l'Exode présenté à la fin du roman. En effet, toute la dernière partie du roman est une longue paraphrase biblique qui reprend presque tous les points essentiels de l'Exode dans sa partie *égyptienne*, sauf quelques détails comme l'ordre des fléaux, qui est ici légèrement réorganisé. Entre la Genèse et l'Exode⁴² se profilera donc toute une histoire où le monde pastoral s'opposera au monde de la ville, qui ne sera pas perçu ici comme un lieu de corruption de l'âme mais comme un lieu d'immobilité.

Ce n'est évidemment pas un hasard si le monde pastoral tel que décrit dans le roman appartient aux Hébreux : c'est effectivement dans le domaine de Poëri que se déroulent toutes les scènes pastorales, conformes à l'imagerie occidentale. Situé de l'autre côté du Nil, donc face aux immenses temples de Karnak et de Louxor que Gautier, comme Champollion, prend pour des palais, le domaine de Poëri constitue le contraste nécessaire à la magnificence, l'envers de la richesse que contiennent tous les palais décrits dans le roman. La ville ne peut qu'être grandiose face au monde pastoral : elle représente en effet l'élévation vers la divinité ; et à l'opposé le monde pastoral ne peut qu'être l'exemple d'humilité, de simplicité d'une vie originelle. Ce mythe, prépondérant dans la pensée des Lumières, transparait dans la description de la villa et du domaine de Poëri ; ainsi, ce dernier habite une villa « peinte de couleurs tendres et riantes » (*RM*, p. 144), contenant un pavillon

⁴² Le lien avec la Genèse et l'Exode concerne également les personnages. Ainsi, plusieurs rapprochements sont possibles entre Poëri, qui est l'intendant du pharaon, et Joseph. Aussi, Poëri, avec l'accord de Ra'hel qu'il aime, accepte l'offre de Tahoser d'être sa femme. Cet épisode, calqué sur celui où Jacob prit deux épouses, Rachel et Léa, est explicitement lié à la Genèse (*Genèse*, 29, 15-30), comme il est dit dans le texte lui-même (*RM*, p. 201).

devant lequel on trouve « une immense plantation de vignes » (*RM*, p. 145) et un jardin ayant « un aspect de gaieté, de repos et de bonheur » (*RM*, p. 146). Pour couronner le tout, Poëri est décrit comme « le mélancolique habitant de la villa » (*RM*, p. 148).

Le roman est donc construit en grande partie sur l'opposition entre les deux rives du Nil. Cependant, ces dernières ont aussi un point commun : le gigantisme. La comparaison que fait Gautier entre la montagne de pierre que constitue la Vallée des Rois et les *palais* situés de l'autre côté du Nil le démontre bien. Ainsi, la vallée se présente au narrateur comme une *muraille* où

l'œil discernait vaguement d'informes restes de sculptures rongés par le temps et qu'on eût pu prendre pour des aspérités de la pierre, singeant les personnages frustes d'un bas-relief à demi effacé [...]. Leurs parois montaient presque verticalement à une grande hauteur et déchiraient leurs crêtes irrégulières d'un blanc grisâtre sur un fond de ciel indigo presque noir, comme les créneaux ébréchés d'une gigantesque forteresse en ruine. (*RM*, p. 40)

A l'opposé, les descriptions que fait le narrateur de Thèbes ne semblent que des versions romanesques de l'étonnement de Champollion. Le roman contient deux descriptions à grande échelle de Thèbes⁴³. La première se situe au début de la métadiégèse, et se caractérise par une description en perspective de Thèbes déserte, tous les habitants étant cachés, le soleil chauffant la ville à blanc :

Au bout des rues désertes, et au-dessus des terrasses, se découpaient, dans l'air d'une incandescente pureté, la pointe des obélisques, le sommet des pylônes, l'entablement des palais et des temples, dont les chapiteaux, à face humaine ou à fleurs de lotus, émergeaient à demi, rompant les lignes horizontales des toits, et s'élevant comme des écueils parmi l'amas des édifices privés. / De loin en loin, par-dessus le mur d'un jardin, quelque palmier dardait son fût écaillé, terminé par un éventail de feuilles dont pas une ne bougeait, car nul souffle n'agitait l'atmosphère [...]. (*RM*, p. 81-82)

La verticalité est bien mise en évidence ici, puisque ce ne sont que les sommets qui sont perceptibles, celui des édifices ou des pal-

⁴³ Il y en a une troisième, qui présente Thèbes au moment où le pharaon rêve sur son balcon, toujours courroucé par la disparition de Tahoser. Mais dans ce cas-ci, la description est teintée par le crépuscule, et ne présente pas de véritable variation par rapport aux deux autres.

miers. Toutefois, ce passage met également en valeur la perspective horizontale, car la ville semble s'étendre très loin — en fait, la description ne nous donne pas de limite horizontale, rien que la limite verticale. La seconde description de la ville nous montre cette fois-ci les deux rives, mais vues du côté de la rive ouest. Ici aussi les endroits sont déserts, le peuple étant rassemblé dans une immense arène extérieure pour célébrer le retour du pharaon triomphant d'une campagne en Nubie. Le prétexte de l'absence d'êtres humains permet ainsi au descripteur de n'insister que sur les détails architecturaux des lieux qu'il décrit :

[...] au fond, se découpait la gigantesque silhouette du palais de Rhamsès-Méïamoun, avec ses pylônes démesurés, ses murailles énormes [...] ; plus au nord, les deux colosses qui trônent avec une pose d'éternelle impassibilité, montagne de granit à forme humaine, devant l'entrée de l'Aménophium, s'ébauchaient dans une demi-teinte bleuâtre, masquant à demi le Rhamesseum plus lointain et le tombeau en retrait du grand prêtre, mais laissant entrevoir par un de ses angles le palais de Ménéphta⁴⁴. (*RM*, p. 106)

Puis, le regard du narrateur se tourne vers la rive est, et nous offre une description en perspective de tout le temple de Karnak jusqu'au temple de Louxor, incluant l'allée de sphinx, dont nous ne donnons que le début :

[...] les rayons du soleil coloraient en rose, sur le fond vaporeux de la chaîne arabique, la masse gigantesque du palais du Nord, que l'éloignement pouvait à peine diminuer, et qui dressait ses montagnes de granit, sa forêt de colonnes géantes, au-dessus des habitations à toit plat./ Devant le palais s'étendait une vaste esplanade descendant au fleuve par deux escaliers placés à ses angles ; au milieu, un dromos de criosphinx, perpendiculaire au Nil, conduisait à un pylône démesuré, précédé de deux statues colossales, et d'une paire d'obélisques dont les pyramidions dépassant sa corniche découpaient leur pointe couleur de chair sur l'azur uni du ciel. (*RM*, p. 107-108)

⁴⁴ Le palais de Rhamsès-Méïamoun est en fait le palais de Ramsès III, situé à Médinet-Habou ; les deux colosses sont bien sûr les deux colosses de Memnon, appellation impropre pour désigner les deux statues qui trônaient à l'entrée du temple funéraire d'Amenhotep III (nommé ici l'Aménophium) ; le Rhamesseum, qui s'écrit aujourd'hui *Ramesseum*, est le temple funéraire de Ramsès II ; enfin, le palais de Ménéphta est le temple funéraire de Séthi 1^{er}, situé à Gourna.

Le champ lexical utilisé (*gigantesque, géantes, démesuré, colossales*, etc.) démontre sans conteste le caractère presque irréel de la ville décrite. Comparée à une *forêt de colonnes géantes*, celle-ci finit par se confondre avec la végétation toute en hauteur des palmiers que nous avons évoquée précédemment. Cette incrustation de la ville dans la nature, outre le fait qu'il s'agisse d'un trait caractéristique du romantisme, nous amène à voir le paysage comme un tout. Au risque de répéter ce lieu commun baudelairien, nous pouvons affirmer sans ambages que tout est en correspondance chez Gautier ; les personnages, de même, sont intimement liés au lieu qu'ils habitent. Plus précisément, ils sont conformes à la fois au lieu habité et à l'idée que se fait Gautier de l'Égypte, comme d'un monde lié à l'art : Lord Evandale, dandy anglais, se sent malgré tout parfaitement à l'aise sur cette terre d'Orient, d'autant plus que « sa tête pure, mais froide, semblait une copie en cire de la tête du Méléagre ou de l'Antinoüs⁴⁵ [...] » (*RM*, p. 30) ; Rumphius, l'égyptologue, est comparé à un ibis, « aspect tout à fait convenable d'ailleurs et presque providentiel pour un déchiffreur d'inscriptions, et de cartouches hiéroglyphiques [...] » (*RM*, p. 33) ; Argyropoulos, le marchand grec dont nous avons parlé précédemment, est tour à tour comparé à un *épervier*, une *momie* et un *singe* ; Tahoser, décrite sous sa forme momifiée (dans la diégèse) ou vivante (dans la métadiégèse), est d'une beauté parfaite, qu'elle soit offerte à la vue couverte par les bandelettes ou par les bijoux⁴⁶ ; le Pharaon, quant à lui, est décrit comme taillé dans le granit ou le basalte, comme nous l'avons mentionné précédemment ; Poëri et Ra'hel, les deux Hébreux, sont décrits comme des beautés simples correspondant au monde pastoral dans lequel ils vivent ; Thamar, la servante de

⁴⁵ Jeune grec, favori de l'empereur romain Hadrien, et vraisemblablement mort noyé dans le Nil, Antinoüs a été par la suite divinisé et, par conséquent, égyptianisé. La découverte de plusieurs statues à son effigie lors des fouilles de la Villa d'Hadrien en Italie au XVII^e siècle a donné naissance à un syncrétisme qui deviendra récurrent en histoire de l'art, où l'on finira par associer la figure de l'Antinoüs, vêtu de façon égyptienne, au télamon.

⁴⁶ Françoise Court-Pérez (« Le rêve de l'antiquité », p. 295) souligne que « les bijoux ont pour fonction essentielle de transformer la chair féminine en la dissimulant d'abord derrière un éclat précieux ; ils enchâssent le corps en le sacralisant et en le transformant en idole. »

Ra'hel qui trahira Tahoser, est tour à tour comparée à des animaux ou des êtres effrayants (*gypaète, chauve-souris, hibou, araignée, insecte* ou *momie*) ; enfin, dans la métadiégèse, les fellahs sont présentés surgissant du sable « comme une légion de noires fourmis. » (*RM*, p. 44) De même, les personnages qui n'apparaissent qu'à l'arrière-plan dans le roman, que nous pourrions appeler les *figurants*, se fondent dans les lieux, à l'image des personnages représentés sur les fresques. Ainsi, une musicienne de Tahoser est-elle agenouillée « dans cette attitude que les peintres aiment à reproduire aux murs des hypogées [...] » (*RM*, p. 90) ; plus loin, les « musiciennes, les danseuses et les suivantes se [retirent] silencieusement à la file, comme les figures peintes sur les fresques [...] » (*RM*, p. 94-95) ; enfin, les favorites du pharaon, délaissées au profit de Tahoser, « s'appuyaient silencieusement à la muraille peinte, tâchant de se confondre par leur immobilité avec les figures des fresques. » (*RM*, p. 182)

Bien que des personnages meublent l'intrigue du roman, la dimension humaine semble plutôt absente des descriptions en perspective de Thèbes, même si, selon le narrateur, « Thèbes, la merveille du monde antique, comptait plus d'habitants que certains royaumes. » (*RM*, p. 111) Nous pouvons affirmer sans ambages que Gautier, comme ses contemporains, préfère la ville ancienne inanimée, celle qui a été si souvent illustrée ou peinte dans une sorte d'immobilité atemporelle⁴⁷. Et lorsque l'humain fait son apparition, il crée une sorte de rupture dans l'éternité de la pierre, apportant avec lui ce qui le caractérise : la passion. Françoise Court-Pérez souligne cette caractéristique et affirme que, « [contre] l'immersion dans le monde pétrifié de l'antiquité sereine, la passion se déploie comme un mécanisme incisif, un ressaisissement⁴⁸. » Dans *Le Roman de la momie*, les personnages sont toujours décrits dans leur habitation (pharaon et Tahoser dans leur palais, Poëri dans son domaine) avec laquelle, nous l'avons vu, ils sont en correspondance. Toutefois, Tahoser et le pharaon perdent leur caractère d'*immobilité*

⁴⁷ Françoise Court-Pérez (*Ibid.*, p. 288) souligne que le monde antique est protégé « de l'intrusion ». C'est un monde « où rien ne doit être changé ».

⁴⁸ *Ibid.*, p. 299.

au moment où la passion les entraîne loin de leur palais respectif. Tahoser s'en va rejoindre l'homme dont elle est amoureuse, et qui, en tant qu'intendant d'un domaine agricole, habite de l'autre côté de Nil, sur la rive ouest ; par le fait même, elle

se détourne de l'immense palais de granit pour lui préférer la végétation luxuriante, le jardin bruissant d'activités humaines de Poëri, trahissant, du même coup, le monde du père, de la loi et des dieux⁴⁹.

Le pharaon, de même, qui s'est pris d'amour pour Tahoser, et qui ne supporte pas sa disparition, quitte son palais de la rive ouest pour s'installer à son *palais* de la rive est, et se prend à arpenter *fiévreusement* la salle hypostyle ; son trouble l'amène même à quitter son palais pour se rendre chez les esclaves hébreux dans les bas-fonds de Thèbes⁵⁰ y chercher celle qu'il aime. Enfin, il quittera même sa ville pour poursuivre les Hébreux dans le désert, eux qui ont humilié ses croyances par leurs prodiges. Dans tous les cas, c'est la passion qui vient provoquer une faille dans l'immutabilité de la pierre. En fait, la distance sociale et culturelle entre les personnages du roman est plus grande que leur distance physique, c'est-à-dire le passage entre les deux rives qui, somme toute, sauf pour la traversée à la nage de Tahoser, se fait sans problème. C'est donc moins le lieu physique que l'incompatibilité des personnages fortement typés qui compte ici.

L'absence d'êtres vivants dans les descriptions de Thèbes peut aussi s'expliquer par la poétique même de Gautier : *Le Roman de la momie* est, en effet, un roman construit à partir d'iconographies, ce que démontre la dédicace à Ernest Feydeau au début du roman : « [...] sur vos pas je me suis promené dans les temples, dans les palais, dans les hypogées, dans la cité vivante et dans la cité morte [...]. » (*RM*, p. 25) Sans nous étendre outre me-

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Les bas-fonds de Thèbes ne font pas l'objet d'une description comme telle dans le roman, et pour cause : ils ne sont que *traversés*. De plus, leur laideur répugne sûrement à Gautier, qui va même jusqu'à meubler la cahute de Ra'hel avec des *vases d'or et d'argent, des bijoux, des plats de métal brillant et un bouquet de fleurs rares*, invraisemblance que n'a pas manqué de souligner Jean-Marie Carré (*loc. cit.*, p. 798-799).

sure sur ce sujet qui a déjà été maintes fois analysé, esquissons plutôt une réflexion sur le rôle de l'image dans la construction de l'espace du roman de Gautier⁵¹.

L'extrait de la dédicace représente bien l'altérité telle que vécue par celui qui n'était pas encore allé en Égypte au moment de la rédaction de son roman. Par conséquent, Gautier n'a pas d'autre choix que de se baser sur les multiples ouvrages disponibles à son époque pour se faire une idée du référent archéologique de l'Égypte. Cependant, tout comme l'Égypte réelle est enserrée entre les déserts, l'Égypte imaginaire de Gautier devient limitée par le cadre des gravures qu'il compulse. Mais son regard — et sa plume — tend à les rendre vivantes, à les animer. Une analyse comparée du texte avec une image dont on sait, de source sûre, qu'elle a bien servi de modèle à Gautier pour ce passage, nous permet de voir de quelle façon le romancier a pu transposer l'image en mots tout en l'animant et ce, même s'il souligne dans son roman que l'*art égyptien*, c'est la *vie immobile*, le *mouvement figé*, l'*intensité mystérieuse*⁵². Pour animer l'image, ce ne sera donc pas le point de vue des personnages qui importera ici — ils en sont d'ailleurs dépourvus — mais celui du narrateur. Par exemple, après la longue description objective des deux rives de Thèbes, où abondent les constructions verbales impersonnelles dans lesquelles des habitations *se dessinaient*, la silhouette d'un palais *se découpait*, le temple *se présentait*, et la ville *se déployait*, apparaît « Tahoser [qui] regardait vaguement cette perspective familière [...] » (*RM*, p. 106-109). Mais on voit bien à la lecture de ce passage que *cette*

⁵¹ La plupart des commentateurs de l'œuvre de Gautier ont tous, peu ou prou, apporté de l'eau au moulin au désormais célèbre rôle joué par les iconographies de l'ouvrage de Feydeau (*Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens*) ou d'égyptologues comme Wilkinson dans la rédaction du *Roman de la momie*. Soulignons surtout que, jusqu'à maintenant, il a été peu question de la construction de l'image littéraire du point de vue de l'espace.

⁵² Puisque l'ouvrage de Feydeau est plutôt difficile d'accès, cet exercice est possible grâce à l'édition de poche que nous utilisons comme texte de base. Les éditeurs ont eu l'excellente idée d'émailler le roman de plusieurs iconographies, nous permettant ainsi de lire certains passages descriptifs du texte avec l'image en regard.

perspective n'a été vue que par le regard impersonnel du narrateur, et non par la subjectivité d'un personnage. D'autres exemples du même genre peuvent venir étayer ce constat. Ainsi, dans la diégèse, lorsque les personnages, après une conversation, arrivent face à la Vallée des Rois, le récit tombe immédiatement à une narration impersonnelle à la troisième personne : « On arriva bientôt à l'étroit défilé [...] » (RM, p. 39) ; « On eût dit une coupure pratiquée de main d'homme [...] » (RM, p. 39) ; « Sur les parois à pic de la roche tranchée, l'œil discernait vaguement d'informes restes [...] » (RM, p. 40), etc. Qui est représenté par le *on* ici ? Le narrateur et les personnages, ou le narrateur seul ? Et à qui appartient l'œil scrutateur ? Plus loin, le pronom et l'œil disparaissent même, pour faire appel à une pure description, où ce sont les objets qui deviennent sujet de l'action : « De chaque côté s'élevaient en pentes escarpées des masses énormes de roches [...] » (RM, p. 39) ; « La vallée se prolongeait, tantôt faisant des coudes, tantôt s'étranglant en défilés [...] » (RM, p. 39) ; « Sur la paroi éclairée ruisselait en cascade de feu une lumière [...] » (RM, p. 42), etc. Par la suite, le texte opère un retour au *on* : « L'on n'eût pas trouvé dans toute la vallée une pincée de terre végétale [...] » (RM, p. 42) ; « On eût dit les tas des cendres restés sur place [...] » (RM, p. 42). Enfin, lorsqu'ils arrivent au tombeau proprement dit : « L'entrée d'un tombeau [...] apparut dans toute son intégrité. » (RM, p. 44) *Apparut*, bien sûr, et non *leur* apparut : l'image se pose, pour ainsi dire, face au lecteur, comme elle avait été face à Gautier au moment de l'écriture.

Cette dépersonnalisation de la description n'est en fait qu'un des moyens employés par Gautier pour décrire l'image. Elle permet, nous l'avons vu, de poser le regard du narrateur comme seul point de vue possible, même si le narrateur suit pas à pas les personnages et décrit les lieux où ils sont. Mais Gautier utilise aussi quelques techniques descriptives qu'il emprunte au langage de l'histoire de l'art : la *vision en perspective* et la *vision télescopique*⁵³. Les descriptions de la Vallée des Rois et de la ville de Thè-

⁵³ Nous empruntons ces termes à Nathalie Basset (« Quand la momie dépouille ses bandelettes : du conte *Le pied de momie* au roman *de la momie* », p. 194.).

bes que nous avons présentées précédemment nous offrent d'emblée des exemples de perspective : le regard du narrateur se déplace toujours horizontalement sur les paysages ou les lieux qu'il décrit⁵⁴. Cela est manifeste dans les descriptions des deux rives de Thèbes, souvent dignes d'un tableau. Le mot *tableau* n'est d'ailleurs pas innocent, de même que les mots *plan* ou *cadre* : Gautier lui-même les utilise sans vergogne dans son texte, nous rappelant par là que nous ne sommes toujours que dans un univers iconographique. Par exemple, juste avant l'une des descriptions de la rive ouest, le narrateur souligne que « [le] cadre était d'ailleurs digne du tableau. » (*RM*, p. 106) Ou, en présentant le palais du pharaon, le narrateur ne manque pas d'ajouter que la chaîne de montagne située derrière le palais représente le « dernier plan du tableau. » (*RM*, p. 127) Cet aspect de l'horizon est assez récurrent dans ce roman où Thèbes est caractérisée par une sorte d'insularité, entourée de crêtes qui ferment ses franges occidentale et orientale : d'un côté, « [à] l'horizon, mais rapprochées par la transparence de l'air, les montagnes libyques découpaient sur le ciel pur leurs dentelures calcaires [...] » (*RM*, p. 107) ; et de l'autre « les rayons du soleil coloraient en rose, sur le fond vaporeux de la chaîne arabe, la masse gigantesque du palais du Nord [...] » (*RM*, p. 107-108). Le cadre est donc à la fois tributaire du référent qu'est la ville de Thèbes fermée par les crêtes montagneuses, et de la limite imposée par l'image compulsée dans des livres.

L'utilisation d'iconographies a également une autre conséquence : les descriptions du narrateur ne laissent pas d'espace libre, tout est rempli comme dans une image. Lorsque, par exemple, un

N'oublions pas aussi que Gautier a été critique d'art, et que ses textes sur l'art sont d'excellents exemples de sa technique descriptive (cf. Lisette Tohmé-Jarrouche, *loc. cit.*).

⁵⁴ « M. Riffaterre a fait remarquer que Gautier « décrit nature et monuments systématiquement de gauche à droite (« Rêve et réalité dans l'Italia de Théophile Gautier », in *L'Esprit créateur*, 1963, p. 19). » (Note tirée de Paolo Tortonese, *loc. cit.*, p. 282.) Nous pouvons trouver beaucoup d'exemples pour appuyer ce propos dans le roman de Gautier, entre autres les scènes où le narrateur décrit de gauche à droite les musiciennes de Tahoser, telles qu'elles figurent sur l'image qui a servi de source.

endroit extérieur est décrit, il est bien enchâssé, permettant ainsi au regard de buter sur des limites, le plus souvent des murs ou murailles qui sont, par ailleurs, toujours peints :

De chaque côté de cet avant-corps s'étendaient des bâtiments n'ayant qu'un rez-de-chaussée, et formés d'un rang de colonnes engagées à mi-hauteur dans une muraille divisée en panneaux de manière à former autour de la maison un promenoir abrité contre le soleil et les regards. Toute cette architecture, égayée de peintures ornementales (car les chapiteaux, les fûts, les corniches, les panneaux étaient coloriés), produisait un effet heureux et splendide. (*RM*, p. 84)

Que « [toute] cette architecture » ait été peinte ne doit guère nous surprendre ; cet aspect avait d'ailleurs fortement impressionné les savants de Bonaparte — en particulier les dessinateurs qui les accompagnaient — au début du 19^e siècle. Cependant, ce qui nous intéresse ici est le fait que la peinture permet de remplir l'espace : « Des dessins d'ornementation d'un goût riche et compliqué, d'une exécution parfaite, où se mariaient le vert, le rouge, le bleu, le jaune, le blanc, couvraient les espaces laissés vides. » (*RM*, p. 130) Et si, par extraordinaire, des espaces vides venaient à apparaître entre des objets, en plein milieu d'une pièce par exemple, quoi de mieux pour remplir ce vide que le végétal qui peut s'incruster partout :

Des fleurs, des fleurs, des fleurs, encore des fleurs, partout des fleurs! Il y en avait jusque sous les sièges des convives ; les femmes en portaient aux bras, au col, sur la tête, en bracelets, en colliers, en couronnes ; les lampes brûlaient au milieu d'énormes bouquets ; les plats disparaissaient dans les feuillages ; les vins pétillaient, entourés de violettes et de roses : c'était une gigantesque débauche de fleurs, une colossale orgie aromale, d'un caractère tout particulier, inconnu chez les autres peuples. (*RM*, p. 137-138)

La seconde technique descriptive utilisée, c'est-à-dire la vision télescopique, emboîte les éléments les uns dans les autres telle une structure gigogne ; elle caractérise aussi tout le roman, car n'oublions pas que la métadiégèse (le récit raconté par le papyrus) est incluse dans la diégèse (le prologue). Ce procédé se retrouve également dans les descriptions que contient le roman ; en effet, tous les éléments seront emboîtés comme dans une poupée russe. Voyons, par exemple, le début de la métadiégèse, où l'on passe de la vision extérieure de Thèbes, qui d'abord nous apparaît en pers-

pective, à l'intérieur de la cité ; nous faisons alors connaissance avec le palais de Tahoser, qui nous sera décrit dans l'ordre suivant : sa façade, le pavillon en son milieu, des fenêtres où l'on pénètre à l'intérieur dans des galeries contenant des objets, eux-mêmes en contenant d'autres. Nous entrons ensuite dans une *cour entourée d'un portique*, sous lequel se trouvent les appartements. Puis, après un regard sur un kiosque et les alentours remplis de végétation, nous arrivons à la chambre. Une fois à l'intérieur, nous aurons droit à une promenade bien détaillée, d'une architecture couverte de peintures aux objets entassés dans la pièce, ces mêmes objets en contenant d'autres, dont le fauteuil sur lequel est assise Tahoser. Celle-ci sera, par ailleurs, décrite comme tous les objets, sa description physique commençant avec des traits généraux pour ensuite aller dans le détail ; son nom même n'apparaît qu'à la toute fin, après une description fort détaillée de ses vêtements et bijoux, comme si ce n'était qu'un détail moins important que son apparence, autrement dit de ce qui est *visible*. La vision télescopique, en focalisant un objet particulier, permet donc de rendre compte d'une infinité de détails qu'une vue en perspective ne rendrait pas avec autant de précision.

Deux conclusions peuvent surgir suite à cette promenade à travers la Thèbes de Gautier : en premier lieu, il est indéniable que la description de la ville ancienne que fait Gautier est tributaire de l'iconographie, et d'une volonté de rendre celle-ci vivante par la prose romanesque. Cela met aussi en valeur le caractère quelque peu irréel de la ville qui est souvent présentée dans le roman comme ces images fort prisées au XIX^e siècle que l'on trouve dans divers ouvrages d'égyptomanie ou, à plus forte raison, dans la célèbre *Description de l'Égypte* qui a suivi l'expédition de Bonaparte : une ville ancienne de gravure, la plupart du temps dépourvue d'êtres humains. Et quand ceux-ci font leur apparition, c'est pour mieux mettre en valeur le gigantisme des monuments. En ce sens, Gautier se conforme à l'imagerie en vogue au moment où il écrit son roman.

En second lieu, la technique descriptive de Gautier, et particulièrement la vision télescopique, nous offre un roman que nous

qualifierons de *hiéroglyphique*, c'est-à-dire un roman présenté comme un monde à déchiffrer, où chaque lieu et chaque objet recèlent un secret : de la Vallée des Rois au tombeau puis au sarcophage, de l'ouverture de ce dernier au démaillotage de la momie, puis du papyrus retrouvé dans les bandelettes à l'histoire qu'il raconte, elle-même présentant une Égypte décrite, nous l'avons vu, de façon télescopique, tout est en place pour instaurer un climat de mystère. Comme les hiéroglyphes qui ne demandent qu'à rendre leur secret à celui qui en aura la patience, *Le Roman de la momie* n'offre ses trésors qu'à celui qui est prêt à se laisser envoûter. Ceux qui persistent à ne voir dans ce roman qu'une suite de descriptions sans liens en auront malheureusement raté l'essentiel.

Conclusion

Nous avons vu avec la ville ancienne et, par extension, le cas de Thèbes, que cette relation entre le référent archéologique, le mythe et la place assignée dans un roman demeure toujours ambiguë. On ne retrouve effectivement jamais le référent tel que rendu par l'histoire ou les ouvrages scientifiques, car le roman finit toujours par offrir à la ville un nouvel espace où s'étendre. De la verticalité d'une lecture religieuse à l'horizontalité d'une lecture iconographique, la Thèbes de Théophile Gautier est une ville unique. *Le Roman de la momie* met en place un espace à la fois réel et imaginaire, concret parce que décrit, irréel parce que rêvé. Toutefois, fantasma, mystère et rêve ne sont pas les seuls éléments qui peuvent définir l'attraction pour la ville ancienne : cette dernière est aussi une quête des origines divines, une quête spirituelle en accord avec une géométrie de la matière, la recherche d'un monde où régnerait l'harmonie. Entre archéologie et imaginaire, entre le fantasma des origines et celui de la fin, entre le temps suspendu et celui qui passe, la ville ancienne manifeste un pouvoir de séduction auquel il est difficile de résister.

Mais au bout du compte, dans un roman, c'est bien le regard du narrateur qui a le dernier mot. L'absence de vie humaine généralement admise dans notre vision des mondes anciens, que l'on aime à fantasmer comme simple décor, n'est qu'un leurre : la ville

ancienne, immobile dans l'image, devient vivante par la description. Face à la ville réelle qui, malgré son gigantisme, se désagrège à travers les siècles et les légions de touristes, la Thèbes littéraire possède une éternité garantie par l'image narrativisée : les temples, les colonnes de la salle hypostyle et les tombeaux de la Vallée des Rois ont tous acquis leur passeport pour l'éternité. À côté de cela, comme le démontre Gautier, les vicissitudes humaines ne font pas le poids. Pouvons-nous alors, sincèrement, faire grief à Gautier de nous avoir présenté *son* Égypte ?

Bibliographie

- ALEXANDRIAN, *Histoire de la philosophie occulte*, Paris, Payot, 1994 [1983].
- BASSET, Nathalie, « Quand la momie dépouille ses bandelettes : du conte "Le Pied de momie" au *Roman de la momie* », in *Autour du roman*, études présentées à Nicole Cazauran, professeur de l'École Normale Supérieure, Paris, 1990, p. 187-198.
- BERNARD, Claudie, « Démomification et remomification de l'histoire : *Le roman de la momie* de T. Gautier », *Poétique*, nov. 1991, p. 468-486.
- CARRÉ, Jean-Marie, « L'Égypte antique dans l'œuvre de Théophile Gautier », *Revue de littérature comparée*, Paris, 1932, p. 765-800.
- CHAMPOLLION, Jean-François, *Lettres et journaux écrits pendant le voyage d'Égypte*, recueillis et annotés par Hermine Hartleben, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, coll. « Épistémè », 1986.
- COURT-PÉREZ, Françoise, « Le rêve de l'Antiquité » in *Gautier, un romantique ironique. Sur l'esprit de Gautier*, Paris, Champion, 1998, p. 281-306.
- DURAND, Gilbert, « Une autre cité : l'Égypte », in « Jérusalem, la cité spirituelle », *Cahiers de l'Université St-Jean de Jérusalem*, Paris, Berg, 1976, p. 155-176.
- GAUTIER, Théophile, *Le Roman de la momie*, Paris, Le Livre de Poche, 1997 [1858].
- GRIMAL, Nicolas, *Histoire de l'Égypte ancienne*, Paris, Fayard, 1988.

- HARTOG, François, « Les Grecs égyptologues » in *D'un Orient l'autre*, 2 vol., Paris, CNRS, 1991, p. 45-61.
- « La vie et le sacré au temps des Pharaons », *Science et vie* (Hors série), n° 209, décembre 1999.
- LEFEBVRE, Gustave, « L'Égypte et le vocabulaire de Balzac et de Théophile Gautier », *Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 1946, p. 15-16.
- LUTWACK, Leonard, *The Role of Place in Literature*, Syracuse (NY), Syracuse University Press, 1984.
- ROUDAUT, Jean, *Les villes imaginaires dans la littérature française*, Paris, Hatier, 1990.
- TOHME-JARROUCHE, Lisette, « L'art descriptif de Théophile Gautier : la description d'un critique d'art », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 20, Montpellier, 1998, p. 125-141.
- TORTONESE, Paolo, « Les hiéroglyphes, ou l'écriture de pierre », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, vol. 2, n° 12, Montpellier, 1990, p. 273-282.
- ZIVIE, Alain, « Rêves d'identité et identité rêvées. L'Égypte ancienne ou l'Orient perdu et retrouvé », *Revue française de psychanalyse*, n° 1, janvier-mars 1993, p. 163-173.

«Voyage en Pages...»
Étude du thème de l'espace dans *Les Villes invisibles* d'Italo Calvino

Gilles DEMERS

Une lecture, fût-elle superficielle, des *Villes invisibles*¹ d'Italo Calvino, suffit à confirmer une intuition que suggère déjà le titre, soit que l'espace y est problématisé et ce, d'une façon fort singulière. En effet, les œuvres de genres littéraires associés, par définition, à l'exploitation de la spatialité, tels le récit de voyage et la littérature dite exotique, de même que celles du vaste corpus où les notions d'errance, de déambulation et de frontières s'imposent comme clef de voûte, sont animées, à de rares exceptions près, d'un souci de vraisemblance. Les lieux et trajets qu'ils mettent en scène, réels ou fictifs, créent l'illusion du possible, sans quoi le lecteur ne pourrait les identifier à ses possibles, ne pourrait pas voyager de pair avec l'auteur. Ce n'est pas le cas de ces villes « invisibles » (voire « invraisemblables ») et pourtant, certains n'hésitent pas à épingler le recueil sous la bannière du récit de voyage².

Par le biais d'un ensemble de stratégies narratives, de réseaux sémiotiques et de structures formelles, le lecteur des *Villes invisibles* vit une expérience quasi-sensible du voyage. Sa lecture est un itinéraire, consommé physiquement, nous le verrons. Chaque nouvelle est une étape d'un parcours où s'exprime l'essence d'un rapport subjectif à l'espace urbain. Là où le récit de voyage conventionnel échoue à faire vivre l'expérience de l'Ailleurs, du fait que « l'altérité demeure toujours insaisissable [...] absente du

¹ Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, Paris, Seuil, coll. « points », 1996. Les citations tirées de cet ouvrage seront suivies de la page entre parenthèses.

² Isabelle Daunais, « La fiction fragilisée : récit de voyage et recueil chez Henri Michaud et Italo Calvino », in *Études littéraires*, volume 30, n° 2, hiver 1998, p. 55-67.

discours verbal constamment brouillé par les traces du culturel³ », les *villes-nouvelles*⁴ ne prétendent pas tant saisir l'altérité par le langage mais bien plutôt *parler la langue de l'altérité*, confronter directement le lecteur à l'essence de l'Ailleurs. Les diverses manipulations du concept d'espace qu'opère explicitement le texte semblent donc dignes d'être étudiées attentivement, voie d'investigation qui promet de mettre en relief les enjeux fondamentaux du recueil.

Espace signifiant

Notons d'abord que les *Villes* se présentent comme une relation de voyage de Marco Polo au chef Tartare, Kublai Khan.

Marco Polo — l'image même du voyage, des espaces de la terre parcourue et de la communication à travers le monde. Le point fixe, l'immobilité aussi, puisque c'est de sa prison de Gênes qu'il a marqué les traces de ses aventures⁵.

C'est ainsi que le personnage est perçu, au sein d'un collectif auquel a participé Calvino. Marco Polo suggère aussi l'Orient, cet Ailleurs archétypal, cette quintessence de l'exotique pour l'Occidental. « Le thème de l'Orient doit désormais être réservé aux personnes compétentes, dont je ne suis pas », affirme l'écrivain, « [mais] à travers les siècles, il y a toujours eu des poètes et des écrivains qui se sont inspirés du *Milione* (*Livre de Marco Polo* ou *Livre des merveilles du monde*) comme d'un décor fantastique et exotique » (préface, p. IV). C'est-à-dire que Calvino s'inspire librement de l'histoire du célèbre Vénitien, précisément parce qu'elle véhicule l'idée d'exotisme, parce qu'elle suggère l'émerveillement. L'espace oriental est choisi délibérément pour ce qu'il représente

³ Véronique Magri, « La description dans le récit de voyage », in Gérard Lavergne et Alain Tassel, dir., *Mélanges espace et temps*, Nice, Publication de la Faculté des lettres, arts et sciences humaines de Nice, Université de Nice, Cahiers de narratologie, n°7, 1995-1996, p. 47.

⁴ Nous appellerons ainsi ces courtes nouvelles, dont le sujet de chacune est une ville différente ; la ville et la nouvelle s'associent dès lors en symbiose, irréductible à ses composantes.

⁵ Jean-Marie Adiaffi et al., avec la participation de Italo Calvino et Umberto Eco, préface « En hommage à Georges Pérec », *Marco Polo, le nouveau livre des merveilles*, Montréal, Boréal Express, circa/solin, 1985.

chez l'Occidental et non pas pour nourrir la narration d'éléments qui lui sont propres. Ces villes imaginaires pourraient se situer n'importe où ; aucun élément du texte n'en justifie la localisation. L'espace signifie de façon autonome.

Certes, l'ensemble de l'œuvre de Calvino est ponctué d'une nette complaisance d'écriture à dénaturer l'espace pour en faire un matériau significatif. Pensons au *Vicomte pourfendu*, dont les moitiés, l'une faisant le bien, l'autre mutilant tout sur son passage, évoluent séparément ; au *Chevalier inexistant*, armure vide d'où sourd une voix ; ou encore au *Baron perché*, qui vit dans les ramages des arbres, refusant de revenir sur terre. Mais qu'en est-il de l'espace proprement urbain ?

Espace urbain

Dans *La route de San Giovanni*, nouvelle autobiographique, Calvino s'exprime ainsi :

Pour moi, le monde, la carte de la planète, allait de chez nous vers le bas, le reste n'était qu'un espace blanc, sans signification ; les signes de l'avenir, j'espérais les déchiffrer en bas, à travers ces rues, ces lumières nocturnes qui n'étaient pas simplement les rues et les lumières de notre petite ville un peu à l'écart, mais la ville, une ouverture sur toutes les villes possibles, comme son port représentait déjà les ports de tous les continents [...]⁶.

La ville de Calvino n'est pas une agglomération de bâtiments habités d'une foule d'hommes et de femmes, mais bien ce lieu mythique de la connaissance du monde. Dans ses *Villes*, l'espace urbain ne constitue pas le lieu plus ou moins fortuit d'une mise en scène. Les villes signifient. L'auteur s'intéresse à leur valeur d'« images mentales qui émergent de notre personnalité ou de notre culture, de notre désir de comprendre ou de notre volonté d'agir⁷ ». À preuve cette proposition qu'il formule dans *La machine littérature*, d'une « étude du symbole de la ville, depuis la révolution industrielle, comme projection des terreurs et des désirs de l'homme contempo-

⁶ Italo Calvino, *La route de San Giovanni*, Paris, Seuil, coll. « points », 1998, p. 12-13.

⁷ Antoine Bailly, Catherine Baumont, Jean-Marie Huriot et Alain Sallez, *Représenter la ville*, Paris, Économica, coll. « géo poche », 1995, p. 5.

rain⁸ ». À lui seul, le processus de création du recueil, expliqué dans une préface de l'auteur, suffit à stipuler la figure de la ville comme représentant symbolique d'une mythologie personnelle, dépouillé de son statut empirique : « tout finissait par se transformer en images de ville : les livres que je lisais, les expositions d'art que je visitais, les discussions avec mes amis » (préface, p. II). Les villes qu'il invente naissent du mythe, de l'inconscient, voire du religieux, mais jamais de déterminants fonctionnels. Quant à leur multiplicité (55 villes au total), elle paraît tributaire de ce que « chaque représentation particulière révèle une partie du sens de la ville⁹ ». Voilà, dirons-nous, le véritable projet du recueil : tendre à représenter le *sens total* de la ville.

Espace et langage

Ce sens reste cependant inaccessible aux mots. Polo, qui ne parle pas la langue du Grand Khan, l'entretient pourtant de ses pérégrinations ; en gesticulant ; en déposant sur le sol tel ou tel objet, selon tel ou tel angle, à proximité ou à distance calculées de tel ou tel autre objet ; en jouant une partie d'échecs. Même lorsque Polo commence à maîtriser la langue de Kublai, cette sorte de langage des corps dans l'espace lui semble plus appropriée pour exprimer l'essence de l'espace urbain.

Sans doute les paroles convenaient-elles mieux que les objets et les gestes pour énumérer ce qu'il y a de plus important dans chaque province et dans chaque ville : monuments, marchés, coutumes, faune et flore ; mais lorsque Polo commençait à parler de ce que devait être la vie en ces lieux, jour après jour, soir après soir, les paroles lui venaient moins facilement, et peu à peu il se remettait à recourir aux gestes, aux grimaces, aux clins d'yeux (p. 50).

Les mots suffisent peut-être à communiquer une perception objective de la réalité, mais le mandat de Polo est tout autre, soit de révéler à Kublai l'état de son empire. Aussi ne se contente-t-il pas de décrire une chose vue, comme le font les autres émissaires du Grand Khan, il essaie plutôt d'interpréter la chose vue comme un

⁸ Italo Calvino, « La littérature comme projection du désir », in *La machine littéraire*, Paris, Seuil, coll. « la librairie du XX^e siècle », 1993, p. 41.

⁹ Collectif, *Représenter la ville*, p. 6.

signe de l'état de l'empire (« — Toi qui regarde autour de toi et vois les signes [...] », p. 188). Polo filtre subjectivement ce qu'exprime la ville, pour rendre compte à Kublai de ce qu'elle représente à ses yeux de voyageur. Selon Ilda dos Santos,

à la fois matière, forme et mouvement, [la ville] est dotée de sens, elle en produit, elle en suscite. Signifiant et signifié, elle exprime et est exprimée ; elle superpose pratique et imaginaire¹⁰.

En ce sens, la ville que le Vénitien exprime en gesticulant n'est déjà plus celle qu'il a visitée, mais une autre, investie de son imaginaire. « Tes villes n'existent pas » (p. 73), lance le Grand Khan, faisant référence à leur nature onirique. Polo pense autrement. Lorsque Kublai lui décrit une ville qui lui est apparue dans son sommeil, Polo rétorque : « La ville que tu as rêvée, c'est Lalage » (p. 90). La ville du rêve, la ville imaginaire, la ville utopique existent toutes selon lui, précisément parce qu'elles signifient, au même titre que la ville concrète, pour et par une subjectivité.

Espace subjectif

Dans *Collection de sables*, l'écrivain commente sa promenade sur un sentier de la Villa impériale de Katsura, au Japon, sentier conçu avec un tel calcul qu'à chaque pas, un nouveau paysage s'offre à la vue. Selon lui, il ne s'agit pas simplement d'un sentier qui traverse un jardin, mais plutôt d'un dispositif pour multiplier le jardin. Ainsi, une pierre que l'on observe, si l'on change d'angle de vue, devient une autre pierre. « Les métamorphoses que l'espace engendre s'ajoutent à celles engendrées par le temps¹¹ ». La notion de temps se dissout, se réduit à une succession de perceptions spatiales, subjectives et immédiates. Le catalyseur de cette métamorphose de l'espace, c'est le parcours. Un parcours qui se déploie dans le regard. Au-delà d'une évolution d'un corps dans l'espace, le parcours agit comme dispositif de multiplication « d'ici mainte-

¹⁰ Ilda dos Santos, « Les villes au loin... Mises en scène de la ville brésilienne dans la littérature des voyages (XVI^e-XVII^e siècles) », in Collectif sous la direction de Anne-Marie Quint, *La ville dans l'histoire et dans l'imagination*, Paris, Publication du Centre de Recherche sur les Pays Lusophones, Cahier n° 3, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996, p. 30.

¹¹ Italo Calvino, *Collection de sable*, Paris, Seuil, coll. « points », 1998, p. 96.

nant ». Ce qui n'est pas donné à une subjectivité de lire immédiatement comme signe n'existe pas. Kublai avoue ne jamais penser aux habitants de son empire. « Alors, dit Polo, ils n'existent pas » (p. 137). Kublai renchérit en affirmant que si tous deux faisaient partie des habitants de son empire, il n'y aurait plus personne assis sur les coussins du palais pour les faire signifier et que dès lors, ils n'existeraient pas. « De fait, conclut Polo, c'est ici que nous sommes » (p. 137).

Espace physique, espace psychique

Il règne tout au long du récit une ambiguïté relative aux déplacements de Polo. Le personnage voyage-t-il vraiment ?

Les villes de Marco Polo se ressemblaient, comme si le passage de l'une à l'autre n'eût pas impliqué un voyage mais un échange d'éléments (p. 55).

Certes, le texte nous informe que Kublai attend son émissaire ; que celui-ci arrive enfin au palais lui narrer ses aventures. Mais aucune ressource narrative ne permet de confirmer que Polo est effectivement parti en terre lointaine tout ce temps. Le lecteur ne partage jamais directement une expérience de l'espace. Il est vrai que les *villes-nouvelles*, qui scandent le dialogue entre Polo et l'Empereur, sont narrées au présent, ce qui donne l'illusion d'une perception spatiale immédiate, mais il s'agit du présent de ce dialogue. L'expérience narrée est passée. En fait, qu'il y ait ou pas voyage à travers l'espace physique est de peu d'importance, puisque le sens des espaces parcourus (ou pas) ne surgit que dans le discours qu'il tient à Kublai. L'espace physique est assujéti à l'espace mental où fomenté son expression. « Tout ce que je vois, tout ce que je fais prend son sens dans un espace mental [...] » (p. 121). L'unique lieu dont le lecteur pourrait être persuadé de l'existence, celui du Palais, lieu où le sens des villes prend forme par le discours de Polo, lieu de l'énonciation, est lui aussi mis en doute.

Peut-être ce jardin n'existe-t-il qu'à l'ombre de nos paupières baissées, et n'avons-nous jamais cessé, toi de soulever la poussière sur les champs de bataille, moi de marchander des sacs de poivre sur des marchés lointains (p. 121).

Parcours textuel

Aucun lieu n'est confirmé, la confusion menace le lecteur. Reste cependant la certitude d'un parcours. Nombre de nouvelles commencent par un itinéraire qui permet d'atteindre les villes qu'elles commentent. Mais cet itinéraire est factice ; il contient en lui-même sa futilité, insistant sur le fait que le point d'arrivée est inéluctable ; il suggère le parcours sans en mentionner le point de départ. « Il vient à l'homme qui chevauche longtemps au travers de terrains sauvages, le désir d'une ville. Pour finir, il arrive à Isidora » (p. 12). *D'où qu'il parte*, le voyageur chevauche et arrive *nécessairement* à Isidora. L'on contestera sans doute que le point de départ n'est pas « n'importe où » mais bien la *ville-nouvelle* précédente. Mais le genre nouvellier possède cette fonction de rendre autonome chaque partie de l'ensemble. La coupure entre les nouvelles est un gouffre d'oubli. Une nouvelle débute dans l'ignorance de ce qui la précède, du moins est-ce l'effet de lecture créé. Paradoxalement, ce gouffre entre les nouvelles, dont sont tributaires l'itinéraire factice et ce « n'importe où » de l'origine, est précisément le lieu de la reconstitution du parcours. « La chose la plus importante au monde, ce sont les espaces vides¹² ». C'est dans ces espaces vides que le lecteur crée un lien, un sens, un parcours, entre les nouvelles, entre les villes, selon sa propre subjectivité, tout comme Polo fait exister les villes par ce qu'elles signifient pour lui. L'expérience du voyage a donc lieu, mais hors du texte, et ce n'est pas tant Polo qui parcourt l'espace, d'une ville à l'autre, que le lecteur.

Parcours paratextuel

Il suffit de jeter un coup d'œil à l'organisation du recueil pour vérifier cette hypothèse. Chacun des onze thèmes associés à la ville est exploité cinq fois et numéroté, de 1 à 5, selon son ordre d'apparition dans l'œuvre. Déjà, nous notons un souci de calcul. Entre chaque dialogue de Polo et Kublai, cinq nouvelles sont insérées, de telle sorte que la première en apparition soit la cinquième exploitation d'un thème ; la deuxième, quatrième exploitation d'un

¹² *Ibid.*, p. 137.

autre thème ; la troisième, troisième exploitation d'un autre, etc. En ce qui concerne les séries de nouvelles qui amorcent et achèvent l'œuvre, le système diffère tout en restant d'une rigueur mathématique implacable : 1\ 2,1\ 3,2,1\ 4,3,2,1 et inversement 5,4,3,2\ 5,4,3\ 5,4\ 5. Bref, un ensemble de stratégies structurelles qui créent une manière de schéma cartésien, le tracé d'un itinéraire rigide de lecture. Selon Calvino, le livre est

un espace dans lequel le lecteur doit entrer, errer, voire se perdre ; mais vient le moment où il lui faut trouver une issue, ou même plusieurs, la possibilité de se frayer un chemin pour en sortir (préface p. II).

Même superficiellement, la disposition des éléments de la table des matières dans l'espace de la page stimule le lecteur à en faire un parcours visuel. L'objet-livre *est* un espace. Des pages couvertes de mots, de blancs, de séparations, d'informations, d'illustrations, etc. D'autant plus dans le cas d'un recueil, où chaque nouvelle est susceptible, selon sa position dans l'espace du texte, d'engendrer des sens différents. « Même un recueil de ce genre doit avoir une construction ; il faut qu'on puisse y découvrir une intrigue, un itinéraire, une solution » (*Ibid.*). L'agencement calculé des nouvelles du recueil, l'espace vide qui les sépare, dirons-nous, devient en soi cet itinéraire, cette expérience sensible du parcours, par le lecteur, que le texte occulte.

Le récit de voyage classique cherche à donner l'illusion d'une continuité dans l'expérience du voyageur, tandis qu'il procède d'une « reconstitution après coup d'un itinéraire initialement représenté par le journal de route ou l'envoi de lettre¹³ », ce qui sous-entend une fragmentation des informations. Aussi, malgré ses prétentions au réalisme, il ne sera toujours qu'une fiction (illusion). Calvino se joue de cet état de fait. Son récit se donne à lire comme fiction discontinue, fragmentée, étant recueil, si homogène fut-il. Il manipule les caractéristiques propres au récit de voyage, qui « risque la perte et l'effacement des détails, [perte au cœur de laquelle] la co-présence du continu et de l'ellipse joue comme d'une

¹³ Roland le Huenen, « Le récit de voyage : l'entrée en littérature », in *Études littéraires*, volume 20, n° 1, printemps-été 1987, p. 47.

structure¹⁴ », de sorte que, malgré l'évidente nature fantasmagorique des pérégrinations de Polo, le lecteur n'en soit pas moins confronté aux déterminants temporels d'un récit de voyage classique, réaliste.

Logique du contraste

Le parcours se définit et signifie, en quelque sorte, par l'absence de parcours dans la narration. Cette disposition des choses à se déterminer par leur contraire constitue une logique privilégiée par l'auteur. Notons, seulement à titre indicatif, que le père de Calvino ne vivait que pour son potager, espace naturel duquel se défilait son fils, « citoyen des villes et de l'histoire¹⁵ » ; situation qui illustre cette prédisposition de l'auteur à faire signifier un espace en fonction de celui qu'on lui oppose, tout en cimentant un peu plus nos conclusions sur le statut principalement symbolique que l'auteur attribue à la figure de la ville. Il interroge, dans ses *Villes*, le rapport que l'Occidental moderne entretient avec son habitat, symbole de son identité. Conséquemment à sa logique du contraste (« La crise de la ville trop grande est le revers de la crise de la nature », préface p. VI), l'Orient s'impose comme espace de la narration (« Les images de l'Orient [...] constituent un aspect de la construction par l'Occident de son identité¹⁶ »), tandis qu'au sein de l'intrigue, c'est l'Oriental, personnifié par Kublai Khan, qui interroge son identité. L'Empereur n'y parvient qu'en se munissant d'ambassadeurs étrangers. « L'empire ne pouvait manifester son existence à Kublai qu'au travers d'yeux et d'oreilles étrangers » (p. 29). À l'intersection des axes de la rose des vents, le personnage de Marco Polo est celui en qui fusionnent l'Occident, terre natale, et l'Orient, terre d'accueil et de découvertes. Son identité ne peut plus se réduire à une appartenance géographique et tout ce qui peut

¹⁴ Isabelle Daunais, *loc. cit.*, p. 55.

¹⁵ Italo Calvino, *La route de San Giovanni*, p. 42.

¹⁶ Jean-Marc Moura, « Qu'est-ce que l'exotisme ? Perspectives critiques, sources et formes primaires de la littérature exotique », in *La littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XX^e siècle*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1998, p. 29.

désormais lui renvoyer sa propre image par contraste est l'Ailleurs mythique et invisible. « L'ailleurs est un miroir en négatif (p. 38) ».

Ailleurs

Ayant tant voyagé, l'Ailleurs de Polo, cette promesse d'émerveillements, ne peut plus se situer dans l'espace. Chaque ville visitée lui semble quasi pareille à la précédente. « En voyageant on s'aperçoit que les différences se perdent : chaque ville en arrive à ressembler à toutes les villes » (p. 160). Ce sont ces mêmes villes « invisibles », signifiantes plus que réelles, dont Polo fait la lecture. L'Ailleurs, ce « miroir en négatif », constitutif de son identité, Polo le projette dans un espace mental où s'élève la ville *illisible*, faite « d'exceptions, d'impossibilités, de contradictions, d'incongruités, de contre-sens » (p. 84), unique référent dont il puisse déduire les villes possiblement existantes. En cela encore, Polo s'oppose au Grand Khan qui cherche, lui, à déduire ces villes possibles d'un modèle de ville utopique, qui contient « tout ce qui répond à la norme » (*Ibid.*).

Si nous cherchons à comprendre la ville, nous allons sciemment en construire un modèle où nous ne retenons que les caractères et relations qui nous semblent nécessaires et suffisants pour rendre compte d'un ou plusieurs aspects de ce qui fait l'urbain. Si nous avons la volonté d'infléchir le devenir de la ville, nous devons mesurer nos désirs à l'aune d'un modèle de ville idéale, plus ou moins rationnel, inévitablement teinté d'imaginaire [...] ¹⁷.

« Ce qui fait l'urbain », selon Polo, ce sont ses imperfections, tandis que selon Kublai, il s'agit de son potentiel de perfection. La raison d'être de leurs entretiens, qui autorise tout le récit, est cette volonté commune « d'infléchir le devenir de la ville », de l'Empire, car ce dernier est en mauvais état et le Grand Khan s'inspire des récits du Vénitien pour en planifier la régénérescence. Or, plus que simplement teintées d'imaginaire, les villes de Polo le sont complètement... invisibles. Par cette logique du contraste propre à Calvino, ces réflexions sur des villes imaginaires suggèrent efficacement au lecteur une réflexion sur les villes réelles.

¹⁷ Collectif, *Représenter la ville*, p. 5.

[...] en cette époque où l'on peut affirmer que l'« ailleurs » n'existe plus, [je] ne crois pas que le livre évoque seulement une idée atemporelle de ville, mais plutôt que s'y déroule, de façon tantôt implicite, tantôt explicite, une discussion sur la ville moderne (préface, p. IV-V).

Thèmes urbains

Nous savons ce qui fait l'urbain chez Polo et Kublai, mais qu'en est-il chez Calvino ? Répétons que pendant plusieurs années, l'auteur crée des villes imaginaires comme d'autres tiennent un journal, au gré de ses humeurs et réflexions. Chacune de ces villes est ensuite classée systématiquement dans un sous-répertoire, selon la thématique qu'elle développe. Ces différents thèmes, onze au total, représentent autant d'avenues orientées vers le sens irréductible de la ville archétypale, mythique, qui domine l'imaginaire de l'auteur. Il convient donc d'en vérifier succinctement les caractéristiques.

Les villes et la mémoire : le présent s'efface dans l'opacité du passé, ou encore il est perçu comme passé immédiat d'un futur éventuel. Le souvenir d'un objet, d'un trajet, le fait exister, justifie sa localisation permanente. Qu'un objet soit rajouté ou soustrait à la ville, celle-ci devient une autre ville, sans d'autre lien avec la précédente que celui du souvenir.

Les villes et le désir : la ville est le lieu de tous les possibles, où les destins se dessinent selon les choix qu'effectuent habitants et visiteurs. Pour certains, la ville prend la forme de leurs désirs, pour d'autres, les désirs épousent la forme de la ville, qui elle-même « reçoit sa forme du désert auquel elle s'oppose » (p. 24). La ville en soi est une utopie, une perpétuelle projection matérielle du désir des hommes, désir qui se transforme à mesure que l'espace se transforme... à l'image de leurs désirs. Le désir est le moteur dynamique d'une co-évolution de l'individu et de l'espace.

Les villes et les signes : la ville est un langage à décoder, avec ses signaux (signes), avec la forme de ses composantes qui en suggère la fonction. Sans cette langue des choses qui qualifie l'espace, qui lui attribue ses fonctions, tous lieux seraient confon-

du, rien ne justifierait plus la ville. Seule cette langue indique le véritable sens de la ville. « Il ne faut jamais confondre la ville avec le discours qui la décrit » (p. 75).

Les villes effilées : les villes effilées poussent vers le haut ou le bas, selon ce dont elles cherchent à s'éloigner dans une logique symétrique. Ici, elles sont l'image d'une ascension de la terre vers le ciel, teintée de sacralité ; là, le nomade devient fixe et le fixe devient nomade ; en tous les cas, elles posent à leur façon la question de la forme qui correspond au désir qui correspond à la forme.

Les villes et les échanges : la ville est un lieu de partage entre les hommes. Partage de souvenirs et de regards, de secrets et d'espace. Un lieu qui leur offre aussi la possibilité de changer de trajectoire, de changer de vie, selon leurs désirs. Ces échanges sont « des toiles d'araignée de rapports enchevêtrés qui cherchent une forme » (p. 93).

Les villes et le regard : où est la réalité ? Dans le sujet du regard ou dans son objet ? Le regard subjectif devient agent de transformation de l'espace objectif. « C'est selon l'humeur de celui qui la regarde que Zembrude prend sa forme » (p. 81).

Les villes et le nom : le nom et le discours qui qualifient la ville sont des constructions de l'esprit. La ville nommée, traduite par le langage, n'est plus la ville qui suggéra ce nom et cette expression à une subjectivité, mais elle n'existe pas moins, précisément parce qu'elle s'inscrit dans la parole. Le nom d'une ville propose, à celui qui l'a visitée, non pas ce qu'elle est, mais ce qu'elle représente pour lui. La ville change, se transforme radicalement au fil du temps, mais le nom et l'emplacement restent. Espace et langage sont irréductibles et façonnent l'existence des choses.

Les villes et les morts : les acteurs sociaux de la ville trépassent, mais jamais leur fonctions, comblées par de nouveaux acteurs. La mort appelle une redistribution des rôles, elle est force dynamisante des sociétés, qui construisent leurs schèmes sociaux précisément en fonction du rapport qu'ils entretiennent avec sa tyrannie.

« La Laudomie vivante a besoin de chercher dans la Laudomie des morts l'explication d'elle-même » (p. 163).

Les villes et le ciel : la ville, ce lieu où fusionnent échanges de toutes sortes, configurations spatiales, langages multiples, désirs, souvenirs, formes, etc. ; la ville, ce lieu où toutes les subjectivités co-existent et s'autorisent, serait une organisation fractale du cosmos. Le ciel, c'est aussi le paradis, lieu idéal du bien-être, que tend à reproduire la ville ; c'est le mythe du but à atteindre qui en motive l'incessante métamorphose, alors même que ces métamorphoses opèrent une transformation de la conception du ciel. « Toute modification d'Andria comporte quelque nouveauté du côté des étoiles » (p. 173).

Les villes continues : tout comme « la rue et la maison se définissent, se déterminent l'une l'autre¹⁸ », les villes se définissent par l'espace qu'elles découpent. Or cet espace est une extension de la ville, meublé par ses déchets et les déchets d'autres villes, emmêlés de telle sorte que les frontières s'abolissent. Il n'y a qu'une seule et même ville qui menace d'avaloir tout l'espace terrestre, qui croît sans cesse, jusqu'à ce que centres et périphéries soient confondus. Mais encore, peut-on parler de ville s'il n'y plus l'espace qu'elle découpe pour la définir ?

Les villes cachées : dans chaque recoin de l'espace urbain se cache la possibilité d'une autre ville. Le regard qui la saisit lui donne le jour et déjà, dans les recoins de cette nouvelle ville, se cache la possibilité de la première, de sorte que toutes les villes à venir « sont déjà en cet instant présentes, enroulées l'une dans l'autre, serrées, pressées, inextricables » (p. 187).

Deux discours, un parcours

Précisons d'emblée que ces observations sont le fruit d'une interprétation relativement personnelle, compte tenu du fait que les

¹⁸ Henri Mitterand, « Le lieu et le sens : l'espace parisien dans Ferragus, de Balzac », in *Le discours du roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1980, p. 195.

cinq nouvelles de chaque groupe ne présentent pas toujours une symbolique homogène. L'écrivain admet aussi avoir réparti certaines *villes-nouvelles* qui exploitaient des thématiques autonomes dans les catégories qui leur correspondaient le mieux ; avoir redistribué, au dernier moment, des textes qu'il avait d'abord classés ailleurs. Malgré tout, les éclaircissements notés ci-haut paraissent justes, en tant qu'ils corroborent les déductions que nous avons faites précédemment. Le réseau de signification qui se tisse par le biais des entretiens entre Polo et Kublai est reproduit, mais de façon fragmentée (les onze catégories), par l'ensemble des *villes-nouvelles*. Appréhension foncièrement subjective de l'espace réel ; espace qui se donne à lire comme un texte, perclus de signes ; création de l'espace par l'esprit qui le pense, selon la forme que prend son désir de le faire signifier et inversement, voire paradoxalement, création de l'esprit, de la forme de son désir de signification, par l'espace. Les idées se répercutent, des entretiens aux *nouvelles-villes*, comme un jeu d'écho, comme un double discours dont le premier serait un point de fusion où se recouperent tous les axes d'une conception de l'espace, et le second, chacun des rayons émanés de ce centre.

Synthèse

Au terme de cette étude sur les particularités des manifestations de l'espace dans les *Villes invisibles* d'Italo Calvino, nous constatons de prime abord un foisonnement des pistes empruntées. Cependant, nous tenons à préciser qu'il s'agit bien là d'une spécificité quasi incontournable du texte, soit de projeter le lecteur dans un vertige conceptuel dont l'efficacité est tributaire de cette surenchère. L'espace est une construction subjective, innommable, sujette au désir que génère l'espace désiré, dépouillé de ses lieux qui sont un et seulement un, celui de l'ici que parcourt le regard. On comprend que de telles allégations propulsent le lecteur dans une réalité autre et confuse, dans un véritable Ailleurs où se désagrègent ses repères culturels, spatio-temporels. À eux seuls, les éléments textuels attribuables à une problématisation de l'espace pullulent et se subdivisent à tel point qu'ils autorisent une infinité de lectures et de parcours. Cette impossibilité de faire le tour de la question est au cœur même des enjeux des *Villes*. « Que représente la ville pour

nous, aujourd'hui ? », de s'enquérir l'auteur (préface, p. VI). Elle représente des milliers de consciences qui s'entrecroisent, des souvenirs, des formes, des langages, des désirs, des échanges, des pouvoirs, et tant d'autres choses encore qu'il est impossible de toutes les réunir en une seule œuvre. Mission impossible, acceptée comme impossible. « Le catalogue des formes est infini : aussi longtemps que chaque forme n'aura pas trouvé sa ville, de nouvelles villes continueront de naître » (p. 161). La ville, en somme, est ce lieu privilégié où l'expérience de l'homme, dans l'espace infini, le confronte à sa propre infinitude.

Plongé dans ce nouveau *Livre des merveilles du monde*, le lecteur est *Ailleurs*, là où *ici* se définit, par logique du contraste, où il définit son propre rapport à l'espace qui n'a rien de merveilleux. Il fait l'expérience d'une parole qui n'est plus seconde par rapport à l'expérience de l'espace mais

première, et cela ostensiblement, par l'impossible existence « réelle » des lieux inventés ; elle ne se substitue donc à rien et elle ordonne tout, puisqu'elle seule existe¹⁹.

Et cette parole, elle-même organisée dans l'espace de l'objet-livre selon une structure où se marient continu et discontinu, qui trace un itinéraire calculé de lecture, cette parole en soi devient un parcours que le lecteur suit et construit comme l'on voyage, dans la réalité, dans l'autre réalité. *Les Villes*

désamorce[nt] l'opposition réalité/fiction et invite[nt] à revoir le récit de voyage autrement que par la tension qui oppose la parole à l'expérience sur le terrain (même fictive)²⁰.

Les Villes invisibles : récit de voyage ? Sans aucun doute...

¹⁹ Isabelle Daunais, *loc. cit.*, p. 57.

²⁰ *Ibid.*, p. 58.

Bibliographie

ADIAFFI, Jean-Marie, et al., avec la participation de Italo Calvino et Umberto Eco, *Marco Polo, le nouveau livre des merveilles*, Montréal, Boréal Express, circa/solin, 1985.

BAILLY, Antoine, Catherine Baumont, Jean-Marie Huriot, Alain Sallez, *Représenter la ville*, Paris, Économica, coll. « géo poche », 1995.

CALVINO, Italo, *La route de San Giovanni*, Paris, Seuil, coll. « points », 1998.

_____, *Collection de sable*, Paris, Seuil, coll. « points », 1998.

_____, *Les Villes invisibles*, Paris, Seuil, coll. « points », 1996.

_____, *La machine littérature*, Paris, Seuil, coll. « la librairie du XX^e siècle », 1993.

DAUNAIS, Isabelle, « La fiction fragilisée : récit de voyage et recueil chez Henri Michaud et Italo Calvino », in *Études littéraires*, volume 30, n^o 2, hiver 1998, p. 55-67.

dos SANTOS, Ilda, « Les villes au loin... Mises en scène de la ville brésilienne dans la littérature des voyages. (XVI^e-XVII^e siècles) », in Collectif sous la direction de Anne-Marie Quint, *La ville dans l'histoire et dans l'imagination*, Paris, Publication du Centre de Recherche sur les Pays Lusophones, Cahier n^o 3, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996, p. 29-33.

Le HUENEN, Roland, « Le récit de voyage : l'entrée en littérature », in *Études littéraires*, volume 20, n^o 1, printemps-été 1987, p. 45-61.

- MAGRI, Véronique, « La description dans le récit de voyage », in LAVERGNE, Gérard et Alain Tassel, dir., *Mélanges espace et temps*, Nice, Publication de la Faculté des lettres, arts et sciences humaines de Nice, Université de Nice, Cahiers de narratologie, n°7, 1995-1996, p. 35-48.
- MITTERAND, Henri, « Le lieu et le sens : l'espace parisien dans Ferragus, de Balzac », in *Le discours du roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1980, p. 189-212.
- MOURA, Jean-Marc, « Qu'est-ce que l'exotisme ? Perspectives critiques, sources et formes primaires de la littérature exotique », première partie de *La littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XX^e siècle*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1998, p. 19-61.

La cartographie morale au XVII^e siècle : la carte ou l'espace figuratif du texte moral

Marie-Josée CARON

Il gît à terre, nu incapable de parole, dépourvu de tout ce qui aide à la vie, depuis le moment où la nature l'a jeté sur les rivages de la lumière, après l'avoir péniblement arraché au ventre de sa mère. Il remplit l'espace de ses vagissements plaintifs, comme il est naturel à l'être qui a encore tant de maux à traverser.

Lucrèce

Au XVII^e siècle, l'imaginaire collectif, autant religieux que laïc, est encore profondément imprégné de la métaphore du *viator* héritée des Anciens. La vie est une traversée, dans laquelle les hommes sont « embarqués » tels des voyageurs. De la naissance à la mort, l'homme progresse dans son existence cheminant d'âge en âge dans le but de parvenir à la fin de son parcours. Lucrèce comparait poétiquement l'enfant nouveau-né au matelot rejeté par la mer après un naufrage. Du côté de la religion, l'Église catholique, et ce dès son instauration, reprend ce concept de la déambulation de l'homme, depuis sa naissance jusqu'à sa mort, et engage ses fidèles à « se conduire comme des étrangers et des voyageurs », à « cheminer dans la foi »¹. Le discours moral ne fait pas figure d'exception. Les moralistes, dans leurs ouvrages, particulièrement les auteurs de caractères, ne veulent rien de moins que de mettre le monde en ordre en identifiant exactement tous les *lieux* que pourra rencontrer l'homme-voyageur au cours du voyage de sa vie. Ceci dit, c'est par un rapport analogique étroit que s'opère un subtil glissement du domaine de la morale à celui de la cartographie.

Dans un premier temps, la présente étude se propose donc de voir comment, au XVII^e siècle, à partir de la métaphore pérenne du *viator*, on passe de la morale à la cartographie. Ensuite, nous passe-

¹ *La Sainte Bible*, I Pierre, 2, 11; II Corinthiens, 5, 7.

rons à la carte morale à proprement parler. Ce faisant, nous verrons de quelle manière l'espace figuratif du texte littéraire appelle différentes théories de l'espace comme, entre autres, la notion de frontière telle que décrite par Yuri Lotman, mais aussi ce que cette même représentation cartographique impose au lecteur pour un auteur comme Pierre Jourde. Enfin, nous considérerons les différents degrés de l'implicite de la carte au cours du siècle.

De la morale à la carte

Afin d'envisager la morale en relation à la cartographie, il faut avant tout replacer à l'avant-plan la caractérologie. Au XVII^e siècle, le moraliste auteur de caractères poursuit l'ancienne tradition d'auteurs comme Aristote et Théophraste d'ordonner la nature humaine selon des classes, des types. Le moraliste qui s'adonne à la construction de caractères, regroupe, définit, circonscrit les hommes à l'aide d'une essence prédéterminée par la nature de chacun. « Cette sorte de poinçon qu'il applique sur les individus, qui les "fixe" à jamais et les rend à jamais identifiables, déchiffrables, *lisibles*, c'est précisément le *caractère*². » Chacune des classifications établie par le moraliste devient le principe même de chacun, « son *locus moral*³. »

Il n'y a pas seulement la tradition aristotélicienne qui procède à une représentation topographique aiguë. La tradition judéo-chrétienne tend, elle aussi, à mettre en lumière l'être, tout ce qui l'entoure et s'y rapporte, de sorte que « l'homme sait d'où il vient, où il doit aller ou du moins tendre⁴. » L'enseignement religieux lui apprend que durant toute son existence il devra craindre le Mal au profit du Bien dans le but ultime de se voir accorder la vie éternelle au Royaume des Cieux. Autant du côté sombre que du côté lumineux et même au delà de la mort, rien ne fait ombrage, tout est or-

² Louis Van Delft, *Littérature et anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 42.

³ *Ibid.*

⁴ Louis Van Delft, « Caractères et lieux : La représentation de l'homme dans l'anthropologie classique », *Revue de littérature comparée*, Avril-juin 1983, n° 2, 57^e année, p. 152.

donné. Par exemple, plusieurs textes littéraires proposent la croisée des chemins — l'un semé d'embûches conduisant au ciel et l'autre facile menant tout droit en enfer — comme description de la configuration de cette symbolique religieuse.

Dès lors, c'est en poussant le concept topographique jusqu'à ses toutes limites, en élargissant la caractérologie à l'univers entier des hommes, exactement comme le fait La Bruyère dans son ouvrage, que le moraliste parviendra à la position de cartographe. Afin de bien comprendre le projet du moraliste-cartographe, il faut étendre l'unité bipartite que constitue le caractère et le lieu à tout ce qui forme l'univers de l'être, de son essence jusqu'aux différents événements qu'il rencontre au cours de sa vie. C'est-à-dire « les situations, les âges, les points de passages obligés [...], les divers sentiments, les passions, l'adversité, la mort⁵. » Il entend mener les hommes de *lieux* en *lieux*, qu'il s'agisse des inscriptions des caractères ou celles de « l'expérience existentielle⁶ ». En dressant la liste de tous les lieux possibles, l'ambition du moraliste devenu cartographe est de les rendre identifiables. Par la carte, il propose « une lecture du monde »⁷ afin que l'individu sache lire et comprendre le monde qui l'entoure.

Cartes morales et existence

Le moraliste-cartographe se veut le précepteur de son lecteur. Ses connaissances, mais surtout sa position d'observateur des hommes, lui ont permis de procéder à la topographie des comportements, de définir les lieux communs de l'existence et, par extension, de procéder à la rédaction d'un recueil de caractères. Or, c'est précisément à l'aide de cet ouvrage qu'il entend enseigner à l'homme tous les lieux possibles de l'existence. Le moraliste-cartographe se perçoit aussi comme un guide puisque, en utilisant encore une fois le livre de caractères comme outil, il conduit de lieu en lieu son lecteur-voyageur selon un parcours aléatoire, totalement libre

⁵ Louis Van Delft, *Littérature et anthropologie*, p. 67.

⁶ *Ibid.*, p. 68.

⁷ Louis Van Delft, « La cartographie morale au XVII^e siècle », *Études françaises*, Aut. 1985, vol. 21, n^o 2, p. 93.

de toute contrainte. L'ordre selon lequel le passant sera amené à visiter chacun des lieux a peu d'importance puisque de toute manière son existence l'amènera à passer par chacun d'eux. Il est primordial par contre de les connaître tous. Il faut se connaître soi-même, savoir reconnaître les autres voyageurs et savoir identifier les différents lieux communs de passage pour parvenir à destination sans heurts. Le moraliste-cartographe n'a d'autre ambition que de mettre en ordre le monde afin de faciliter le déplacement de son lecteur.

Graphies

Qu'une bonne carte est chose merveilleuse, on y regarde le monde comme vu d'un autre monde grâce à l'art du dessin.

Samuel Van Hoogstraten (1678)

Écrire une carte revient à écrire, à circonscrire, à délimiter un espace représentatif d'une idéologie, d'un point de vue, d'une vision toute personnelle du monde ou de la nature humaine. Pour ce faire, la littérature morale du XVII^e siècle regroupe plus particulièrement deux différents procédés d'enregistrement, soit la cartographie figurative et la cartographie non figurative. La première subdivision comprend des cartes au sens strict du terme : celles qui sont dessinées. Ces dernières, nettement littéraires, sont le plus souvent rattachées à un texte dont elles illustrent schématiquement le propos. La cartographie non figurative, quant à elle, ne présuppose pas de carte. Elle s'inscrit à l'intérieur de la représentation mentale du lecteur suite à la lecture d'un texte donné faisant référence explicitement ou non à la cartographie. De plus, qu'il s'agisse d'un genre ou d'un autre, Louis Van Delft propose de les départager selon deux registres distincts. Les cartes, ne se devant pas d'embrasser une même perspective, se déploieront selon les registres spirituel et laïc.

Les cartes morales, puisqu'elles sont souvent destinées à jouer un rôle de guide, à faire fonction de manuel, sont le plus souvent apparentées à l'instrument, à l'outil. Elles négligent donc,

selon la cartographie proprement dite, la *carte-image* au profit de la *carte-instrument*. Louis Van Delft, lorsqu'il traite de la cartographie morale, aborde ce partage. Pour ce faire, il n'indique pas une distinction drastique entre ces deux fonctions de la carte, mais en souligne plutôt l'amalgame : « La cartographie proprement dite entrelace ces deux tendances et son histoire est celle d'un battement et d'un balancement entre ces deux tentations⁸ ».

Peu à peu, les Grecs et les Latins font passer cet objet d'image à instrument, non pas en annulant la première fonction, mais en amalgamant les deux tendances, ce qui lui permet de répondre à de larges fonctions. Elle permet entre autres de se repérer, de se déplacer, de reconnaître la position de l'autre tout en projetant une conquête spirituelle de l'espace.

La priorité cartographique est ainsi passée au fil des ans et à la suite de quelques étapes décisives, sans violence, ni retour en arrière, de l'image document à l'instrument savant.⁹

Un court intermède, de l'avènement du christianisme au XIII^e siècle, fait régresser la carte uniquement à sa position représentative parce que la cartographie du monde se redessine à partir des textes sacrés, lui retirant toute utilité pratique. La représentation du monde se découpe alors selon une division tripartite, soit l'Asie, l'Europe et l'Afrique disposées en forme de T, lui-même inscrit dans un O, à laquelle vient se superposer l'histoire du repeuplement de la terre par les fils de Noé après le naufrage. À partir du XIII^e siècle, on revient à l'association de la carte et des renseignements techniques, ce qui permet la disposition des villes selon leur emplacement géographique et sert, entre autres, la navigation.

La géométrie et la géographie, associées initialement à la carte-instrument, reprennent place et perdurent sans jamais toutefois se départir de l'image :

⁸ Louis Van Delft, *Littérature et anthropologie*, p. 69.

⁹ J.-M Homet, « De la carte-image à la carte-instrument », *Études françaises*, Aut. 1985, vol. 21, n^o 2, p. 11.

Outil de tous les savoirs, la carte semble indispensable pour tout. Elle envahit tout. Le langage cartographique s'impose dans les milieux intellectuels qui mettent tout sous forme de carte : la littérature, l'amour, la gastronomie¹⁰.

De ce fait, il n'est donc pas surprenant de la voir se glisser comme accessoire utilitaire chez les moralistes puisqu'elle est, sans contredit, « la passion du siècle de Louis XIV¹¹ ».

Cartographie figurative

Sous un registre d'ordre spirituel, John Bunyan, l'auteur de *Mapp shewing the Order & Causes of Salvations & Damnation (1664)*¹², présente à son lecteur deux itinéraires spirituels possibles de l'existence de l'homme dans un cadre religieux clos. L'idée centrale d'une telle démarche, *The passage into and out of the World*, est représentée au centre même de la carte et c'est de chaque côté que se distinguent les deux voies possibles. À ses deux extrémités, on retrouve clairement indiqués les pôles de la vie (*Beginning* et *End*), qui sont eux-mêmes encadrés par la représentation des lieux de la vie après la vie ; du lieu propre à Dieu.

Dans cette carte, point de périphéries puisque le tout se veut conforme à l'enseignement de l'Église. Tout est ordonné, divisé. Il s'agit pourtant d'une représentation religieuse toute personnelle de l'auteur puisque d'une part, il a lui-même sélectionné une citation biblique pour illustrer chacun des cercles des parcours et, d'autre part, des inscriptions conçues de sa main viennent s'ajouter aux précédentes et balisent la carte des divers degrés de l'existence. Le Royaume des Cieux, le passage sur la terre et les lieux possibles de la vie après la mort sont ici rassemblés dans la vision globalisante de l'Église catholique. En suivant ce plan, le fidèle sait d'où il est venu, comment il doit ou du moins devrait traverser sa vie et enfin, il sait ce qui l'attend au delà de la mort.

¹⁰ *Ibid.*, p. 19.

¹¹ *Ibid.*, p. 18.

¹² Voir la carte de Bunyan présentée dans l'annexe 1. Cette carte est tirée de Louis Van Delft, *Littérature et anthropologie*, p. 70.

L'univers catholique est normalement représenté selon un plan figuratif vertical comme le mentionne Leonard Lutwack dans son ouvrage *The Role of Place in Literature*. Peut-être que la représentation du monde tridimensionnelle que supposent les figures du haut et du bas est présente dans le texte relatif à cette carte, mais elle est impossible par transposition sur le plan plat à deux dimensions qu'impose le support papier. Ceci dit, la verticalité de la cosmologie chrétienne n'en est pas moins implicite à la carte. Le triangle placé tout en haut peut se rapporter à la conception du Ciel telle qu'entendue par la Bible : le Royaume de Dieu et la source de toute vie. Les deux plus grands cercles qui se répondent à chaque extrémité du passage sur la terre constituent, d'une part, la naissance et d'autre part, la mort de l'existence terrestre. Quant au lieu du repos éternel de l'âme du *viator*, il est bien sûr relatif au choix du parcours, suivant l'exemple d'Abel ou de Caïn, explicitement suggéré dès le cercle du commencement (*Beginning*).

Lutwack souligne que « in the Christian cosmology heaven and hell are absolutely opposed¹³ ». On remarque aisément que Bunyan a eu ce souci de distinguer les deux chemins en soulignant de noir et en utilisant des images de feu et de bête pour le parcours de droite menant aux enfers, tandis que le parcours de gauche, conduisant au Salut, est plus clair et débouche sur la lumière et les anges. Ce faisant, l'auteur cartographie l'opposition religieuse qui existe entre le bien et le mal dans le but de conduire les hommes vers leur salut et ainsi leur faire éviter la damnation.

Louis Van Delft¹⁴ précise que l'opposition du bien et du mal est d'autant plus accentuée du fait que Bunyan a substitué Abel à Japhet et Caïn à Cham dans le cercle qu'il perçoit comme une reprise de la carte œcuménique issue du Moyen Âge. Comme nous l'avons mentionné précédemment, cette représentation classique divise normalement la terre en trois parties, soit l'Asie, l'Europe et l'Afrique schématisées par un T qui s'inscrit dans un O dit « *Orbis*

¹³ Leonard Lutwack, *The Role of Place in Literature*, Syracuse (N.Y.), Syracuse University Press, 1984, p. 39.

¹⁴ Dans *Littérature et anthropologie*, p. 72.

Terrarum, le globe terrestre, la terre¹⁵. » À ces trois régions sont normalement associés Sem, Cham et Japhet, les trois fils de Noé, à partir desquels le peuplement de la terre se serait fait suite au Déluge¹⁶. Abel et Caïn sont, comme le laisse entendre le cercle immédiatement sous le triangle de la Trinité, les fils d'Adam et Ève. Selon la Bible, Caïn tua son frère Abel parce qu'il en était jaloux. Par cette substitution, mais aussi par le triangle représentant la Sainte Trinité, Bunyan remet en place la toute première généalogie du monde selon la religion catholique et laisse ainsi supposer que la dualité du cheminement spirituel de l'homme sur la terre remonte au tout début de la création. Quoi qu'il en soit, ici encore le moraliste-cartographe se présente à son lecteur comme un guide, le guide de son âme.

Sous un registre laïc cette fois, la *Carte de Tendre (1654)* de Madeleine de Scudéry constitue un autre excellent exemple de carte-outil, de création et d'inscription d'un monde idéal sous le mode figuratif. Avec cette carte, Mademoiselle de Scudéry propose la représentation graphique de la stratégie amoureuse précieuse, sujet principal de son roman *Clélie*¹⁷ :

Entendue sous un mode ludique, la *Carte de Tendre* trace les parcours possibles qui peuvent rapprocher ou éloigner un amant de l'Idée de perfection amoureuse¹⁸.

Dans *Géographies imaginaires*, Pierre Jourde mentionne que la carte, rattachée à un texte,

nous aide à mieux maîtriser le texte qu'elle illustre, elle nous élève bien au-dessus des personnages que limite leur vision étroitement circonscrite de l'espace, et nous permet non seulement de distinguer l'organisation globale

¹⁵ *Dictionnaire Latin/Français*, Paris, Hatier, 2000.

¹⁶ Voir les références données par Louis Van Delft dans *Littérature et anthropologie*, p. 72.

¹⁷ Voir la Carte de Tendre dans l'annexe 2 et un extrait de *Clélie* de Madame de Scudéry dans l'annexe 3.

¹⁸ Claude Filteau, « Le pays de Tendre : L'enjeu d'une carte », *Littérature*, n° 36, déc. 1979, p. 44.

de cet espace, mais encore d'entrevoir les incidences de cette disposition sur les événements, de l'espace sur le temps.¹⁹

La carte réduit le texte qui la propose aux lieux et aux itinéraires de la stratégie amoureuse en éliminant les éléments du récit superflus ou non directement reliés à son sujet. Le lecteur d'une telle carte perçoit d'un seul regard la globalité de la stratégie proposée par l'ensemble du récit. La linéarité d'un texte implique nécessairement de n'accéder que par bribes à toute l'information disponible et oblige souvent, pour ce faire, d'avoir recours au regard de l'autre, c'est-à-dire la perception du personnage. Avec la carte, la linéarité est d'emblée évacuée au profit d'une vue d'ensemble immédiate.

Ainsi, à partir de *Nouvelle Amitié*, point de départ des différents trajets suggérés, plusieurs choix se présentent au galant. S'il sent que c'est son cœur qui le pousse à développer une *Nouvelle Amitié*, il s'engage sur la rive gauche de la rivière *Inclination*. Ainsi, s'il prend bien soin d'entretenir ce penchant de son cœur, à prodiguer des *Petits Soins* et à être toujours *Tendre*, il devrait se rendre à *Tendre sur Reconnaissance*. D'un autre côté, si c'est la raison qui propose une *Nouvelle Amitié*, le prétendant cheminera sur la rive droite de la rivière et parviendra à *Tendre sur Estime* à force de *Sincérité* et de *Respect*. De part et d'autre, il faut s'assurer de passer par tous les lieux inscrits afin de parvenir à destination.

Une autre possibilité s'offre encore à l'amant, soit celle de se laisser porter par les eaux de la rivière *Inclination*. De cette manière, il passerait par toutes les étapes du sentiment amoureux et ainsi parviendrait directement à *Tendre sur Inclination* qui mènerait les deux amants aux *Terres Inconnues* du mariage. Il est à noter que chacune des villes de *Tendre* est rattachée à une rivière qui débouche sur les *Terres Inconnues*. En suivant cette carte, il faut concentrer ses déplacements de manière à rester le plus près possible de la ligne de partage qu'est la rivière *Inclination* et éviter absolument les périphéries qui ne conduisent qu'en des lieux fades et vils, ce qui mettrait inévitablement un terme à l'amitié.

¹⁹ Pierre Jourde, *Géographies imaginaires*, Paris, José Corti, 1991, p. 105.

Comment donc interpréter ce parcours ? Concernant la notion de frontière, Yuri Lotman nous dit que

l'un des premiers mécanismes de l'individualisation sémiotique est celui de la frontière, et la frontière peut être définie comme la limite extérieure d'une forme à la première personne²⁰.

Ainsi, la création de l'espace personnel de Madeleine de Scudéry, soit l'espace idéal amoureux, se spatialise en érigeant des frontières dont au moins une est commune avec un monde « autre » illustré dans cet exemple par les *Terres Inconnues* qui se dessinent dans l'horizon de *Nouvelle Amitié*. Lotman note aussi que

la frontière peut séparer les vivants des morts, les sédentaires des nomades, les villes des campagnes ; elle peut être étatique, sociale, nationale, confessionnelle ou toute autre²¹.

Dans l'exemple qui nous intéresse, l'espace de l'idéal amoureux de Madeleine de Scudéry, monde réservé aux célibataires, est frontalière avec l'espace du mariage qui regroupe nécessairement des gens engagés les uns envers les autres par contrats.

Aussi, comme nous l'avons déjà constaté, une certaine délimitation existe à l'intérieur même de la carte et départage différents parcours amoureux selon les lieux de la naissance de l'amour. Pourtant, le lecteur de cette carte ne se trouve pas devant différents niveaux de l'amour idéal, mais devant différents possibles de celui-ci mis au jour par l'une des composantes essentielles de la carte selon Christian Jacob, soit la ligne : « Les lignes invitent l'œil à un parcours, à un déplacement linéaire et orienté²². » C'est exactement ce que la *Carte de Tendre* propose à son lecteur, c'est-à-dire des parcours, les chemins explicitement représentés en moins :

Les parcours visuels sur la carte n'ont cependant pas nécessairement besoin de lignes matérialisées pour les guider. Ils peuvent projeter leurs propres axes, leur propre géométrie sur la carte²³.

²⁰ Yuri Lotman, *La sémiotique*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Actes sémiotiques », 1999, p. 21.

²¹ *Ibid.*

²² Christian Jacob, *L'empire des cartes*, Paris, Albin Michel, coll. « Histoire », 1992, p. 391.

²³ *Ibid.*, p. 395.

C'est à force de porter attention à l'enchaînement des différentes villes et rivières sur la carte que les chemins prennent forme. À cet égard, le texte joue un rôle important dans la construction des chemins illustrés sur la *Carte de Tendre* puisqu'il décrit littéralement l'ensemble des parcours possibles de l'amour précieux représentés de manière figurative par le biais de cet outil qu'est la carte.

Cartographie non figurative

Présentée comme un guide du libertinage par César Rouben, la *Carte du Pays de Braquerie* (1668) de Roger de Bussy-Rabutin²⁴ entend faire connaître à son lecteur les femmes de la haute société telles qu'elles sont en réalité en les érigeant en villes ou en places fortes. Ici, point de petits noms doux comme chez Madeleine de Scudéry. Les mers et les rivières sont plutôt identifiées par des noms comme Carogne²⁵, Coquette ou Cocuage. À la suite les unes des autres, les villes sont décrites et mises en relation, lorsqu'il y a lieu, entre elles et avec les éléments géographiques qui les voient tels que les marais, les torrents, les rivières ou les mers.

Contrairement à la *Carte de Tendre*, on n'y propose pas d'itinéraire, mais on prétend donner des informations importantes à tous ceux qui ne connaissent pas bien le pays et les villes qui le meublent et qui décideraient de s'y aventurer. Le texte ne comporte pas non plus de carte au sens littéral du terme. Ce n'est qu'au fil de la lecture que la carte se dessine dans l'esprit du lecteur grâce au vocabulaire géographique et cartographique utilisé par l'auteur. C'est la linéarité du texte et le vocabulaire suggestif qui permettent à l'espace de se déployer et de faire naître la carte. Le récit apparaît

²⁴ César Rouben, « Histoire et géographie galantes au Grand Siècle : L'histoire Amoureuse des Gaules et la Carte du Pays de Braquerie de Bussy-Rabutin », *XVII^e Siècle*, 1971, n° 93, p. 55-73. L'écrit de Bussy-Rabutin, rédigé dès 1654, avait pour titre original *Carte géographique de la Cour*. Voir la Carte du Pays de Braquerie dans l'annexe 4.

²⁵ Pierre Richelet, dans son *Dictionnaire François* (1980), indique que *Carogne* est un nom féminin qui signifie friponne, libertine ou mauvaise. Le *Dictionnaire Universel* (1690) d'Antoine Furetière donne quant à lui : « Terme injurieux, qui se dit entre femmes de basse condition, pour se reprocher leur mauvaise vie, leurs ordures, leur puanteur. [...] Ce mot vient de Caro, comme droit chair pourrie. »

au lecteur comme un premier itinéraire possible puisqu'il est imposé, mais dès que ce dernier a pris connaissance de tous les lieux qui constituent le pays, il est libre de s'y déplacer à sa guise. Il est pourtant impossible d'en sortir. La carte de Bussy-Rabutin illustre un monde clos sans ouverture vers l'autre ; tout y est fixe et immuable. Seule une perspective temporelle permettrait probablement d'envisager quelques modifications au tracé cartographique du pays de Braquerie, soit par l'édification de nouvelles villes ou encore par la chute de certaines autres.

Dès 1654, le pays de Braquerie semble s'imposer comme la contrepartie du pays de Tendre. La carte de Bussy-Rabutin se donne comme visée de flétrir la réputation des dames de la cour sous la Régence d'Anne d'Autriche et semble satisfaire un goût prononcé de l'auteur pour la médisance. Madeleine de Scudéry établissant avec la *Carte de Tendre* les frontières de l'amour précieux, Bussy-Rabutin semble lui répondre avec la *Carte du pays de Braquerie* en replaçant le libertinage des mœurs au centre des activités de la haute société. À cet effet, César Rouben mentionne que

si la préciosité est une réaction née des excès du libertinage, les excès de la préciosité dans les manifestations littéraires vont sans doute en retour provoquer un certain agacement chez un libertin comme Bussy²⁶.

La dimension satirique évidente qui émane de ce texte est particulièrement due au ton sérieux et scientifique qu'emploie l'auteur, joint à un vocabulaire judicieusement choisi :

Le pays des Braques et les Cornutes à l'orient, les Ruffiens au couchant, les Garsentins au midi et la Prudomagne au septentrion ... La terre y est si mauvaise, que, quelque soin qu'on apporte à la cultiver, elle est presque toujours stérile ... Dans le pays des Braques, il y a plusieurs rivières. Les principales sont : la Carogne et la Coquette ; la Précieuse sépare les Braques de la Prudomagne. La source des toutes ces rivières vient du pays des Cornutes. La plus grosse et la plus marchande est la Carogne, qui va se perdre avec les autres dans la mer de Cacuage ; les meilleures villes du pays sont sur cette rivière²⁷.

²⁶ César Rouben, *loc. cit.*, p. 61.

²⁷ Cité par César Rouben dans *Ibid.*, p. 58-59.

De la position d'observateur, Bussy se déplace rapidement vers celle de rapporteur puisqu'il institue son guide non pas uniquement en recueil de portraits diffamatoires, mais également en véhicule d'on-dit et de ragots. Certes, il prend soin de dissimuler l'identité de la plupart des femmes derrière un pseudonyme, mais cette dernière particularité, jointe à l'enchevêtrement des vérités, demi-vérités et clabaudages qui meublent la carte, contribuent à un aspect ludique certain. Ce relevé cartographique est en quelque sorte un jeu adressé à un public directement concerné par son propos puisque les sujets de la carte et ses lecteurs évoluent dans le même milieu.

De toute évidence, Bussy-Rabutin renie la mode du portrait littéraire galant et édifiant au profit d'une description franche et crue. Selon César Rouben,

sa peinture du paysage galant, il l'habille des mêmes oripeaux que les précieux ; cartes, maximes, lettres, pièces rimées, intrigues compliquées, qui constituent la panoplie du jeu des précieux, deviennent aussi le jeu des libertins²⁸.

Bien que l'œuvre d'une Madeleine de Scudéry et celle d'un Bussy-Rabutin soient diamétralement opposées, autant par leur forme que par leur sujet, ils demeurent unis par le caractère ludique qui se dégage de leurs cartes respectives.

Différents degrés de l'implicite de la carte

Toujours dans son ouvrage *Littérature et anthropologie*, Louis Van Delft soutient que, tout au long du XVII^e siècle, la littérature entretient un rapport à la géographie et à la cartographie. Que ce soit en empruntant un certain vocabulaire à ces deux disciplines ou en intégrant des éléments, comme la carte, qui leur sont propres, les auteurs des différents genres littéraires de l'époque incorporent des référents de ces deux domaines là où on s'y attend le moins. Par exemple, sous un titre qui ne laisse aucunement soupçonner la cartographie, Le Moyne dans ses *Peintures Morales (I- 1640 et II- 1643)*, présente entre autres à son lecteur le pays des passions chau-

²⁸ *Ibid.*, p. 70-71.

des et malfaisantes. Il mentionne aussi que c'est sans carte ni boussole qu'il a découvert le pays de l'amour²⁹. Il est vrai que l'ouvrage de Le Moyne ne comprend pas de carte au sens strict du terme, mais le lecteur ne peut y dénier la présence de l'implicite de la cartographie, ce que confirme un nombre impressionnant d'exemples.

En droite ligne avec la caractérologie et la spatialisation, les caractères des nations se réfèrent eux aussi à la géographie et à la cartographie de manière implicite. De tels documents regroupant des caractères ethniques n'ont de subdivisions que celles permises par les frontières géographiques³⁰. Encore cette fois, il s'agit de proposer un ordre du monde, de renseigner le lecteur et de guider le *viator*. Au même titre que les recueils de caractères des moralistes, les ouvrages traitant des caractères des nations sont des cartes mentales destinées à être l'outil d'un lecteur.

Comme dernier degré de l'implicite de la cartographie dans la littérature, il faut encore mentionner La Fontaine et ses *Fables*. Ce dernier propose, par son œuvre complète, « une mappemonde morale³¹ », des événements et des caractères qui doivent servir de guide. Dans sa préface de 1668, il mentionne :

Ce qu'elles nous représentent confirme les personnes d'âge avancé dans les connaissances que l'usage leur a données, et apprend aux enfants ce qu'il faut qu'ils sachent³².

Nombreux sont ses personnages qui apprennent la vie en cheminant par routes, sentiers et mer ; il parle de pays, de voyages ou propose deux itinéraires possibles conduisant à des finalités fort différentes. Très subtilement, dans l'œuvre entière de La Fontaine, la cartographie morale prend place.

Conclusion

Il est clair que l'engouement pour cette technique de tracés et la découverte du Nouveau Monde au XVII^e siècle ont contribué au

²⁹ Références donnée dans *Littérature et anthropologie*, p. 78

³⁰ Voir le texte de J. Gaillard dans l'annexe 5.

³¹ Louis Van Delft, *op. cit.*, p. 81.

³² *Ibid.*, p. 57.

déversement massif de la cartographie dans la littérature. Comme nous l'avons constaté avec la *Carte de Tendre* en particulier, des *terres inconnues* surgissent non seulement du paysage géographique du monde, mais aussi de la psychologie collective. Pour La Rochefoucauld, le pays de l'amour propre est encore largement indéterminé puisqu'il dit que l'« on ne peut sonder la profondeur, ni percer les ténèbres de ses abîmes³³ » et que « quelque découverte que l'on ait faite [...], il y reste encore bien des terres inconnues³⁴. » Incrire la carte afin de la connaître s'avère donc un outil de connaissance précis et fiable et repousse toujours plus loin l'inconnu. De ce fait, l'image du monde est en mouvement puisqu'il y a toujours de nouveaux voyageurs qui apprennent « la carte », donc qui reconstituent personnellement le macrocosme, et qu'il y a toujours de nouvelles découvertes, physiques cette fois, pour venir modifier son tracé.

Ainsi la carte, qu'elle soit morale ou scientifique, aide son lecteur à se guider, à se repérer, mais aussi à apprivoiser l'espace qui entoure l'homme et auquel il n'a pas accès sans recourir au déplacement. « Elle se veut portrait du visible et de l'invisible, un témoignage de foi, un objet esthétique, proche de son modèle mais enrichi de ce qui est souvent dérobé aux simples regards³⁵. » Par le regard de l'autre, le lecteur de la carte accède à une vision d'ensemble du monde et, par extension, la cartographie morale permet d'en d'illustrer l'existence.

Alors, bien que parfois elles ne recoupent que dans une mince portion la cartographie à proprement parler, les cartes morales impliquent bel et bien l'établissement de ce dessin technique. Elles procèdent toutefois différemment selon le procédé retenu par l'auteur. La carte figurative condense, réduit le texte à son maximum jusqu'à l'obtention d'une équation précise, tandis que la carte non figurative est un texte qui « dessine en filigrane un tracé, une

³³ La Rochefoucauld, *Maximes et réflexions diverses*, Paris, Gallimard, coll. Folio Classique, 1998, p. 129.

³⁴ *Ibid.*, p. 43.

³⁵ J.-M. Homet, *loc. cit.*, p. 9.

figure, et tient du précis³⁶ ». Il demeure que, d'une manière ou d'une autre, la concentration aiguë du sujet représenté est de mise. Pour finir, la cartographie morale insiste sur un point précis : l'existence, à l'image du monde, n'est autre qu'un espace à parcourir, à découvrir et à inscrire.

³⁶ Louis Van Delft, *loc. cit.*, p. 112.

Bibliographie

Dictionnaire Latin / Français, Paris, Hatier, 2000.

FILTEAU, Claude, « Le pays de Tendre : L'enjeu d'une carte », *Littérature*, n° 36, déc. 1979, p. 37-60.

HOMET, Jean-Marie, « De la carte-image à la carte-instrument », *Études françaises*, Automne 1985, vol. 21, n° 2, p. 9-19.

JACOB, Christian, *L'empire des cartes*, Paris, Albin Michel, coll. « Histoire », 1992.

JOURDE, Pierre, *Géographies imaginaires : De quelques inventeurs de mondes au XX^e siècle*, Paris, José Corti, 1991.

LA ROCHEFOUCAULD, *Maximes et réflexions diverses*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1998.

LOTMAN, Yuri, *La sémiosphère*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Actes sémiotiques », 1999.

LUTWACK, Leonard, *The Role of Place in Literature*, Syracuse (N.Y.), Syracuse University Press, 1984.

ROUBEN, César, « Histoire et géographie galantes au Grand Siècle : L'histoire Amoureuse des Gaules et la Carte du Pays de Braquerie de Bussy-Rabutin », *XVII^e Siècle*, n° 93, 1971, p. 55-73.

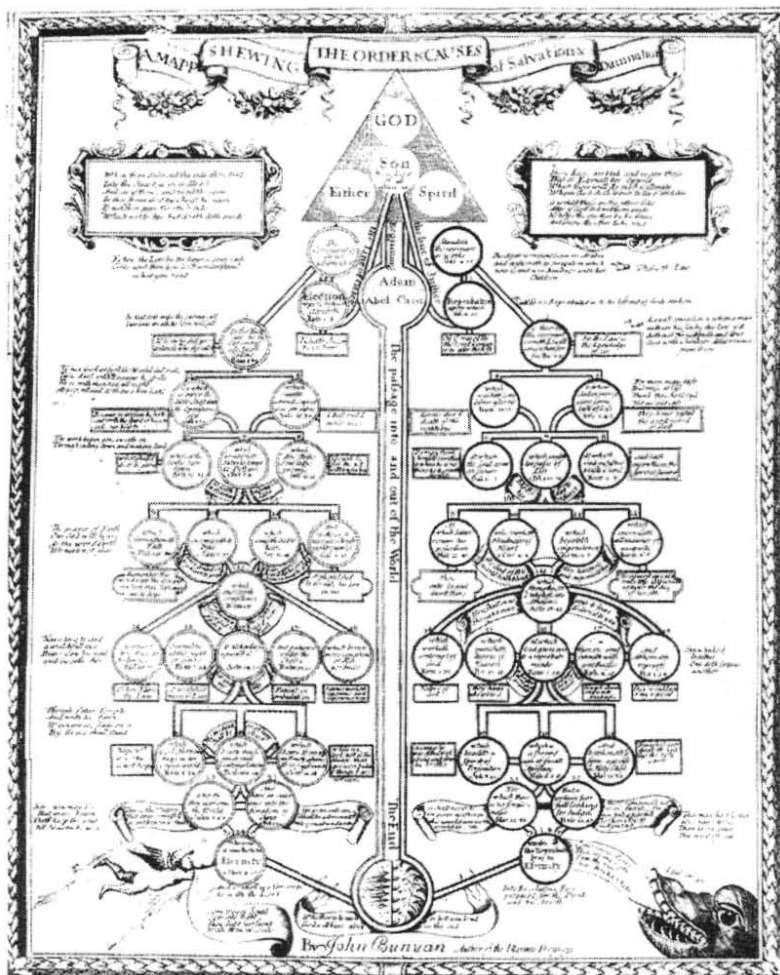
VAN DELFT, Louis, *Littérature et anthropologie : Nature humaine et caractère à l'âge classique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

_____, « La cartographie morale au XVII^e siècle », *Études françaises*, Automne 1985, vol. 21, n° 2, p. 91-113.

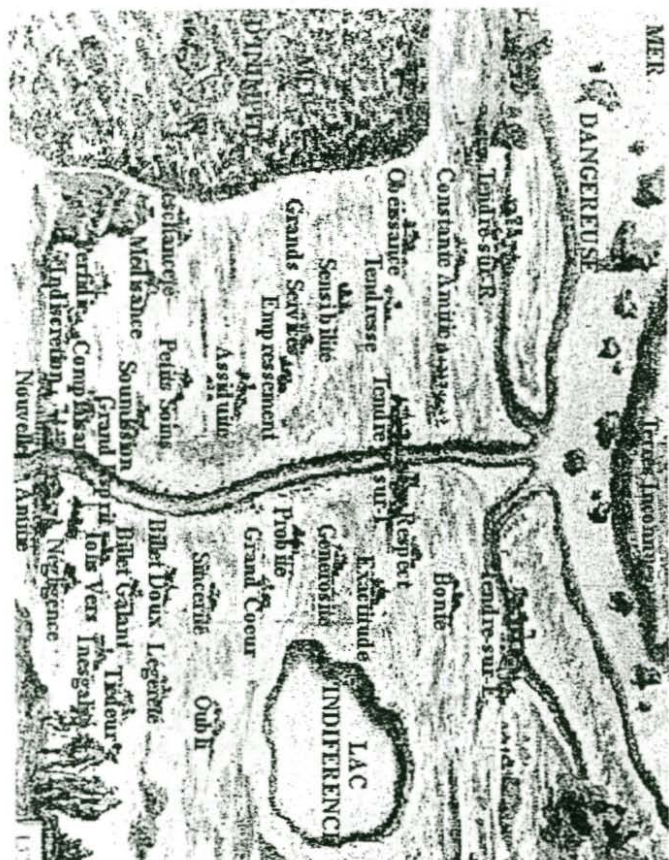
_____, « Caractères et lieux : La représentation de l'homme dans l'anthropologie classique », *Revue de littérature comparée*, Avril-juin 1983, n° 2, 57^e année, p. 149-172.

Annexe 1¹

John Bunyan (1664)



¹ Carte tirée de Louis Van Delft, *Littérature et anthropologie*, p. 70.

Annexe 2¹

Carte de Tendre
Madeleine de Scudéry (1654)

¹ Reproduction de la carte qui figure dans le tome I de *Clélie*, 10 t., Genève, Slatkine Reprints, 1973, p. 398.

Annexe 3

Extrait de *Clélie* de Madeleine de Scudéry¹

«La tendresse qui naist par inclination, n'a besoin de rien autre chose pour estre ce qu'elle est; Clelie, [...] n'a mis nul Village, le long des bords de cette Riviere, qui va si viste, qu'on n'a que faire de logement le long de ses Rives, pour aller de *Nouvelle Amitié* à *Tendre*. Mais pour aller à *Tendre-sur-Estime*, il n'en est pas de mesme : car Clelie a ingenieusement mis autant de Villages qu'il y a de petites & de grandes choses, qui peuvent contribuer à faire naistre par estime, cette tendresse dont elle entend parler. En effet vous voyez que de *Nouvelle Amitié* on passe à un lieu qu'elle appelle *Grand Esprit*, parce que c'est ce qui commence ordinairement l'estime : en suite vous voyez ces agreables Villages de *Jolis Vers*, de *Billet Galant*, & de *Billet Doux*, qui sont les operations les plus ordinaires du grand esprit dans les commencemens d'une amitié. En suite pour faire un plus grand progrès dans cette route, vous voyez *Sincérité*, *Grand Cœur*, *Probité*, *Generosité*, *Respect*, *Exactitude*, & *Bonté*, qui est tout contre *Tendre* : pour faire connoistre qu'il ne peut y avoir de veritable estime sans bonté : & qu'on ne peut arriver à *Tendre* de ce costé là, sans avoir cette precieuse qualité. Apres cela, [...] il faut [...] retourner à *Nouvelle Amitié*, pour voir par quelle route on va de là à *Tendre sur Reconnoissance*. Voyez donc je vous en prie, comment il faut aller d'abord de *Nouvelle Amitié* à *Complaisance* : en suite à ce petit Village qui se nomme *Soumission* ; & qui en touche un autre fort agreable, qui s'appelle *Petits Soins*. Voyez, dis-je, que de là, il faut passer par *Assiduité*, pour faire entendre que ce n'est pas assez d'avoir durant quelques jours tous ces petits soins obligeans, qui donnent tant de reconnoissance, si on ne les a assidûment. En suite vous voyez qu'il faut passer à un autre Village qui s'appelle *Empressement* : & ne faire pas comme certaines Gens tranquiles, qui ne se hastent pas d'un moment, quelque priere qu'on leur face : & qui sont incapables d'avoir cét empressement qui oblige quelquesfois si fort. Apres cela vous voyez

¹ Tiré du tome I de *Clélie*, 10 t., Genève, Slatkine Reprints, 1973, 400-405.

qu'il faut passer à *Grands Services* : & que pour marquer qu'il y a peu de Gens qui en rendent de tels, ce Village est plus petit que les autres. En suite, il faut passer à *Sensibilité*, pour faire connoître qu'il faut sentir jusques aux plus petites douleurs de ceux qu'on aime. Apres il faut pour arriver à *Tendre*, passer par *Tendresse*, car l'amitié attire l'amitié. En suite il faut aller à *Obeïssance* : n'y ayant presque rien qui engage plus le cœur de ceux à qui on obeït, que de le faire aveuglément : & pour arriver enfin où l'on veut aller : il faut passer à *Constante Amitié*, qui est sans doute le chemin le plus seur, pour arriver à *Tendre sur reconnoissance*. [...] Comme il n'y a point de chemins où l'on ne se puisse esgarer, Clelie a fait, comme vous le pouvez voir, que si ceux qui sont à *Nouvelle Amitié*, prenoient un peu plus à droit, ou un peu plus à gauche, ils s'esgareroient aussi : car si au partir de *Grand Esprit*, on alloit à *Negligence*, que vous voyez tout contre sur cette Carte; qu'en suite continuant cét esgarement, on allast à *Inesgalité* ; de là à *Tiedeur* ; à *Legereté* ; & à *Oubly* : au lieu de se trouver à *Tendre sur Estime*, on se trouveroit au *Lac d'Indifference* que vous voyez marqué sur cette Carte ; & qui par ses eaux tranquiles, represente sans doute fort juste, la chose dont il porte le nom en cét endroit. De l'autre costé, si au partir de *Nouvelle Amitié*, on prenoit un peu trop à gauche, & qu'on allast à *Indiscretion*, à *Perfidie*, à *Orgueil*, à *Medisance*, ou à *Meschanceté* ; au lieu de se trouver à *Tendre sur Reconnoissance*, on se trouveroit à la *Mer d'Inimitié*, où tous les Vaisseaux font naufrage ; & qui par l'agitation de ses Vagues, convient sans doute fort juste, avec cette impetueuse passion, que Clelie veut représenter. Ainsi elle fait voir par ces Routes différentes, qu'il faut avoir mille bonnes qualitez pour l'obliger à avoir une amitié tendre ; & que ceux qui en ont de mauvaises, ne peuvent avoir part qu'à sa haine, ou à son indifference. Aussi cette sage Fille voulant faire connoître sur cette Carte, qu'elle n'avoit jamais eu d'amour, & qu'elle n'auroit jamais dans le cœur que de la tendresse, fait que la *Rivière d'Inclination* se jette dans une Mer qu'on appelle la *Mer Dangereuse* ; parce qu'il est assez dangereux à une Femme, d'aller un peu au delà des dernières Bornes de l'amitié ; & elle fait en suite qu'au delà de cette Mer, c'est ce que nous appellons *Terres Inconnuës*, parce qu'en effet nous ne sçavons point ce qu'il y a, [...] de sorte

que de cette façon elle a trouvé lieu de faire une agreable Morale d'amitié, par un simple jeu de son esprit ; & de faire entendre d'une manière assez particuliere, qu'elle n'a point eu d'amour, & qu'elle n'en peut avoir.»

Annexe 4

Roger de Bussy-Rabutin, *Carte du Pays de Braquerie, 1668*¹

La marquise de Pienne, comtesse de Fiesque :

« Il y règne une odeur si mauvaise, que, quelque intérêt qu'on ait à y demeurer, on est contraint à la fin d'en sortir pour conserver sa santé. »

« Estampe ... est fort ancienne et de plus grosses du pays. C'est une place fort sale et remplie de marais que l'on dit fort infectés par la nature du terroir, qui est putride. Tout y est en friche présentement... Il y a des gouverneurs sans nombre : on y aimait fort le changement et la dépense. Celui qui l'a été le plus longtemps est un vieux satrape, homme illustre qui mourut dans le gouvernement. »

« Palatine est fort connue. Comme il y a longtemps que l'on y allait en dévotion et que chacun y portait sa chandelle, on dit que les pèlerins en revenaient plus mal qu'ils n'y étaient allés. C'est une place qui change souvent de gouverneur, d'autant qu'il faut être jour et nuit sur les remparts ...»

La marquise de Grimaud :

« Grimaud ... est fort sale à cause de torrents qui tombent de toutes parts dans la Carogne en cet endroit. »

Julie d'Angennes :

« Montausier, grande ville qui n'est pas belle, mais agréable. La Précieuse passe au milieu, qui est une rivière de grande réputation. L'eau en est claire et nette ; il n'y a lieu au monde où la terre soit mieux cultivée. »

¹ Cité par César Rouben dans « Histoire et géographie galantes au Grand Siècle ».

La vicomtesse de l'Isle :

« Sitôt que vous en approchez, il vous vient une senteur de chevaux morts si forte, qu'il n'est pas possible d'y demeurer. Il n'y a personne qui puisse y coucher plus d'une nuit. »

Annexe 5

J. Gaillard, *Complete Gentleman* (1678)¹*In Learning*

The French knows a little of everything,
Spanish has a deep learning,
Italian like a Doctor,
German like a Pedant.

In Religion

French zealous.
Spanish superstitious.
Italian ceremonious.
German indifferent.

In Promises

French light.
Spaniard deceitful.
Italian advantageous.
German true and faithful.

¹ Cité par Louis Van Delft dans *Littérature et anthropologie*, p. 88.

PAYSAGES

La traversée d'un paysage. Analyse spatiale de *All the Pretty Horses* de Cormac McCarthy

Nancy COSTIGAN

Wandering around a country has something to do with the geographical history of that country.

Gertrude Stein

En voulant souligner l'importance de l'espace dans l'œuvre de Cormac McCarthy, le critique américain Robert Jarrett affirmait : « While McCarthy's landscapes hold significance, their meanings are indeterminate¹. » Il s'agit d'un retrait fort poli du questionnement concernant le rôle des paysages et de l'espace chez McCarthy, questionnement qui anime la critique depuis environ quinze ans. L'espace demeure une donnée cruciale au sein de cette œuvre étant donné que l'auteur signe depuis quarante ans des romans se situant dans un lieu géographique précis : le sud-est américain. Plusieurs l'ont d'ailleurs comparé à William Faulkner, père du comté fictif de Yoknapatawpha.

Le voyage initiatique proposé par *All the Pretty Horses* invite à une réflexion sur l'espace que d'autres critiques, comme Gaile Moore Morrison, ont déjà entamée. Cette lecture-ci ne se situe donc pas en territoire vierge, d'où la nécessité de mettre ces impressions en relation avec ce qui s'est déjà écrit à ce sujet. Je précise d'emblée que je ne m'attarderai qu'aux espaces traversés par les protagonistes.

L'analyse est née de l'intuition suivante : au sein de ce récit, l'espace, ou plus spécifiquement les paysages et les frontières décrits, semble jouer un rôle important dans la construction identitaire des personnages ainsi que dans la création de leur destinée. En effet, identité et destin semblent dépendre des déplacements géogra-

¹ Robert Jarrett, *Cormac McCarthy*, New York, Twayne Publishers, coll. « TUSAS », 1997, p. 139.

phiques des personnages, des paysages et frontières traversés. Afin de vérifier ce premier constat, je ferai d'abord un bref résumé de la trame narrative, et me pencherai ensuite sur l'idée même de paysage. Il sera alors possible d'analyser certaines descriptions pour voir comment le récit articule les paysages. Je m'interrogerai finalement sur la notion de frontière au sein du roman : comment les frontières sont-elles décrites ? Ont-elles une portée symbolique ? Permettent-elles de construire l'identité des personnages ?

Le récit

1949. John Grady Cole a seize ans lorsque son grand-père meurt et laisse le ranch texan tant convoité entre les mains de sa fille. Le rêve de John — vivre de l'élevage de chevaux sur le territoire familial — ne pourra se concrétiser puisque sa mère n'a qu'une intention : vendre la terre au plus offrant. John quittera donc le Texas avec son ami Rawlins. Ils se dirigeront ensemble vers le Mexique, en quête d'un monde meilleur où l'élevage est encore possible. Un garçon pré-pubère n'ayant pas froid aux yeux, Blevins, s'acoquinera avec eux pendant leur descente vers le sud : le trio traversera la frontière mexicano-américaine, puis Blevins sera abandonné par les deux jeunes cow-boys. Après plusieurs aventures, Rawlins et Grady arriveront au domaine de Rocha, riche éleveur de chevaux. Ils s'épanouiront dans ce simulacre de paradis jusqu'à ce qu'un groupe de policiers les arrête pour vol et les emprisonne à Saltillo ; la mort rôdera autour des deux protagonistes pendant toute la durée de leur captivité. Ils s'en tireront, bien sûr, et Rawlins choisira de retourner au Texas alors que Grady descendra au ranch de Rocha pour reconquérir la fille de l'éleveur. Le jeune Grady tentera alors de prendre possession du territoire en épousant la fille du propriétaire². Après un périple décevant, Grady reviendra au Texas, mais s'apercevra que cet espace lui est désormais étranger : « I don't know where it [my country] is. I don't know what

² Pour une analyse plus poussée concernant le territoire-femme, cf. Dianne C. Luce, « When you Wake : John Grady Cole's Heroism in *All the Pretty Horses* », in Hall Wade et Rich Wallach, (dir.), *Sacred Violence : A Reader's Companion to Cormac McCarthy*, Texas, Texas Western Press, 1995.

happens to country³ ». Le roman se termine sur un nouveau départ du nomade Grady. Le récit entier est donc, pour reprendre l'expression de Jarrett, « a young protagonist's geographical journey into the borderlands⁴. »

Définir le paysage

Avant d'analyser certains espaces parcourus par les protagonistes de *All the Pretty Horses*, il m'apparaît essentiel de tenter une définition du terme « paysage », pour ensuite cerner le rôle et l'emprise que détenaient — et que détiennent encore dans l'imaginaire de plusieurs — les grands espaces américains.

Issu du monde des arts visuels, comme le souligne Martin Lefebvre⁵, l'art du paysage a connu une popularité accrue à partir du dix-septième siècle. Lefebvre mentionne d'ailleurs que l'établissement de colons au sein du Nouveau Monde avait coïncidé, entre autres, avec l'élaboration de l'art paysager en Europe, comme l'affirme Mick Gidley :

The appearance of an independant genre exclusively devoted to landscapes coincided with the establishment of the first permanent European colonies in North America⁶.

Même s'il ne sera pas question ici de paysages au sens où l'entendent les artistes, force est de croire que l'Amérique indomptée, offrant tant de territoires neufs à parcourir, éveillait l'imaginaire des peintres et appelait leurs regards à examiner attentivement les espaces naturels couvrant la superficie américaine. Avant même que les colons ne s'y installent, l'Amérique faisait rêver l'Europe : c'est parce que l'espace n'y était pas encore découpé, qu'il n'avait pas encore été appréhendé, expérimenté, carto-

³ Cormac McCarthy, *All the Pretty Horses*, New York, Vintage Press, 1992, p. 299. Dorénavant, les références à ce texte seront incluses entre parenthèses dans le corps du travail, précédées de la mention *ATPH*.

⁴ Robert Jarrett, *op cit.*, p. 94.

⁵ Martin Lefebvre, « Entre lieu et paysage au cinéma », *Poétique*, n° 130, 2002, p. 131-161.

⁶ Mick Gidley et Robert Lawson-Peebles, *Views of American Landscapes*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. XVI.

graphié par les Européens⁷, qu'on pouvait le concevoir, de façon totalement utopique, comme le berceau du paradis terrestre, la terre promise, le lieu de tous les possibles, celui de l'épanouissement de l'individualisme puritain.

En descendant vers le Mexique, les personnages de McCarthy nourrissent l'espoir de trouver ailleurs un territoire neuf, prêt à les recevoir. Et que constatent-ils en regardant leur carte du Mexique ? « There ain't shit down there. There were roads and rivers and towns on the American side of the map as far south as the Rio Grande and beyond that all was white. » (*ATPH*, p. 34-35). Cette absence de séparations territoriales alimente l'espoir des protagonistes : comme ils ignorent ce qu'ils trouveront au sud de la frontière américaine, ils idéalisent ce pays⁸ et peuvent convoiter ce nouveau monde aux potentialités infinies ! Rawlins et Cole sont les dignes successeurs des colons américains. Le vide géographique que laisse sous-entendre la carte vient confirmer cette hypothèse : c'est parce qu'il n'y a rien au sud que Cole et Rawlins veulent aménager cet espace selon leurs désirs, répétant du coup les idéaux des premiers colons.

Je mentionnais précédemment que le terme paysage ne renverrait pas, ici, à l'art paysager. Mais comment le définir ? C'est une construction humaine, selon Salter et Lloyd, « a human construct which lies between our senses and our horizon⁹. » Le paysage, c'est l'espace extérieur découpé et habité par le regard de celui qui le décrit.

Le paysage s'ajoute aux autres manifestations spatiales qui s'élaborent au sein d'un récit. Il est donc primordial de ne pas le

⁷ Je le précise ici, mais il est clair que le territoire avait été divisé avant l'arrivée des Occidentaux par les premières nations.

⁸ Pour une analyse de l'utopie du territoire mexicain chez McCarthy, cf. Gaile Moore Morrison, « *All the Pretty Horses* : John Grady Cole's Expulsion from paradise », in Edwin T. Harold et Dianne C. Luce, *Perspectives on Cormac McCarthy*, Mississippi, University of Mississippi Press, 1995.

⁹ Christopher Salter et William Lloyd, *Landscapes in Literature*, Washington, Association of American Geographers, 1977, p. 7.

considérer comme autre chose qu'une possibilité parmi d'autres, n'ayant ni plus ni moins d'importance que les autres endroits/ espaces/ lieux dépeints par un auteur. Certains critiques, dira Lutwack, ont perçu les paysages écrits uniquement comme des « substituts verbaux d'œuvres picturales¹⁰ » ; à l'instar de Lutwack, je serais plutôt tenté de croire qu'ils jouent un rôle à l'intérieur de la narration ; le paysage écrit ne requiert d'ailleurs pas le même acte cognitif, ne met pas en œuvre les mêmes modalités de lecture qu'une toile. Le réduire à un simple dérivé d'œuvres picturales me paraît injustifié.

Pour les géographes que sont Salter et Lloyd, les paysages écrits apportent une nouvelle couche de signification aux récits. Ils participent à l'intrigue en ne stoppant pas nécessairement le déroulement des actions. Contrairement à ce que signalait Lefebvre en matière de paysages cinématographiques, le paysage littéraire tel que défini par les géographes n'est pas forcément dépourvu de personnages. D'ailleurs, il sera bientôt démontré que les paysages de McCarthy contiennent des actions, des êtres rêvés ou des personnages. Jarrett notera aussi cette présence humaine dans les paysages de McCarthy : « [...] the description points our attention toward human encroachment into the natural¹¹. » Salter et Lloyd soulignent également l'importance des paysages pour la compréhension du récit ainsi que, plus largement et de façon très humaniste, pour la compréhension du rapport entre l'humain et son environnement.

It is essential to ponder what the landscape is saying ; what it is demonstrating ; perhaps even, what it is warning. Pursuing these landscapes in literature can be a creative means to [...] comprehending the restlessness of influence between landscape and humankind.¹²

C'est selon cette acception que sera employé le terme « paysage » dans cette étude. Considérant l'importance de la construction de l'espace au sein de l'imaginaire américain et les multiples signifi-

¹⁰ Je traduis. Leonard Lutwack, « A Rhetoric of Place I. The Properties and Uses of Place in Literature », in *The Role of Place in Literature*, Syracuse (New York), Syracuse University Press, 1984, p. 29.

¹¹ Robert Jarrett, *op cit.*, p. 137.

¹² Christopher Salter et William Lloyd, *op cit.*, p. 29.

cations qu'on prête au terme « paysage » en littérature, ce détour m'apparaissait nécessaire.

Mythes et symboles liés à l'espace américain

De prime abord, l'espace physique américain propose un territoire extrêmement vaste et habité par une végétation dense que l'homme devra apprendre à maîtriser. Clive Bush, citant Jenni Cabler, dira d'ailleurs que la confrontation de l'homme avec un milieu inhospitalier demeure un des éléments les plus fascinants de la conquête du nouveau monde : « The particular relationship between the lonely man and limitless, unpopulated space is still the most impressive fact of the big country¹³. » Partout au pays, les habitants peuvent affronter des dangers innombrables. Comme le rappelle Roderick Nash, « Wilderness was the defining symbol of the national civilization¹⁴ ». La société américaine s'est élaborée en fonction de cette nature à conquérir et maîtriser. Qu'est-ce que la conquête de l'Ouest, sinon la représentation éloquente du désir occidental de viabilité et d'appropriation de grandes étendues naturelles au profit de l'humain¹⁵ ? L'espace sera constamment modifié par l'homme qui tentera de rendre le territoire moins hostile. Il est également nécessaire de garder en mémoire le fait que le territoire était préalablement occupé par d'autres nations. Cet espace que les colons tentent de maîtriser devra être purgé de toute présence « étrangère » pour que le paysage se modèle selon leurs désirs individualistes.

Dans le récit de McCarthy, le paysage change au gré des modifications apportées par l'homme à son environnement au cours du

¹³ Clive Bush, « Gilded Background : Reflections on the Perception of Space and Landscape in America », in Mick Gidley et Robert Lawson-Peebles (dir.), *Views of American Landscape*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 15.

¹⁴ Roderick Nash, cité par Louise H. Westling, *The Green Beast of the New World. Landscapes, Gender and American Fiction*, Georgia, University of Georgia Press, 1996, p. 40.

¹⁵ Bien sûr, la Conquête de l'Ouest n'est qu'un des nombreux exemples de colonialisme dont l'Histoire a conservé le souvenir.

vingtième siècle, tant pendant la période d'industrialisation que pendant la conquête de l'ouest qui l'a précédée.

Pratiques du paysage chez McCarthy

Chez McCarthy, rares sont les descriptions spatiales qui provoquent un arrêt dans le texte. Hormis la description de la Purísima, il est peu fréquent de lire une description d'espace dépourvue de personnages, d'actions — mêmes rêvées — ou de mouvements. C'est peut-être justement ce mouvement qui caractérise les espaces de l'auteur. Soulignant pour sa part l'importance du paysage, Morrison ira jusqu'à dire que l'espace est un personnage dans le récit, « a central character and a characterizing agent¹⁶ ». Sans pousser cette réflexion plus avant, il convient de noter que les espaces dépeints agissent à l'intérieur de la trame narrative. Ils ne remplissent pas simplement la tâche de situer le lecteur géographiquement. Afin de voir comment le paysage se dessine à l'intérieur du récit, j'analyserai ici deux extraits : la dernière chevauchée de John Grady Cole sur le ranch familial, description apparaissant au tout début du roman, et sa traversée finale en direction du Mexique, passage qui clôt le récit.

Dans la première partie du roman, John effectue une dernière chevauchée sur le territoire familial avant de partir vers le Mexique. Cet espace, John l'a arpenté à plusieurs reprises. Le jeune héros pourrait le cartographier : il semble connaître chaque piste, buisson et plaine qui le composent. Le passage débute avec des commentaires sur le soleil et les nuages ; puis, l'espace se découpe géographiquement, à la manière d'une carte. Il peut s'avérer difficile, à la lecture, de saisir les déplacements du personnage, qui va errer

where the western fork of the old Comanche road coming out of the Kiowa country to the north passed through the westernmost section of the ranch and you could see the faint trace of its bearing south over the low prairie that lay between the north and middle forks of the Concho River. (*ATPH*, p. 5)

¹⁶ Gaile Moore Morrison, *loc. cit.*, p. 176.

Ce découpage territorial, méthodique à souhait, s'oppose à l'espace vierge et non cartographié du Mexique. L'espace sera alors habité par ce qui semble être une vision de John. À l'aube de la perte du ranch, l'image d'un groupe d'Amérindiens apparaît sous les yeux du protagoniste. Comme eux, John verra bientôt « sa » terre être prise en charge par d'autres et, comme eux, il devra quitter l'ancienne piste Comanche pour aller vers le Mexique. L'expression « rouge sang », (*blood red*) apparaît alors pour décrire le paysage ; le soleil, les nuages et, plus loin, le vent seront ainsi qualifiés. Par la suite, le mot « sang » revient à nouveau, non plus pour décrire le paysage ou la luminosité, mais pour parler de la vengeance des Comanches, qui n'ont que le sang en gage de salut et de vengeance : « all of them pledged in blood and redeemable in blood only. » (*ATPH*, p. 5). Il sera même question, à la fin de cet extrait, du chant de sang des Comanches, « singing softly in blood » (*ATPH*, p. 6). L'espace joue donc un rôle double dans ce passage. Évidemment, il permet le déplacement géographique du personnage. L'espace se remplit ensuite d'une altérité nouvelle : les Comanches, qui ont versé leur sang pour garder ce territoire. John chevauche dans cet espace rouge, il semble baigner, de façon métaphorique, dans le sang ; la filiation entre les Comanches et John, amorcée par leur passage sur un territoire commun, est mise en évidence par cette omniprésence sanguine, qui pourrait également être liée à l'enfantement. John « naît » par le biais de sa rencontre avec les fantômes Comanches.

L'espace a également conservé les traces d'un temps passé, comme le signale la trouvaille d'ossements de cheval que fait John. Ce crâne vient alimenter les mythes d'espaces désertiques américains, celui des cow-boys solitaires (ou de l'Adam américain, c'est selon !), qui trouvent des carcasses et qui doivent y lire des présages, des signes de danger. Ces ossements soulignent aussi le caractère inaltéré de l'espace parcouru, devenu presque imperméable aux bouleversements qu'entraîne normalement le temps. Il est en outre possible de prendre ce crâne comme une métaphore de sablier, puisque John Grady y entend « the muted run of sand in the brain-box when he turned it » (*ATPH*, p. 6). L'adéquation entre temps passé et temps présent est symbolisée par ce crâne, cet élément

naturel qui jonche le sol sablonneux, qui est habité par lui et qui devient la preuve tangible du passé. L'espace permet de faire coexister deux temps différents grâce à cette filiation entre les nomades Comanches et le sédentaire Grady.

Ce passage met en lumière plusieurs constats ; d'abord, le paysage permet de lier deux altérités différentes, soit les Comanches nomades et les Américains sédentaires et conquérants, personnifiés ici par John. Mais justement, John, par ce baptême en sol Comanche, est appelé à changer, à devenir autre. N'est-il pas écrit que le soleil lui cuivre la peau (« the sun coppering is face », (*ATPH*, p. 5)), réitérant ainsi sa ressemblance physique avec les Comanches ? Ce changement se concrétise lors de la chevauchée finale de John en terres américaines. Ce paysage rappelle également que le territoire américain était habité préalablement à l'arrivée des colonies : c'est le chemin des Comanches qu'emprunte John. Le territoire décrit ici est encore hanté par une présence ancestrale, mythique. Cette dernière chevauchée permet donc au lecteur attentif d'anticiper l'avenir du personnage central puisque le paysage trace, en quelque sorte, le portrait d'un John nomade, prédestiné à errer hors des frontières de son propre territoire. C'est cette fatalité que mentionnait aussi Robert Jarrett en soulignant que : « Landscapes, often a primary, if inhuman character, haunting the background of the novels as does Fate in the Greek tragedy. »¹⁷

À la toute fin du roman, lorsque John quitte le Texas pour aller vers le Mexique une seconde fois, il passe devant un groupe réel d'Indiens (sic). Alors qu'ils n'étaient que spectres au début du roman, les Amérindiens sont bel et bien vivants à la fin. C'est John qui n'est plus qu'une ombre : « They stood and watched him pass and watched him vanish upon that landscape solely because he was passing. Solely because he would vanish. » (*ATPH*, p. 301). Ces personnages sont en marge du territoire social par le simple fait qu'ils sont nomades dans une société hautement sédentarisée. Mais les Amérindiens, contrairement à John, occupent un espace donné, alors que le protagoniste disparaît « sur » le paysage, comme s'il

¹⁷ Robert Jarrett, *op cit.*, p. 134.

n'en faisait pas partie réellement, qu'il était a-spatialisé, hors-territoire. Le renversement qu'un lecteur attentif pouvait prévoir au début du roman a donc eu lieu : contrairement à Rawlins, personnage qui a vécu une aventure ponctuelle au Mexique pour mieux s'installer au Texas par la suite, John revient dans son pays et n'a plus la possibilité d'y habiter : il est condamné, en quelque sorte, au nomadisme. Le paysage a d'ailleurs changé et John le constate en regardant les foreuses :

He crossed the Pecos at Iraan Texas and rode up out of the river breaks where the pumpjacks in the Yates field ranged against the skyline rose and dipped like mechanical birds. Like great primitive birds welded up out of the iron by hearsay in a land perhaps where such birds once had been. (*ATPH*, p. 301)

Tout comme peut l'être Grady lui-même, les autres personnages croisés par le protagoniste sont marginalisés sur le territoire américain. En d'autres termes, les colons qui avaient dépossédé les premières nations de leur terre voient maintenant leur descendance être, d'une certaine façon, « déterritorialisée » par le monde industriel, en plein essor au milieu du XIX^e siècle. Cet espace si prometteur qu'était l'Amérique ne peut plus être considéré comme un paradis terrestre, même si certains tentent d'y faire évoluer des êtres rappelant un autre monde : les chevalets sont comparés à des oiseaux primitifs (« great primitive birds », *ATPH*, p. 301), des êtres vivants issus d'une autre époque, de l'origine du monde. C'est donc dire qu'on essaie de recréer un paradis d'après un souvenir, une « rumeur » lointaine. Ces faux animaux paradisiaques s'opposent aux espèces aperçues chez Rocha, ces « species [...] not known elsewhere on earth » (*ATPH*, p. 97). En effet, les chevalets de pompage sont la marque d'une époque industrielle et ils s'intègrent au paysage tant bien que mal, semblables à des oiseaux innombrables, alors que le domaine du riche mexicain est encore peuplé d'êtres merveilleux. Autrefois comparable au domaine de Rocha, l'Amérique héberge maintenant des humains en marge de la nature, du paysage. L'Amérique semble même expulser simplement les êtres qui, comme John, tentent de retrouver les racines d'un monde idéalisé qui n'existe plus. Après tout, le *Frontier* — l'Ouest améri-

cain — a été fermé en 1890¹⁸ : John Grady Cole figurerait donc parmi la première génération d'hommes qui ne peut plus vivre selon le mode de vie de ses ancêtres conquérants. Le protagoniste est forcé à l'errance dans un pays auquel il n'appartient plus — les États-Unis — ou dans un pays auquel il n'appartiendra jamais — le Mexique.

Cette deuxième chevauchée au Texas permet en outre de cerner un autre aspect du rôle de l'espace dans ce roman. S'il permettait d'abord d'unir deux temporalités différentes, s'il rendait possible la rencontre entre le jeune protagoniste américain et une altérité comanche, capable de modifier l'identité de John Grady Cole, l'espace devient ensuite témoin du progrès technique de la civilisation américaine et vient souligner la chute, en quelque sorte, du monde paradisiaque dont rêvaient les premiers colons européens.

La frontière comme rite de passage

Outre l'importance des paysages décrits dans le roman de McCarthy, la question des frontières demeure capitale au sein du récit. En effet, quoique les personnages traversent plusieurs frontières symboliques (notamment en ce qui a trait à la culture, à la sexualité et à la hiérarchie sociale), ils passent également, à plusieurs reprises, la frontière séparant les États-Unis du Mexique. Cette frontière physique fera donc l'objet de la dernière partie de l'analyse. Loin d'être exhaustive, cette section tâchera de rendre compte de ces traversées, du symbolisme qui leur est lié ainsi que de leurs effets sur les personnages.

Lorsque le jeune Blevins retrouve Rawlins et Grady, les protagonistes attendent sur les berges d'un cours d'eau, alors anonymement présenté comme étant le fleuve, « the river » (*ATPH*, p. 45). Les personnages se toisent, Blevins regarde les sierras (« He looked out to the blue sierras to the south » (*ATPH*, p. 45)), puis les personnages se préparent à traverser le fleuve à cheval : pour ce faire, ils se dénudent quasi intégralement. Ce n'est qu'une fois

¹⁸ Clive Bush, *loc. cit.*, p. 17.

rendu de l'autre côté que Rawlins demande à Grady s'il sait où ils sont : « You know where we're at ? » (*ATPH*, p. 46). Le lecteur induit alors que le « fleuve » était en fait le Rio Grande, et que les cow-boys sont désormais en sol mexicain. Ce premier passage des protagonistes vers le Mexique soulève quelques interrogations. D'abord, pourquoi les personnages se dénudent-ils pour traverser la frontière ? Il s'agit là d'une pratique peu conventionnelle... Il est en outre possible de considérer cet acte comme étant nécessaire dans ce contexte précis : les personnages doivent garder au sec leurs quelques vêtements et possessions. Ils se préparent donc en transformant leurs pantalons en sacs à dos :

They'd stuff their boots up-side down into their jeans and stuffed their shirts and jackets along with their warbags of shaving gear and ammunition and they belted the jeans shut at the waist and tied the legs loosely around their necks and dressed only in their hats they led the horses out onto the gravel spit and loosed the girthstraps and mounted and put the horses into the water with their naked heels. (*ATPH*, p. 45)

Si certains impératifs pratiques justifient aisément une telle scène, une signification autre, hautement symbolique, risque de paraître plus probable. Les personnages se taisent, se suivent à la queue leu leu dans leur plus simple appareil, éclairés uniquement par la lune. On peut prétendre qu'il s'agit là d'une forme de rituel, d'ailleurs répété à la fin du récit : j'y reviendrai. Toutefois, en considérant l'attention que portent les personnages à l'organisation de la traversée, en tenant compte de leur silence pendant l'acte même, il me semble possible de voir cette scène comme un acte baptismal, purificateur. Elle sert de plus à lier les destins des trois adolescents ; après tout, Blevins vient tout juste de se joindre au duo lorsque le rituel de traversée débute. Et il faut également souligner que les deux texans acceptent de voyager avec lui simplement parce qu'il est américain ! Les trois êtres qui traversent le fleuve en ressortent ensemble, unis par ce baptême — ou par ce rituel — commun.

Grady effectuera solitairement les mêmes gestes en revenant au Texas. Il se rappelle toujours de la traversée et du premier rituel, refaisant les mêmes gestes « as he'd done before in that long ago. » (*ATPH*, p. 287). Cette fois-ci, un lecteur attentif saisit sans peine que le héros revient aux États-Unis puisqu'il a déjà lu la description

de cette singulière baignade lors de la première traversée des trois personnages. Il paraît possible, encore une fois, de considérer que le personnage renaît par ce passage silencieux, sous la pluie, d'une rive à l'autre. John, qui était parti de son pays encore adolescent, a appris ce qu'étaient, entre autres, la peur (lors de la bataille avec le cuchillero ; *ATPH*, p. 198-201), l'amour (lors de la rupture avec Alejandra ; *ATPH*, p. 254) et la souffrance (lors de la brûlure de la plaie ; *ATPH*, p. 274). Voilà autant d'étapes nécessaires à l'évolution de l'action, bien sûr, mais aussi à l'apprentissage du protagoniste même. Il arrive donc sur le sol du Texas à l'aube : « He rode up onto Texas soil pale and shivering [...] cattle were beginning to appear [...] out of that pale landscape [...] » (*ATPH*, p. 286). Le premier passage, chargé de symbolisme, avait eu lieu la nuit ; le retour s'effectuera à l'amorce d'un jour nouveau, alors même que le protagoniste retourne chez lui, fort de ses nouvelles connaissances, de son apprentissage. C'est donc un nouveau rite auquel participe le protagoniste, ce qui lui permettra de voir son pays avec un œil extérieur et critique. Pour reprendre les mots de Morrison, « He left a boy and returns a man¹⁹ ».

En bref, il peut paraître étrange que les personnages se dénuent pour traverser la frontière, mais ce dénuement confère également à l'acte même de la traversée une valeur symbolique qui m'apparaît trop significative pour être gardée sous silence. La frontière mexicano-américaine permet de souligner la transformation des personnages : elle tisse un lien entre les trois garçons, leur permet d'entrer dans un nouveau monde — le Mexique — comme des nouveau-nés purs et innocents, et permet finalement à John de retourner au pays de ses ancêtres après son apprentissage. Les personnages auraient pu traverser sur un pont ou même par voie fluviale, sans ritualiser leur passage : ce n'est pas le cas ici. La frontière est un lieu de passage géographique et culturel, soit, mais elle est encore davantage, dans ce récit, le témoin des bouleversements psychiques et émotifs des personnages.

¹⁹ Gaile Moore Morrison, *loc. cit.*, p. 177.

Frontière fluide, frontière mouvante

Le passage d'un pays à l'autre est marqué par un rituel singulier, mais la frontière même peut être qualifiée de singulière. Il est en effet plutôt rare de traverser un cours d'eau somme toute très étroit pour arriver en terres étrangères ; là ne réside cependant pas l'unique caractéristique de cette division territoriale. En effet, le récit ne présente pas une frontière fixe, mais mouvante. Qui plus est, elle se concrétise en deux temps : la frontière existe seulement une fois qu'elle est franchie, et le pays qu'elle permet d'atteindre n'apparaît réellement qu'à partir du moment où les protagonistes rencontrent quelques Mexicains. Ce n'est donc pas sur les berges jumelles du Rio Grande que les pays se distinguent l'un de l'autre, mais bien lorsque les cow-boys américains rencontrent des villageois, lorsque les deux cultures voisines se font face.

Je reviens à l'idée de frontières floues : lors de la première traversée des personnages centraux, la frontière est passée sans même qu'on ne la nomme. Le lecteur, comme je le mentionnais plus haut, infère que « le fleuve » est bien le Rio Grande lorsque Rawlins demande à John s'il sait où ils sont. Ce n'est qu'une fois franchie que la frontière existe dans le récit : fait étonnant. On se déplace d'un pays à l'autre avec aisance et c'est ce qui permet de supposer, de prime abord, que les deux pays ne sont pas véritablement distincts l'un de l'autre. Et, en effet, le paysage lui-même change si peu dans ces zones frontalières qu'on pourrait aisément se croire en terres mexicaines au Texas et vice versa²⁰. Dans le cadre de ce récit, la frontière qui sépare les deux pays n'est pas une zone d'opposition, le paysage lui-même demeurant identique des deux côtés de la frontière. En fait, tant qu'ils n'auront pas confronté une altérité nouvelle, les protagonistes traversent sans surprise l'espace mexicain, reflet fidèle du territoire américain.

Quelques pages doivent donc être tournées avant que les personnages ne remarquent une différence entre le territoire qu'ils arpentaient avant la traversée du fleuve et celui qu'ils sillonnent

²⁰ Le Texas a d'ailleurs fait partie du Mexique jusqu'en 1849.

depuis ce passage. Ils préparent un repas, discutent avec Blevins, lui demandent de prouver ses capacités et se réinstallent finalement sur leurs chevaux pour poursuivre leur lente descente vers le sud. Ce n'est qu'une fois rendus dans la ville de Reforma que les protagonistes voient une différence entre le Mexique et les États-Unis. Ils entrent dans une boutique pour acheter des boissons fraîches et constatent qu'il leur est maintenant nécessaire de parler espagnol pour être compris de la jeune vendeuse. C'est à partir de ce moment seulement que le paysage change : ils semblent illuminés soudainement, contemplant le pays neuf qui se dessine devant eux : « The mud huts. The dusty agave [...] a goat stood in the rutted road looking at the horses » (*ATPH*, p. 51). Rawlins affirme que le village n'a pas l'électricité (« There ain't no electricity here »), qu'il serait étonnant, même, qu'une voiture y soit passée (« I doubt there's ever even been a car in here. » (*ATPH*, p. 51.)) Puis, ils reprennent leur descente et constatent que la route est marquée de traces animales (« In the road were the tracks of cows, javelinas, deers, coyotes. » (*ATPH*, p. 52)). C'est donc uniquement à partir de leur rencontre avec une jeune vendeuse mexicaine que le pays semble se modifier, posséder une existence distincte de celle des États-Unis pour les personnages ! Les trois Américains sont donc à même de constater le changement de pays à partir du moment où l'Autre apparaît. Qui plus est, les protagonistes ont quitté un pays en voie d'industrialisation et se retrouvent maintenant dans un village caractérisé par l'absence de voitures, la libre circulation de bétail, la pauvreté des maisons de terre battue ; tous ces éléments modèlent un paysage que les protagonistes ne reconnaissent plus. Ils prennent conscience de l'ailleurs à partir du moment où ils rencontrent cette jeune Mexicaine qui leur permet de percevoir une ville nouvelle, différente de celles qu'ils connaissaient depuis toujours. Comme le souligne par ailleurs Alan Riding :

Probably nowhere in the world do two neighbors understand each other so little. More than by levels of development, the two countries are separated by language, religion, race, philosophy and history. The United States is a nation barely two hundred years old and is lunging for the twenty-first

century. Mexico is several thousand years old and is still held back by its past.²¹

On peut donc dire du récit qu'il trace une frontière culturelle plutôt que physique, et que la rencontre avec l'autre, incarnée ici par la Mexicaine, permettra aux deux pays de se définir l'un par rapport à l'autre. Autrement, la frontière physique sert surtout à ritualiser l'apprentissage des personnages plutôt qu'à les mettre en contact avec une nouvelle culture.

En définitive, la frontière présentée au sein de *All the Pretty Horses* a plusieurs vocations : elle permet bien sûr la création d'un rite de passage pour les protagonistes. Mais le fait de la franchir physiquement n'a pas d'autre importance, et c'est peut-être ce qui explique que les personnages ne la nomment qu'après coup. De plus, ils ne semblent pas se sentir étrangers dans cet espace ; c'est plutôt lorsqu'ils devront dépasser la limite les séparant de l'Autre que la frontière sera véritablement traversée. La frontière se déplace donc progressivement pour revêtir un autre rôle, celui de limite autour d'une autre culture, d'une autre sémiosphère très circonscrite.

Chevauchements

Notre traversée tire à sa fin. J'ai relevé certaines manifestations spatiales présentes dans le récit de McCarthy, m'attardant tout particulièrement aux notions, tant physiques que métaphoriques, de paysages et de frontières. Ces deux notions se dessinent au gré des changements psychologiques des personnages ; ils en sont même parfois l'instigateur. La quête originelle qui pousse John vers le Mexique lui permet de reculer dans le temps, de fouiller les entrailles de l'Histoire de ses propres ancêtres. Quant aux frontières, elles servent non plus seulement à délimiter des espaces, mais à marquer les étapes de la vie des personnages : elles ouvrent la voie aux recommencements.

²¹ Mark Busby, « Into the darkening land, the world to come : Cormac McCarthy's border crossing », in Rich Wallach (dir.), *Myth, Legend, Dust. Critical Responses to Cormac McCarthy*, 2000, p. 229-230.

L'expérience de l'espace qui balise la vie des personnages de McCarthy se lie étroitement au temps, et particulièrement au passé. En outre, les paysages et frontières décrits par l'auteur américain construisent un lieu propice à la naissance d'un cow-boy américain nouveau, voué à l'errance malgré l'espace infini qui se déroule sous ses yeux.

Bibliographie

- BUSBY, Mark, « Into the Darkening Land, the World to Come : Cormac McCarthy's Border Crossings », in Rich Wallach (dir.), *Myth, Legend, Dust : Critical Response to Cormac McCarthy*, Manchester, Manchester University Press, 2000, p. 227-248.
- GIDLEY, Mick et Robert Lawson-Peebles (dir.), *Use of American Landscapes*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- GONDARD, Pierre et Jean Revel-Mouroz (dir.), *La frontière Mexique-États-Unis. Mutations économiques, sociales et territoriales*, Paris, Éditions de l'IHÉAL, 1995.
- JARRETT, Robert, *Cormac McCarthy*, New York, Twayne Publishers, coll. « Twayne's United States Authors Series », 1997.
- HALL, Wade et Rich Wallach (dir.), *Sacred Violence: A Reader's Companion to Cormac McCarthy*, Texas, Texas Western Press, 1995.
- LEFEBVRE, Martin, « Entre lieu et paysage au cinéma », *Poétique*, n° 130, avril 2002, p. 131-161.
- LUTWACK, Leonard, « A Rhetoric of Place I. The Properties and Uses of Place in Literature », in *The Role of Place in Literature*, Syracuse (New York), Syracuse University Press, 1984, p. 27-73.
- McCARTHY, Cormac, *All the Pretty Horses*, New York, Vintage Press, 1992.
- MORRISON, Gaile Moore, « All the Pretty Horses : John Grady Cole's Expulsion from Paradise », in Edwin T. Harold et

- Dianne C. Luce (dir.), *Perspectives on Cormac McCarthy*, Mississippi, Mississippi University Press, 1995, p. 173-193.
- OWENS, Barclay, « Western Myths in *All the Pretty Horses* and *The Crossings* », in *Cormac McCarthy's Western Novels*, Arizona, University of Arizona Press, 2000, p. 63-95.
- SALTER, Christopher L. et William J. Lloyd, *Landscapes in Literature*, Washington, Association of American Geographers, « Resource Papers for College Geography », n° 76-3, 1977.
- STEIN, Gertrude, « The Geographical History of America », in *Writings. 1932-1946*, New York, Library of America, 1998, p. 367-488.
- WESTLING, Louise H., *The Green Beast of the New World*, Georgia, University of Georgia Press, 1996.

Variations autour d'un paysage : le désert chez Isabelle Eberhardt

Rachel BOUVET

Cheminer à travers les récits d'Isabelle Eberhardt laisse une impression d'errance, de vagabondage, mais aussi de nombreuses impressions visuelles, un peu comme si une série de tableaux se déroulait devant nos yeux, des tableaux ayant pour thème, invariablement, le désert. Souvent, le texte commence, ou finit, avec un paysage : un coucher de soleil sur les dunes, l'aube qui se lève sur la hamada, la vue panoramique d'un village enserré entre les montagnes, etc. Considérer ces descriptions comme un simple leitmotiv serait réduire considérablement leur portée : d'une part, leur caractère répétitif crée un certain rythme au sein de l'œuvre, lui conférant une dimension cyclique indéniable ; d'autre part, il semble bien que le récit eberhardtien privilégie l'instant au détriment de la durée. La rêverie face à un paysage semble prendre plus de place que l'intrigue dans certaines nouvelles. Si la dimension spatiale prend le pas sur la dimension temporelle, il devient dès lors nécessaire de s'interroger sur le statut de la description dans cette œuvre et d'examiner de plus près ces paysages désertiques. Je tenterai de montrer que le désert peut être conçu comme un paysage d'élection qui donne tout son sens au récit. L'étude des différentes formes paysagères et de l'étonnante polychromie des panoramas permettra à la fois de se demander dans quelle mesure ce paysage, en particulier le désert de dunes, correspond à l'imaginaire du désert véhiculé par la culture européenne de l'époque et de mettre en évidence le rôle joué par l'expérience du désert et de la langue arabe dans la perception du paysage, à la fois dans les récits de voyage et dans les nouvelles.

L'acte de paysage

Le récit de voyage, on le sait, est avant tout préoccupation d'espace. Il va de soi que lors de la démarche d'écriture, la description obtienne une place de choix : comme le dit Véronique Magri,

[l']espace de l'écriture rivalise avec l'espace réel. La séquence descriptive renoue avec le principe de l'*ecphrasis*, autrement dit la description d'une œuvre d'art, la description comme œuvre d'art¹.

Le voyageur, confronté à un nouvel environnement, à des formes paysagères différentes de son décor familier, réagit à sa manière, plus ou moins fortement, à ces stimuli sensoriels. Avant même de relater les rencontres, les visites, ou de faire part des particularités ethnologiques et culturelles, il dresse un tableau des lieux parcourus. Rien d'étonnant à cela, étant donné que le paysage est généralement le premier élément qui frappe le voyageur, que ce soit à travers le hublot, à la descente du train, ou au cours d'une promenade à cheval. C'est lors de ce premier contact que se construit le paysage, une construction qui varie en fonction des individus qui le perçoivent. Selon le géographe Charles Avocat,

[l]e paysage renvoie au sujet qui l'appréhende [...]. L'analyse paysagère représente donc le point de rencontre entre deux réalités totalement différentes : d'un côté, une (ou plusieurs) image(s) sensorielle(s) correspondant à notre « vision » du monde, c'est-à-dire filtrés par notre imaginaire, notre psychologie, nos expériences antérieures, notre esthétique..., de l'autre une réalité physique, objective, tridimensionnelle, dont nous recherchons la formulation mathématique et abstraite [...]; entre les deux, c'est-à-dire entre la subjectivité totale et l'objectivité absolue, [...] un paysage vécu, perçu, observable par tout un chacun, à la fois réalité d'une image et image d'une réalité².

C'est lors de l'interaction entre un sujet et une réalité physique extérieure, au cours d'un véritable « acte de paysage » (l'expression est de Charles Avocat) que celui-ci s'élabore, que ses contours se précisent, que ses formes et ses couleurs se fixent. Cet acte de perception, où entrent en jeu de nombreux filtres, joue donc un rôle déterminant dans tout voyage, et par voie de conséquence dans les récits qui en sont issus. Il ne suffit pas de poser les yeux

¹ Véronique Magri, « La description dans le récit de voyage », Gérard LAVERGNE et Alain TASSEL, dir. pub., *Mélanges Espace et Temps*, Nice, Publications de la Faculté des lettres, arts et sciences humaines, Université de Nice, Cahiers de narratologie, n° 7, 1995-6, p. 42.

² Charles Avocat, « Essai de mise au point d'une méthode d'étude des paysages », dans Charles Avocat et al., *Lire le paysage, lire les paysages*, Paris, CIEREC, 1984, p. 14.

sur le désert pour y voir « la terre ocreuse, tourmentée, calcinée » ; il faut que certains aspects du paysage soient sélectionnés et que les sensations visuelles et les émotions qui les accompagnent soient ensuite transmises en mots. L'une des singularités de l'œuvre d'Isabelle Eberhardt à cet égard est que le paysage occupe quasiment autant d'importance dans les nouvelles que dans les récits de voyage. D'ailleurs, il est parfois difficile de qualifier de nouvelles ces récits où il ne se passe pas grand-chose, où les personnages sont à peine esquissés ; on a plus souvent l'impression d'être devant des tableaux où les humains font partie du paysage, d'une continuité entre les descriptions des lieux et des visages, entre le mouvement de la planète et celui des personnages. Pas de rupture, donc, pas de suspense, non plus, ni de chute finale. Il semble bien que le récit cherche sans cesse à remettre en scène l'acte de paysage à l'origine de l'écriture. Loin d'être un simple décor, un cadre dans lequel l'action évolue, le désert obtient dans ces pages, à la fois dans les récits de voyage et les nouvelles, une dimension inégalée³.

Les dunes

Dans le vaste choix de paysages qu'offre le sol algérien, le désert de dunes est celui qui retient le plus l'attention d'Eberhardt, au point de devenir très vite un paysage d'élection. C'est à El Oued, une oasis située dans le Souf, que ceci apparaît comme une certitude :

[...] ma *première* arrivée à El Oued, il y a deux ans, fut pour moi une révélation complète, définitive, de ce pays âpre et splendide qui est le Souf, de sa beauté particulière, de sa tristesse aussi. [...] Du sommet de cette

³ On peut à ce sujet rapprocher Loti et Eberhardt, qui d'ailleurs a souvent fait part de son admiration pour cet auteur. Ils ont en commun le fait de donner à l'espace beaucoup d'importance dans leurs récits. Comme le signale Denise Brahimi, *Aziyadé* n'est pas tout à fait un roman au sens classique du terme, car la ville de Stamboul y joue le rôle principal (Brahimi, *Charmes de paysage*, St-Cyr sur Loire, Christian Pirot éditeur, 1994, p. 52-53). Les personnages sont subordonnés à l'espace qui les englobe, qui les détermine en quelque sorte.

dune, on découvre toute la vallée d'El Oued, sur laquelle semblent se resserrer les vagues somnolentes du grand océan de sable gris. (I, p. 42)⁴

Ce récit est d'ailleurs intitulé « Au pays des sables », une expression que l'on retrouve souvent et qui montre bien l'importance que revêt l'erg, le paysage dunaire, chez cet auteur. Il serait trop long ici de mentionner tous les passages où l'on évoque « les dunes fauves, sanglantes ou violettes, ou livides sous le ciel bas et noir de l'hiver » (I, p. 83), « les dunes grises » (II, p. 138), les « dos monstrueux de l'erg » (II, p. 138), le « chaos des dunes » (II, p. 141), « le dédale des dunes » (II, p. 145), etc. Mohammed Rochd a d'ailleurs fait un relevé systématique de toutes les occurrences de termes reliés au désert dans quatre nouvelles et en a conclu que « la dune y est la forme paysagère emblématique du désert⁵ ». Il précise tout de même que le choix des récits n'est pas étranger à cela, étant donné qu'ils se déroulent tous dans la région d'El Oued, située dans le Grand Erg oriental. Effectivement, dans les récits se déroulant ailleurs, dans le Sud Oranais par exemple, c'est le contraste entre l'erg et le reg qui frappe le regard :

Qu'il est dissemblable, ce pays de poussière et de pierre, des régions aimées du Sud-Est, du grand Erg immaculé, des dunes pures et irisées du Souf, et des *chott* immenses, et des palmeraies mystérieuses de l'Oued-Rir'h salé ! (I, p. 141)

Il n'est pas rare que des écrivains-voyageurs découvrent ainsi un paysage qui les rejoint intimement, comme si un accord secret s'établissait avec un espace singulier, exotique au départ, de plus en plus familier à mesure que le temps avance. On pense aux pages de Lamartine consacrées au Liban, avec ses montagnes surplombant la mer, à celles de Loti sur la Turquie, sur la ville d'Istanbul en particulier⁶. En multipliant les sites, les panoramas, le voyage rend possible un autre rapport à l'espace, une relation singulière avec un lieu, comme si une certaine osmose se manifestait, parfois, avec un

⁴ Isabelle Eberhardt, *Écrits sur le sable*, Paris, Grasset, 2 tomes, 1988-1990. Dorénavant, le numéro du tome et celui de la page seront indiqués entre parenthèses.

⁵ Mohammed Rochd, « Désert et religion dans l'œuvre d'Isabelle Eberhardt » (5^e partie), *El Watan*, no 3044, 8-9/12/2000.

⁶ Denise Brahimy a étudié ces paysages d'élection dans son ouvrage (*op. cit.*).

paysage jusque-là inconnu. Pour reprendre les mots de Jean-Jacques Wunenburger,

[u]n lieu ne peut capter l'attention de l'homme qu'à partir du moment où, à l'abri de tout intérêt empirique et pragmatique, s'établit une connivence entre les formes extérieures du terrain et les forces intérieures d'un psychisme, individuel et collectif⁷.

Au sujet du désert, il affirme que

[c]e monde minéral, homogène et rudimentaire peut [...] accueillir des investissements psychiques extrêmement puissants du fait même de son unidimensionnalité et de son abstraction sensorielle⁸.

C'est bien cette connivence que l'on retrouve dans les récits d'Eberhardt entre des formes vagues, évanescences, un horizon vide, une luminosité accrue, et les forces intérieures d'un être épris de liberté, à la recherche d'un absolu, n'hésitant pas à faire table rase des frontières établies par la société entre les hommes et les femmes, les Occidentaux et les Arabes, les sédentaires et les nomades. On peut se demander néanmoins pourquoi les dunes, en particulier, font office de paysage d'élection chez Isabelle Eberhardt. Pourquoi pas la hamada, l'oasis, la palmeraie, le chott, la montagne ? Une question qui semble très proche de celle que pose Michel Roux dans son essai sur *Le désert de sable. Le Sahara dans l'imaginaire des Français (1900-1994)*. Il y montre en effet que le paysage de dunes s'est imposé dans l'imaginaire français, au détriment du reg, la plaine caillouteuse, qui est pourtant la forme paysagère la plus fréquente au Sahara, parce qu'il est apparenté au rivage, aux sables du bord de mer, paysage qui s'était imposé, surtout au XIX^{ème} siècle, dans les domaines artistique, littéraire, touristique. Il suffit pour s'en convaincre d'observer la récurrence de la métaphore marine dans les descriptions du désert. Isabelle Eberhardt est loin d'être la seule à évoquer « le grand océan de sable gris » ; il semblerait bien que personne n'y échappe. Les écrivains, mais aussi les photographes, les peintres, les cinéastes, et les géographes eux-mêmes ont souvent relayé le mythe faisant du Sahara un désert de

⁷ Jean-Jacques Wunenburger, « Habiter l'espace », *Cahiers de géopoétique*, n° 2, automne 1991, p. 129.

⁸ *Ibid.*, p. 135.

sable. Le mythe opère ici comme un « prisme déformant », ce qui montre bien que « la valeur du paysage dépend plus de l'image projetée que de la réalité, qui est occultée⁹ ». Si les voyageurs, qui pourtant foulent du pied davantage de pierres que de sables, ne parlent pas des regs, c'est parce que la dune, l'erg, est la seule forme inscrite dans leur imaginaire du désert. Michel Roux explique que le reg est généralement vu comme un « espace monotone, morbide, jamais beau ni grandiose. C'est un non-paysage¹⁰ ». En cela, l'œuvre d'Eberhardt n'apparaît pas entièrement tributaire du mythe : l'engouement manifeste pour le paysage dunaire rejoint, certes, l'imaginaire français de l'époque, auquel Eberhardt participait par le biais de ses lectures notamment, mais il faut bien admettre par ailleurs que les récits regorgent de descriptions de sites autres, des sites présentant une grande diversité de formes paysagères.

Les autres formes paysagères : chotts, hamadas, djebels, sebkhas

Ce serait réducteur d'affirmer que seules les dunes ont droit de cité dans l'imaginaire eberhardtien. Les exemples sont trop nombreux, qui soulignent l'extraordinaire variété du paysage désertique, qui en montrent les détails les plus infimes. Dans le sud Oranais, le paysage change du tout au tout en l'espace de quelques lignes. Voici comment sont décrits les environs de Beni-Ounif :

Au sud d'Ounif, la chaîne basse du Gara s'avance et finit en éperon arrondi, tout rose, éventré de larges plaies blanches qui sont des carrières. / Et là, au tournant, brusquement, tout change. C'est l'espace sans bornes, aux lignes douces, imprécises, ne s'imposant pas à l'œil, fuyant vers les inconnus de lumière. / Une monotonie harmonieuse des choses, un sol ardent et rouge, un horizon de feu changeant. / Seule végétation, d'aspect minéral elle-même, le bossellement innombrable du *degaâ* argenté que les soldats ont surnommé le « choux-fleur » (sic), l'étrange plante de la *hamada* de pierre, une agglomération serrée, ronde, de petites étoiles dures et aiguës, tenant au sol par une seule faible tige ligneuse. / Et rien d'autre, à peine quelques touffes d'alfa. Vers l'est, vague comme un amas de nuages bleu-

⁹ Michel Roux, *Le désert de sable. Le Sahara dans l'imaginaire des Français (1900-1994)*, Paris, L'Harmattan, coll. Histoire et perspectives méditerranéennes, 1996, p. 9.

¹⁰ *Ibid.*, p. 12.

tés, une chaîne de montagnes et les dunes de la Zousfana, tachetées du noir des dattiers disséminés. / Au sud, plus rien, l'horizon qui flambe vide et superbe...(I, p. 159)

La chaîne de montagnes, le plateau de pierres, les dunes au loin, les plantes épineuses, les dattiers, c'est dans cet ensemble contrasté de formes paysagères et végétales que loge l'intérêt du panorama. Ailleurs, dans la vallée de l'*oued Rir'*, le regard se porte sur le chott, où « [l]e sol spongieux se recouvrait d'une mince couche de sel, avec de larges lèpres d'humidité brune » (II, p. 130). Et l'on pourrait, ainsi, multiplier les citations tellement les paysages décrits sont légion. C'est un terrain bien connu, arpenté, expérimenté, qui se dévoile dans les *Écrits sur le sable* ; le désert y est appréhendé dans toute sa diversité. On observe que les filtres esthétiques sont en partie atténués par l'expérience concrète de la vie dans le désert, les nombreuses chevauchées en compagnie d'Arabes, les campements avec les nomades. Même si la dune garde la préséance, elle n'est pas la seule forme paysagère inscrite dans l'imaginaire eberhardtien ; ces formes sont plus variées qu'on ne le pense.

Mais comment expliquer justement le fait que les lecteurs retiennent uniquement l'image du désert de sable en lisant les textes d'Eberhardt¹¹ ? Est-ce dû aux textes ou aux lecteurs, au fait qu'une majorité d'entre eux véhiculent aussi ce mythe ? Il ne faut pas oublier en effet que l'acte de lire les descriptions constitue une autre étape dans cette série de transformations ; un acte lui aussi marqué par ces filtres qui nous habitent, par l'expérience que nous avons du désert, par la faculté propre à chacun de s'imaginer des lieux à partir de mots. Christian Jacob, dans une étude sur les paysages dans les textes géographiques grecs, s'interroge ainsi sur la lecture :

Quel est l'effet sur le lecteur d'une description paysagère ? Cette question naïve implique en fait une enquête approfondie sur les significations, les

¹¹ Voir par exemple les extraits choisis par Eglal Errera dans son anthologie intitulée *Lettres et journaliers*, Arles, Actes Sud, coll. « Terres d'aventure », 1987.

valeurs, les connotations attachées à tel ou tel type de paysage, qui le rendront attrayant ou repoussant, familier ou exotique, crédible ou fictif, etc.¹²

Ce n'est qu'à travers une lecture que la description prend sens, ce n'est qu'une fois traduite en mots que l'appréhension visuelle du désert nous est accessible : ces trois actes différents — l'acte de percevoir un paysage, l'acte de décrire, l'acte de lire — construisent chacun à leur manière le paysage, à l'aide de filtres à chaque fois singuliers. La tentation est grande, parfois, d'analyser les textes en pensant atteindre par là la subjectivité d'un auteur, de comprendre sa manière de percevoir le monde, surtout dans le cas d'Eberhardt, jeune femme marginale à plus d'un titre, dont le fantôme semble encore hanter les pages maculées de boue retrouvées après sa mort¹³. Mais ce serait occulter la spécificité des sémioses qui se sont produites entre ces deux points, prendre pour point d'origine ce qui n'est dans le fond que le résultat d'une lecture, d'une analyse. Il faudra donc se contenter des mots, à défaut des spectacles de la nature, et faire acte d'imagination à partir des formes et des couleurs jetées sur le papier.

Justement, si l'on regarde de près le vocabulaire utilisé pour décrire le désert, on s'aperçoit que certains mots arabes sont utilisés pour désigner certaines réalités géographiques, des mots qui sont presque tous expliqués dans le glossaire préparé par Marie-Odile Delacour et Jean-René Huleu et présenté à la fin des deux volumes d'*Écrits sur le sable*. Dans le registre géomorphologique, on trouve : sebkha (marécage salé), chott (lac salé desséché), hamada (désert de pierres¹⁴), djebel, oued, redir (ghedir) (étang, mare) ; en ce qui concerne les vents du désert : chehili (sirocco), khamsin

¹² Christian Jacob, « Logiques du paysage dans les textes géographiques grecs », dans Charles Avocat et al., *Lire le paysage, lire les paysages*, Paris, CIEREC, 1984, p. 163.

¹³ C'est en effet ce que laissent penser les études, même les plus récentes, de son œuvre. Voir à ce sujet mon article « 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.

¹⁴ C'est la définition donnée dans le glossaire. Selon les dictionnaires, il s'agit plutôt d'un « plateau pierreux ».

(vent de sable) ; et le domaine végétal : alfa, *degaâ* (plante épineuse), *diss* (herbe sèche), *drinn* (herbe du désert), *chih* (arbrisseau), *timzrith* (thym), *djerid* (palme), *doum* (palmier nain), *keram* (figuier), *zebboudj* (olivier sauvage). Découvrir un lieu se fait aussi par le biais de la langue, elle-même adaptée à son milieu, à l'environnement dans lequel elle a été élaborée. L'utilisation de mots arabes témoigne de la présence de filtres diversifiés dans l'acte de paysage. Si le paysage est saisi dans toutes ses nuances, c'est parce que le contact quotidien avec l'environnement désertique et avec ses habitants a permis de distinguer des formes là où il n'y avait sans doute au départ que des tracés informes, d'agrandir de manière considérable le répertoire de signes faisant partie du bagage de tout voyageur. Si l'imaginaire collectif qui a marqué Eberhardt est celui de l'Europe coloniale du tournant du siècle, si les livres de Loti ont délimité une certaine esthétique¹⁵, l'expérience concrète du désert conjuguée à la connaissance de la langue et de la culture arabes jouent également un rôle important dans l'acte de paysage à la source de la description. Que dire maintenant du lecteur ne possédant pas cette expérience du désert et ne connaissant pas la langue arabe ? Étant donné que la construction du paysage ne repose pas, dans ce cas, sur un déjà-vu, on peut s'attendre à qu'il convoque sa propre imagerie relative à un désert de dunes, qui fera obstacle à la saisie de la diversité paysagère. Il se peut aussi que son imagination soit stimulée par la présence de ces descriptions et que la lecture devienne le lieu de la création d'images mentales inédites. Laisser son esprit vagabonder au-delà de la langue connue, au-delà des frontières géographiques et culturelles instituées par les communautés, donne au lecteur la possibilité de renouveler son regard, de pressentir l'existence de réalités géographiques sensiblement différentes du mythe familier. Le désert semble en effet, sous la plume d'Eberhardt, en proie à de perpétuelles métamorphoses. À l'origine de ces variations, qui affectent plus précisément les couleurs du paysage, se trouve le mouvement cyclique de la planète, sa rotation sur elle-même autour du soleil.

¹⁵ Au sujet de l'influence de Loti sur Eberhardt, voir l'article de Jules Kempf-Rochd, « Loti dans l'œuvre d'Isabelle Eberhardt », dans Bruno Vercier et al., *Les Méditerranées de Pierre Loti*, Bordeaux, Aubéron, 2000, p. 151-163.

Levers et couchers de soleil

Les textes révèlent un regard habitué aux lieux, extrêmement attentif aux moindres changements qui l'affectent, ne se lassant jamais de contempler les « horizons vides » :

On l'a dit et redit, toute la beauté si changeante de cette terre d'Afrique réside bien dans les jeux prodigieux de la lumière sur de monotones sites et des horizons vides. / Ce furent sans doute ces jeux, ces levers de soleil irisés, délicieux, et ces soirs de pourpre et d'or qui inspirèrent aux conteurs et aux poètes arabes de jadis leurs histoires et leurs chants. (I, p. 33)

Ce sont aussi ces jeux de lumière qui déclenchent le récit : très nombreux sont les nouvelles ou les récits de voyage qui débentent avec un lever ou un coucher de soleil. Le matin, le spectacle commence avec la première lumière du jour — l'aube, l'aurore — et ne s'achève que lorsque tous les rayons du soleil frappent, lorsque l'obscurité violette a cédé la place aux teintes lumineuses :

Sous la caresse du soleil dissipant lentement la buée violette de la nuit, la plaine s'étend, immense, toute rose, tachetée de noir, comme une peau de panthère étalée : elle est couverte de petits arbrisseaux gris, coriaces, rampants, qui sont des *chih* et des *timzrith* et, lavés de rosée, embaument.

Heure bénie, heure légère de l'aube dans la plaine libre où la lumière vivifiante roule sa vague de feu, sans obstacle, d'une plage du ciel à l'autre...Heure où l'on oublie la fatigue et la morne somnolence de la route nocturne, longue, monotone, dans le froid qui, avec l'invincible sommeil, engourdit hommes et chevaux... heure où la gaieté des choses réveillées pénètre les âmes...

Là-bas, vers le sud, la plaine s'ouvre, infinie, attirante... L'horizon est encore voilé de brume légère... Ce sont les *chott* limpides et bleus, les *sebkha* perfides, les sables blonds, les montagnes étranges de la chaîne saharienne aux sommets en terrasses, puis, le désert avec toute sa lumière resplendissante et morne..., son éternel et décevant printemps, sa vie libre et errante et son bienfaisant silence. (II, p. 331)

L'heure du *maghreb*, du coucher du soleil, inaugure une autre série de transformations. Notons entre parenthèses que les mots ne manquent pas en français pour parler du moment qui suit immédiatement le coucher du soleil — c'est le crépuscule, la brunante, le moment entre chien et loup —, alors qu'il en manque pour désigner le moment de la journée où les couleurs commencent à changer.

C'est pendant cet intervalle de temps, très court en Afrique du Nord, qui s'étale entre le moment où l'astre touche la ligne d'horizon et celui où il disparaît complètement de la vue, que la nature se donne en spectacle. La métamorphose est tellement saisissante que certains personnages, comme le major dans la nouvelle éponyme, ont pour habitude de suspendre leurs occupations pour regarder la « féerie chaque jour renaissante, jamais semblable, de l'heure pourpre » (II, 164) :

En face de lui [Jacques], les bâtiments laiteux du bordj se coloraient d'abord de rose, puis peu à peu, ils devenaient tout à fait rouges, d'une teinte de braise, inouïe, aveuglante... Toutes les lignes, droites ou courbes, qui se profilaient sur la pourpre du ciel, semblaient serties d'or... Derrière les coupoles embrasées de la ville, les grandes dunes flambaient... Puis, tout pâlisait graduellement, revenait aux teintes roses, irisées... Une brume pâle, d'une couleur de chamois argenté, glissait sur les saillies des bâtiments, sur le sommet des dunes. Des renforcements profonds, des couloirs étroits entre les dunes, les ombres violettes de la nuit rampaient, remontaient vers les sommets flamboyants, éteignaient l'incendie... Puis, tout sombrait dans une pénombre bleu marine, profonde. (II, p. 164-5)

C'est ainsi, de nuance en nuance, que le paysage désertique se transforme, exigeant de l'écrivain une large palette de couleurs et du lecteur un arrêt sur image. Il semble en effet nécessaire de ralentir le rythme de lecture pour pouvoir apprécier ces touches de lumière, ces changements de tons, ce mouvement de l'œil qui va du proche au lointain, du dôme jusqu'à la dune, qui glisse sur le paysage avant de s'évanouir dans l'obscurité. Spectacle de la nature, féerie de l'écriture, mais aussi spectacle intime, que nous pouvons contempler, en tant que lecteurs, grâce aux images tout en contrastes qui surgissent au gré des phrases, dont la force peut aller jusqu'à éblouir nos horizons intérieurs, décidément monochromes, jusqu'à nous transporter, en rêve, en plein milieu du Sahara.

Bibliographie

- AVOCAT, Charles, « Essai de mise au point d'une méthode d'étude des paysages », dans C. Avocat et al., *Lire le paysage, lire les paysages*, Paris, C.I.E.R.E.C., 1984, p. 11-36.
- BOUVET, Rachel, « 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.
- BRAHIMI, Denise, *Charmes de paysages*, St-Cyr/Loire, Christian Pirot éditeur, 1994.
- EBERHARDT, Isabelle, *Écrits sur le sable. Œuvres complètes*, Paris, Grasset, tome 1 : 1988, tome 2 : 1990.
- _____, *Lettres et journaliers* (choix de textes présentés par Eglal Errera), Arles, Actes Sud, coll. « Terres d'aventure », 1987.
- JACOB, Christian, « Logiques du paysage dans les textes géographiques grecs », dans C. Avocat et al., *Lire le paysage, lire les paysages*, Paris, C.I.E.R.E.C., 1984, p. 159-178.
- KEMPF-ROCHD, Jules, « Loti dans l'œuvre d'Isabelle Eberhardt », dans Bruno Vercier et al., *Les Méditerranées de Pierre Loti*, Bordeaux, Aubéron, 2000, p. 151-163.
- MAGRI, Véronique, « La description dans le récit de voyage », Gérard LAVERGNE et Alain TASSEL, dir. pub., *Mélanges Espace et Temps*, Nice, Publications de la Faculté des lettres, arts et sciences humaines, Université de Nice, Cahiers de narratologie, n° 7, 1995-6, p. 35-48.

ROCHD, Mohammed, « Désert et religion dans l'œuvre d'Isabelle Eberhardt » (5^e partie), *El Watan*, n° 3044, 8-9/12/2000.

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

WUNENBURGER, Jean-Jacques, « Habiter l'espace », *Cahiers de géopoétique*, n° 2, automne 1991, p. 129-139.

Le reflet de l'espace comme reflet de soi. Réflexions sur *Suprêmes Visions d'Orient* de Pierre Loti

Joanne FALARDEAU

Sur le paquebot qui doit le reconduire chez lui, le narrateur de *Suprêmes Visions d'Orient* nous révèle sa perception particulière de l'espace. C'est un ultime regard, lucide, qui sait reconnaître l'illusion qui se glisse entre l'œil et l'objet de sa contemplation. Mais c'est peut-être aussi dans la subjectivité de l'esprit que se crée l'espace poétique de son récit fabriqué à partir de souvenirs, de sensations et d'expériences uniques. Nous supposons que le narrateur nous livre dans ce récit de voyage un espace d'horizons reconstruit à partir de lui-même. C'est dans la perspective de vérifier cette reconstruction que nous nous attarderons à une analyse de la relation étroite entre l'espace et le sujet qui nous le donne à lire. Nous étudierons tout d'abord le paysage comme fresque descriptive, puis les métaphores de l'eau et de la lune avant d'explorer les limites entre lieux privés et publics.

Suprêmes Visions d'Orient, le dernier récit de voyage de Pierre Loti, est raconté à la manière d'un journal intime. Il débute le 15 août 1910 alors que le narrateur se déplace sur un paquebot. Le soir, en pleine mer, son regard parcourt l'espace à l'horizon. Son esprit semble osciller entre deux voyages : quelques années plus tôt, il a fait ses adieux à la Turquie et à l'équipage du navire qu'il commandait ; en 1910, il y revient en pèlerinage pour revoir les lieux consacrés à la mémoire de sa bien-aimée. Il se souvient des yeux d'une femme que son regard a croisés en 1905. Ce regard évoque aussi un premier contact visuel avec la femme orientale dans le récit de la rencontre du narrateur et d'Aziyadé en 1876. Le récit et le dénouement de cette liaison secrète, qui emprunte tantôt à la fiction tantôt à des souvenirs de jeunesse, ont laissé leurs traces mnésiques. *Suprêmes Visions d'Orient* contient le présent et le passé du narrateur et de la Turquie. Tous ces espaces et images

enchevêtrés les uns aux autres se mêlent à la rêverie du spectateur. Jacques Huré souligne l'importance et le rôle significatif de Constantinople dans l'écriture de Loti :

Écrire sur Constantinople, ce sera écrire sur soi. L'écriture de l'intime, sous la forme d'un « journal », se révèle la seule possible, car elle seule peut constituer parfaitement le morcellement des émotions telles que la conscience les enregistre au fur et à mesure de la lecture du texte dicté par la ville¹.

Ce « journal » témoigne ainsi d'une vision personnelle du sujet et de l'espace qu'il occupe. La Turquie décrite par le narrateur révèle un univers morcelé par la modernité et l'occidentalisation. Ce morcellement résonne dans cette identité occidentale transformée par l'influence de plus en plus prenante de l'Orient. Dans *Suprêmes Visions d'Orient*, le récit est traversé par la nostalgie d'un mode de vie révolu et par le deuil de l'empire Ottoman ; la Turquie d'autrefois, telle qu'il la chérissait, n'existe plus. Le destin de la Turquie et du narrateur se raconte dans un récit mélancolique ; l'antique cité de Constantinople l'invite à voyager dans le passé et à revenir en pèlerinage en quête de ce qui a été perdu, dans l'espoir de combler un vide. Dans l'écriture de ce journal, le passé semble un exutoire au présent selon les règles d'un jeu qui permet au narrateur de multiplier les allers et retours dans les espaces-temps de son choix.

Dans *Suprêmes Visions d'Orient*, les superpositions d'horizons évoquent le déplacement du paysage non seulement par un mouvement dans l'espace mais bien par un mouvement dans le temps. Dès le commencement du récit, le narrateur anticipe un horizon à venir : « Ce soir, à l'horizon, reparaitra Stamboul, que je n'ai pas vu depuis déjà six années [...] »². Dans « L'horizon des paysages », Michel Collot explique comment l'horizon, le paysage et le spectateur sont indissociables. Ainsi, l'horizon n'existerait pas en dehors de l'image mentale qu'il laisse à son spectateur, dans la

¹ Jacques Huré, « Dire Constantinople », in *Miroirs de textes, Récits de voyage et intertextualité*, p. 162. Pour les références complètes, voir la bibliographie en fin d'article.

² Pierre Loti, *Suprêmes Visions d'Orient*, in *Voyages (1872-1913)*, p. 1357.

mesure où ce dernier contemple un paysage unique de son point de vue :

Le paysage est toujours vu par quelqu'un de quelque part ; c'est pourquoi il y a un horizon, dont les contours sont définis par ce point de vue, à la différence, par exemple, de l'espace cartographique ou géométrique, qui, n'étant vu par personne et de nulle part, n'a pas d'horizon [...]. La ligne d'horizon est la marque exemplaire de cette alliance entre le paysage et le sujet qui le regarde. Que celui-ci vienne à bouger, et c'est la limite même du paysage qui se déplace [...]³.

Dans *Suprêmes Visions d'Orient*, les contours de l'horizon dépeints par le narrateur sont souvent rompus par la soudaine apparition d'un paysage imaginaire qui se manifeste dans l'esprit du sujet. Cela donne lieu à certaines distorsions spatiales fondées sur l'illusion du sujet. Par exemple, lorsque le paquebot s'éloigne de Constantinople, le narrateur a l'« illusion que c'est Constantinople qui bouge [...] »⁴. S'il soutient l'illusion qu'il ne bouge pas, c'est parce qu'il existe en lui une identité immuable en dépit de ses luttes intérieures. Comme le paysage bouge et se modifie, de même la ligne d'horizon vient à disparaître. Ainsi dissociés l'un de l'autre, Constantinople et le narrateur ne sont plus les mêmes. En effet, la Turquie du narrateur semble ailleurs... Tandis que le corps se déplace, l'esprit va toujours un peu plus loin ; l'ailleurs et le lointain se rejoignent au-delà de l'horizon, dans le passé :

[...] mes souvenirs de ce pays s'avivent d'heure en heure, comme si les effluves émanés de la terre qui s'approche éveillaient dans ma tête tous mes passés turcs⁵.

Paysages

Pour décrire les détails de la représentation visuelle de l'espace, le récit du narrateur prend souvent la forme d'un tableau. À la manière d'une œuvre picturale, nous découvrons les plans successifs relevés par l'œil descripteur. Parfois les yeux se perdent à l'horizon vers le lointain ; puis, progressivement le regard revient

³ Michel Collot, « L'horizon du paysage », in *Lire le Paysage, lire les Paysages*, p. 121-122.

⁴ Pierre Loti, *op. cit.*, p. 1451.

⁵ *Ibid.*, p. 1357.

vers des lignes mieux définies pour décrire un espace à proximité des sens. Les plans se succèdent dans un cadre statique, à la manière d'une photographie ou dans un enchaînement mouvant, plutôt cinématographique. Les effets de mouvance et d'inertie dans l'espace dépendent des déplacements imaginaires et physiques du narrateur ainsi que des procédés d'écriture utilisés dans la description. Prenons comme exemple du cadre statique « le jour des Eaux-Douces d'Asie » :

Il est toujours pareil, ce tranquille ruisseau des Eaux-Douces, au milieu de son décor fermé par des collines boisées. Voici le bois funéraire où l'or des stèles musulmanes brille doucement au pied des hauts cyprès noirs. Plus loin, voici les pelouses qui s'étagent en gradins ; ça et là, des petits cafés s'y sont installés à l'ombre, pour jusqu'à ce soir, et, à différentes hauteurs, des femmes turques des villages sont assises immobiles, sur l'herbe si verte : têtes blanches très enveloppées, longs vêtements couleur de coquelicot, de marguerite ou de bouton-d'or⁶.

Le narrateur nous donne l'impression de ne pas avoir quitté les lieux depuis l'instant où il a contemplé le paysage, qu'il a décrit dans son journal au présent plutôt qu'à l'imparfait. Ce procédé narratif qui consiste à juxtaposer le récit du narrateur au regard du spectateur fige la scène dans l'instantanéité et les limites spatiales du tableau. L'emploi d'une terminologie spatialisante avec les termes : « au milieu », « plus loin », « voici », « ça et là », « en gradins »... facilite la visualisation de la description. La ligne d'horizon y est nettement définie par les collines boisées : ce sont elles qui déterminent les limites supérieures du tableau composé essentiellement d'éléments statiques (stèles, pelouses, cafés, femmes immobiles). La représentation du « bois funéraire » et « des stèles musulmanes » dans le paysage souligne le souvenir et le motif de la présence du narrateur en Orient puisqu'il évoque son prochain pèlerinage dans le cimetière où repose sa maîtresse décédée. Le caractère mortuaire du décor près du ruisseau des Eaux-Douces est augmenté par l'enveloppement de voiles qui couvrent les têtes humaines à la manière de suaires. Les femmes semblent figées dans ce décor et, dans leur immobilité, elle expriment la métaphore des fleurs répandues sur l'herbe. L'impression de pérennité laissée par

⁶ *Ibid.*, p. 1375.

le lieu se confirme par la mention qu' « il est toujours pareil ». Rien dans le paysage ne révèle le mouvement, si ce n'est le ruisseau des Eaux-Douces, mais pour les besoins du tableau, il s'avère tranquille. Pourtant il y a dans la description un vif contraste entre la vie et la mort, notamment par l'emploi des couleurs et de la lumière : l'éclat du tableau se répand par l'or qui brille sur les stèles en contraste avec le noir des arbres ; l'intensité de la couleur verte répandue sur l'herbe est rehaussée par le contraste des femmes/fleurs aux couleurs vives. En contraste ou en équilibre, tous ces éléments picturaux contribuent à la poésie de l'espace déployée à l'intérieur du tableau, comme le souligne Collot :

En imposant une borne au chaos sensoriel, l'horizon circonscrit un espace unitaire, au sein duquel, comme dit le Littré, « tous les objets dispersés se rassemblent ». La ligne d'horizon assume ainsi cette fonction de clôture [...]. Elle entoure le paysage d'un « cadre » qui l'isole de tout environnement susceptible d'empêcher la perception de son unité interne. À l'intérieur de ce cadre, le regard n'a plus à mettre en relation qu'un nombre limité de formes et de couleurs : l'œil devient artiste, et le paysage « fait tableau »⁷.

Dans *Suprêmes Visions d'Orient*, la structure du récit s'articule à travers la mémoire du narrateur qui témoigne du spectacle qui s'est déroulé devant lui tel qu'il le dévoile au fil des tableaux de la Turquie. Ainsi chaque lieu a été circonscrit par le mouvement de l'œil qui dépeint avec précision la nature de l'espace observé. Par la composition de ses tableaux, le narrateur dépasse le chaos suscité par chaque émotion et chacune des visions qui l'ont bouleversé pendant son séjour en Orient. L'écriture soutient l'unité interne du paysage ; par le processus narratif, elle dispose l'esprit du spectateur à transcender l'expérience sensorielle qui émerge du souvenir de la contemplation de l'espace. À cet effet, la description du ruisseau des Eaux-Douces répond aux caractéristiques relevées par Michel Collot à propos du paysage encadré et clairement dépeint par le regard du spectateur. Quant au regard du narrateur, il complète la transcription du paysage par l'impression de pérennité et l'absence de mouvement à l'intérieur du tableau.

⁷ Michel Collot, *loc. cit.*, p. 127.

Voici maintenant un exemple de paysage décrit à l'aide d'un plan cinématographique. Lors d'un déplacement en caïque, le regard du narrateur suit le mouvement de l'eau en parcourant l'espace. La description se fait alors qu'il est encore sous le charme du paysage :

Comme je le savais d'avance, c'est le calme absolu à cette heure sur le Bosphore ; l'eau qui reflète les premières étoiles n'a plus d'autres rides que celles de notre léger sillage. Pour ce retour, nous nous éloignons de la rive et prenons le milieu du détroit afin d'être mieux emportés par la force invisible du courant. Les villages d'Europe et les villages d'Asie allument leurs mille lumières, au pied de ces masses noires qui sont les collines des deux bords. De temps à autre un minaret, découpé sur le beau ciel déjà nocturne, vient nous rappeler en quel pays nous sommes ou bien, c'est quelque musique orientale, partie d'on ne sait quelle demeure grillée. Du côté asiatique, une grande lune claire commence de monter ; comme d'habitude, elle change peu à peu le Bosphore en une coulée de vermeil et d'argent. Et c'est adorable de s'en revenir ainsi, par une telle nuit, couché sur l'eau profonde ; on est tout à l'ivresse de regarder, de respirer, de vivre ; les souvenirs qui oppressaient ont vite fait de se noyer, dans le bien-être et l'enchantement⁸.

Tandis qu'il se déplace au centre de l'espace, entre ciel et fleuve, le narrateur nous donne l'impression de baigner dans une atmosphère de sensations agréables que lui procure l'espace, lui permettant d'atteindre un ravissement intérieur qui se reflète à l'extérieur dans la description du paysage contemplé au fil de l'eau. Aussi l'effet de mouvement transporte-t-il le décor au-delà des limites du tableau dans une mise en scène romanesque où le narrateur occupe le rôle principal. Lorsque le courant l'entraîne dans sa course, l'effet de mouvement est augmenté par la multiplication des lumières qui s'allument le long des rives. Au fur et à mesure que le regard s'élève à l'Orient, la représentation de l'espace est moins brouillée. En effet, l'œil perçoit des masses noires que la mémoire identifie comme des collines tandis que le découpage des minarets dans le ciel sous-entend une amélioration de la perception visuelle. Par ailleurs, les limites occidentale et orientale posées par les rives respectives du Bosphore ne diminuent guère l'impression d'immensité qui se dégage du paysage. L'atmosphère de rêve et d'exotisme dans

⁸ Pierre Loti, *op. cit.*, p. 1370-1371.

cet espace ouvert sur l'infini est soutenue par des stimuli auditifs de source inconnue tels que « quelque musique orientale ». La contemplation de l'eau profonde, transformée en véritable miroir, éveille le narrateur à la beauté de l'immensité du ciel étoilé qui s'anime par le mouvement de la lune en Orient.

Les sens du narrateur sont essentiellement fixés sur le paysage oriental, tandis que les détails du paysage européen sont passés sous silence. En cela, il montre une préférence pour l'Orient ; en dépit de ses origines occidentales, son espace intime est confronté à la dualité Occident/Orient qui exerce un mouvement oscillatoire sur son identité de Français/Turc. De même, son embarcation est bien centrée au milieu du détroit ; elle glisse entre deux rives comme entre deux mondes. Gaston Bachelard souligne l'intervention possible de l'imagination du rêveur dans sa contemplation de l'immensité. L'espace ainsi perçu entraînerait l'esprit au-delà de l'espace réel en favorisant un mouvement psychique vers l'ailleurs :

La contemplation de la grandeur détermine une attitude si spéciale, un état d'âme si particulier que la rêverie met le rêveur en dehors du monde prochain, devant un monde qui porte le signe d'un infini⁹.

Dans les processus d'écriture et de lecture, la contemplation de l'espace est aussi soumise à l'influence de l'imagination. La propension de l'imaginaire à percevoir et à rêver l'immensité de l'espace est proportionnelle à l'immensité intime du rêveur, par un mouvement d'expansion croissant de l'intérieur de soi vers l'extérieur, dans l'espace de l'écriture et de la lecture. L'extrait suivant dépasse les limites de l'espace réel par l'imagerie d'une transposition fantasmagorique du narrateur acclamé au centre de la voie lactée :

Oui c'est bien un prince oriental que je suis pour le moment, et mon passage réveille des pays endormis qui s'éclairent de mille feux et d'où partent de gentilles salves d'applaudissements. Tant sont immobiles les eaux sur lesquelles je glisse, que les étoiles s'y reflètent comme des clous d'or qui ne s'entourent d'aucun cerne, d'aucune buée, pouvant y jeter du vague ou les déformer ; c'est sur de vraies constellations que je chemine, c'est sur

⁹ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, p. 168.

une carte du ciel, ou plutôt sur le ciel lui-même qui serait renversé à de vertigineuses profondeurs, et la toujours même petite musique étrange et douce nous précède sur l'eau, avec une persistance d'incantation¹⁰.

La description de ce paysage souligne l'intervention de l'imaginaire du narrateur dans la reconstitution de l'espace enchanté qui met en scène le sujet métamorphosé en héros de conte de fées. Puisqu'il y a transformation du narrateur, la perception qu'il a de l'espace peut être modifiée et, dans ce contexte, la référence à une création fantaisiste de l'esprit offre un décor féérique pour ce « prince oriental », ce qui surpasse l'exotisme habituel du décor. Cette modification montre bien comment le récit s'inspire de l'immensité et crée un espace qui se détache des limites données au regard du spectateur à la lumière de cette nuit de rêve. Ainsi, pour le narrateur, il s'agit d'un instant magique où le paysage se soumet à une reconstruction littéraire de l'espace en permettant le renversement du ciel étoilé dans les profondeurs des « eaux immobiles ».

Métaphores

Selon Michel Collot, l'horizon s'offre au regard du sujet tel un objet de désir. Habitant l'espace, le sujet ne peut se dissocier de l'horizon qu'il contemple. Toutefois, il ne peut se l'approprier ni s'en approcher dans la mesure où l'horizon ne constitue pas un lieu ni un véritable objet dans l'espace :

C'est peut-être parce qu'il est pour le mouvement un but inaccessible, qu'il devient pour la parole un objet privilégié : faute de pouvoir s'y transporter le poète essaiera de l'approcher par métaphores¹¹.

De fait, la métaphore est abondamment utilisée pour représenter l'espace dans *Suprêmes Visions* d'Orient. Séduit par l'insaisissable horizon qui s'offre à lui, le narrateur s'en approche symboliquement par l'usage du langage en multipliant les métaphores pour décrire le paysage. Ainsi les descriptions de l'eau et de la lune nous donnent à voir les symboles oniriques ; autres objets de désir comme le narrateur se plaît à les décrire.

¹⁰ Pierre Loti, *op. cit.*, p. 1416.

¹¹ Michel Collot, *loc. cit.*, p. 126.

L'eau constitue une surface qui réfléchit l'espace et le modifie selon les caprices du mouvement qui l'anime en donnant à voir la subjectivité d'une image plutôt que la réalité. Que dire du reflet renvoyé par l'eau éclairée à la lumière de la lune, sinon qu'il s'agit cette fois d'un double reflet ? Dès lors l'espace se confond d'illusions ; tantôt l'eau se transforme en miroir, tantôt elle est elle-même transformée par l'action de la lune qui « change peu à peu le Bosphore en une coulée de vermeil et d'argent. » En osmose puisqu'elle reflète les étoiles, l'eau peut se métamorphoser en « carte du ciel » ; grâce à l'alchimie des reflets, le narrateur peut cheminer dans un nouvel espace, clair, net et cartographié, qui a été créé à partir de l'union du ciel et de l'eau. C'est elle qui offre un prolongement à la fusion symbolique entre le narrateur et la Turquie par la transformation du navigateur français en prince oriental, comme si la magie de l'eau et du ciel étoilé lui conférait temporairement une ascendance nouvelle.

L'eau participe également à la superposition de l'espace et du temps. Par exemple, le premier matin à Candilli, étendu dans la chambre, le narrateur confond deux habitats, en écoutant les clapotis de l'eau sous la maison. Le bruit se mêle à des sons familiers aussi ; pendant un bref instant, la découverte sensorielle de l'espace entraîne la méprise. Tandis que les bruits de l'eau se mêlent à la langue turque que le narrateur connaît bien — alors qu'il ne comprend pas la langue basque d'Hendaye —, le mouvement de l'eau sous la maison lui révèle qu'il est loin de chez lui, en Turquie dans la chambre à Candilli — et non dans sa « maison du Solitaire¹² », en France. De fait, la révélation du familier dans l'étranger n'est pas sans rappeler l'impression d'« inquiétante étrangeté ». Au réveil, la perception du narrateur s'emmêle particulièrement bien dans les schémas chaotiques de l'inconscient soulevé par un esprit soumis à l'imagination ou à la mémoire. Ainsi, l'esprit confond parfois les espaces en déjouant les sens du narrateur qui perçoit à travers l'ouïe ou la vision des images qui reflètent ou évoquent un espace imaginaire.

¹² Pierre Loti, *op. cit.*, p. 1517.

Autre facteur qui modifie la perception de l'espace, la lune, par sa proximité, semble complice du charme et de la beauté du paysage lorsqu'elle éclaire les déplacements nocturnes. De plus, il semble qu'elle possède un véritable pouvoir d'action sur l'environnement : « Il n'y a pas à dire, ce ciel oriental au-dessus de nos têtes diffère un peu du ciel de France et la grande pleine lune qui est là-haut jette sur les choses plus de mystère¹³. » Elle change le Bosphore et argente toutes choses. Par une métaphore qui suggère la métamorphose, l'antique caïque chéri par le narrateur rappelle la silhouette arquée de la lune qui se dessine sur l'eau. Ce petit bateau, « pareil à un arc, à un croissant de lune posé sur la mer », n'est pas sans rappeler la présence symbolique et iconographique du croissant en Orient. La lune participe en effet au rythme de la vie orientale, notamment pour la période des fêtes : « Par les fenêtres ouvertes on voyait resplendir la lune et monter dans le ciel les flèches aiguës des minarets illuminées en féerie pour le Ramazan. »¹⁴

L'influence de l'astre lunaire semble toujours positive dans l'esprit du narrateur lorsqu'elle anime l'univers de la nuit en l'invitant à la rêverie et au dépassement du cadre offert par la réalité. Depuis l'apparition des signes de colonisation de plus en plus marqués en Turquie, le narrateur éprouve parfois du désenchantement à ne plus retrouver la patrie de ses rêves. Heureusement la lune offre à l'imaginaire du rêveur un sauf-conduit qui lui permet de fuir dans l'espace et le temps. C'est l'existence du narrateur qui se transforme pendant la nuit alors que la lune triomphe au cœur de la Turquie parée de mystère.

Les lieux intimes et les lieux publics

Le désir d'enracinement du narrateur transparaît dans le soin qu'il met à créer un espace intime à l'intérieur des maisons turques qu'il habite. Des observations de Bachelard dans *La Poétique de l'espace* serviront à l'analyse du processus d'enracinement du narrateur et de la maison comme espace de rêverie et d'intégration :

¹³ *Ibid.*, p. 1360.

¹⁴ *Ibid.*, p. 1424.

[...]tous les refuges, toutes les chambres ont des valeurs d'onirisme consonnantes. Ce n'est plus dans sa positivité que la maison est véritablement « vécue », ce n'est pas seulement dans l'heure qui sonne qu'on en reconnaît les bienfaits. Les vrais bien-être ont un passé. Tout passé vient vivre, par le songe, dans une maison nouvelle [...]. Et la rêverie s'approfondit au point qu'un domaine immémorial s'ouvre pour le rêveur du foyer au-delà de la plus ancienne mémoire¹⁵.

Dans *Suprêmes Visions d'Orient*, l'esprit du narrateur est captivé par la rêverie d'un passé dont il perd désespérément les traces au présent. Aussi l'intérieur de l'espace intime du foyer turc évoque un temps révolu dont la nostalgie contrecarre les « valeurs d'onirisme consonnantes » de la maison. Le processus d'enracinement du narrateur à Stamboul demeure d'autant plus pénible. Malgré ses efforts pour transformer le décor à la manière orientale, il éprouve de la nostalgie devant le harem désert de cette maison. Lorsqu'il songe à la femme aimée qui habitait avec lui autrefois à Stamboul, son absence suscite un vide intérieur chez ce rêveur en quête de paix dans cet espace privilégié qu'est le foyer. La perte de la femme qu'il aimait autant que la Turquie des temps anciens intensifie encore sa souffrance. Depuis sa disparition, sa maîtresse est représentée dans le harem par un bouquet que le narrateur cueille au cimetière ; en les regardant dépérir et mourir, ces fleurs témoignent de la fragilité de l'existence : la vie, la mort, la fin de toute chose. Dans la maison de Stamboul, il est confronté à une réalité qu'il dénie : le drame de la transformation, de la disparition de ses amours. Le narrateur semble avoir perdu quelque chose qui ne reviendra peut-être plus et ses attentes d'habiter la Turquie encore une fois sont déçues puisque la maison n'est pas l'espace de rêverie souhaité. Sa rêverie tourne à la mélancolie, au sentiment de vide intérieur qui résonne entre les murs de son gîte turc :

Le jour décline, et tout à coup, sans cause, je sens un ennui m'envahir, un ennui qui va jusqu'à la détresse [...]. Et puis après ?...Après, je rentrerai seul, dans ma maison inutilement grillagée... Quelle erreur d'être venu tant m'isoler dans ce pays, puisqu'elle n'est plus celle de qui tout le charme de Stamboul émanait [...]¹⁶.

¹⁵ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 25.

¹⁶ Pierre Loti, *op. cit.*, p. 1394-1395.

Dans cette maison, l'existence du narrateur, en compagnie de son fils et de ses serviteurs, suit son cours. Sa demeure est située en hauteur et au centre d'un quartier musulman ; construite sur plusieurs étages, sans cave et avec, à la place du grenier, une terrasse sur le toit, elle offre les caractéristiques de la maison turque. En effet, elle assure une parfaite protection de l'intimité grâce à ses fenêtres garnies de treillages et ses portes verrouillées. En contraste avec l'espace clos de la maison, la terrasse offre un paysage exceptionnel dont il peut jouir encore une fois, comme l'immensité de l'espace qui l'entoure.

Pourtant, le séjour du narrateur dans la maison de Stamboul est perturbé par un mal mystérieux, au premier soir du Ramazan : « Une grande fièvre, sans cause connue, vient presque de m'anéantir et je reste étendu par terre, gisant comme un mort¹⁷. » Le pèlerin du cimetière, hanté par les femmes/fantômes, semble frôlé par la mort à son tour dans sa propre maison. Cette mort, dont il a l'habitude depuis si longtemps de cultiver le souvenir autour de lui, prend racine dans son espace intime, sa maison, son corps. Comme le tapage du Ramazan et la fièvre deviennent insupportables, il quitte le gîte pour se rendre à l'hôpital au Taxim où il est soigné par des religieuses françaises qu'il a connues six ans plus tôt. Lorsqu'il revient dans sa maison le lendemain, il est d'abord heureux de se sentir turc à nouveau ; toutefois, dans le délire de la fièvre nocturne, il se sent envahi par un sentiment d'exil à l'écoute de la musique orientale et cette sensation le laisse abasourdi : « Est-ce possible, dans mon Stamboul, me sentir exilé et perdu !¹⁸ ».

Contre toute attente, le narrateur de *Suprêmes Visions d'Orient* est déstabilisé durant son séjour à Stamboul. En effet, les sentiments d'exil et d'abandon surprennent le narrateur désorienté par le changement qui bouleverse l'espace comme sa propre existence ; celle-ci se déroule au présent plutôt qu'au passé alors que la poursuite du temps perdu se résorbe dans la maladie, l'exil et la perte de ses repères Français/Turc. Comme l'affirme Bachelard :

¹⁷ *Ibid.*, p. 1401.

¹⁸ *Ibid.*, p. 1404.

On croit parfois se connaître dans le temps, alors qu'on ne connaît qu'une suite de fixations dans des espaces de stabilité de l'être, d'un être qui ne veut pas s'écouler, qui, dans le passé même quand il s'en va à la recherche du temps perdu, veut « suspendre » le vol du temps.¹⁹

À l'encontre du désir du narrateur qui rêve de trouver la « stabilité de l'être » dans un espace intime, cette maison orientale demeure le lieu d'une douloureuse prise de conscience. Pour retrouver son équilibre intérieur, il doit trouver un nouvel espace, ce refuge qui lui rendrait la béatitude de la rêverie. Le désir du narrateur, c'est de regagner l'hôpital... Est-ce une manière pour lui de se rapprocher de la France, d'amoindrir cette troublante impression d'être exilé ? Finalement, après quinze jours d'hospitalisation, il s'installe chez le consul et, dans cette maison de style oriental, il retrouve les traditions de la vie européenne. Pourtant, il semble toujours envahi par la sensation de mort qui rôde avec cette impression de vide éprouvée à Stamboul dans le harem, qui ne l'a peut-être jamais tout à fait quitté :

Je reste seul tout le jour, enveloppé d'un manteau, sur un fauteuil, dans une sorte d'abri de planches, au bout d'un grand jardin. De là, je regarde finir l'été, finir l'Orient, finir ma vie ; c'est le déclin de tout²⁰...

Le narrateur est accablé par le destin de l'Orient qui se reflète à travers son corps et son esprit. Lui qui s'est enraciné dans un espace de rêverie morbide où le vide l'attire, il évoque un détachement de macchabée qui témoigne de son humeur dépressive :

[N]ous regardons de haut le défilé de navires sur le Bosphore ; ce défilé auquel j'avais si souvent pris part jadis à bord des bateaux de guerre et que je regarde maintenant comme si je n'étais plus de ce monde²¹.

Toutefois le 17 octobre 1910, soit 42 jours après le début de sa maladie, il se rétablit, comme si, selon lui, la vieillesse et la mort lui laissaient un « temps de grâce ».

En dehors de l'espace privé du foyer, le narrateur fréquente principalement trois lieux publics : le cimetière, la mosquée et les

¹⁹ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 27.

²⁰ Pierre Loti, *op. cit.*, p. 1406.

²¹ *Ibid.*, p. 1407.

cafés turcs. Le cimetière s'ouvre sur l'espace du passé, ce lieu de pèlerinage dans lequel le narrateur se complaît à rendre visite aux femmes et aux hommes qui y sont endormis pour l'éternité. L'horizon des cimetières laisse une impression d'immensité cloisonnée par des limites tracées par des arbres, des barrières et des portes. Et sous les stèles reposent les cendres d'Aziyadé prisonnière du sol de la Turquie, d'une terre/frontière entre le monde des vivants et des morts. Parfois, le narrateur se rend à sa chère tombe par des chemins inhabituels, pour éviter d'être vu ; ainsi Aziyadé se dérobe-t-elle éternellement aux regards dans une dissimulation complète. Lorsqu'il ne retrouve plus la tombe, l'espace semble perdu à jamais, tout comme Aziyadé, puisqu'il est impossible de la retrouver dans le cimetière qui demeure un espace sacré conservant l'essence de l'éternité.

La représentation de la femme turque participe au mystère et à l'exotisme du récit ; nous pourrions même parler de « surreprésentation » féminine, vu l'importance de la femme dans *Suprêmes Visions d'Orient*. D'abord, il y a ces nombreuses femmes avec lesquelles le narrateur entre en contact. Parfois semi-occidentalisées dans leur manière ou leur tenue vestimentaire, elles détiennent une position sociale favorable et une certaine maturité. Toutefois, la femme qui contribue à l'exotisme du décor est différente. Par exemple, lorsqu'il s'installe à Candilli en 1910, le narrateur semble fasciné par une princesse, voisine et amie de ses hôtes. Il la guette secrètement par la fenêtre de sa chambre qui donne sur le Bosphore. Pour en avoir entendu parler, il sait qu'elle se meurt d'un mal mystérieux de l'âme. Lorsqu'il la décrit, il privilégie surtout un lexique mortifère : « un fantôme de soie noire, qui est couché à l'arrière, dans une pose de lassitude suprêmement élégante [...] »²². La femme exotique qui séduit le narrateur est tantôt fantôme, momie, morte endormie ; ainsi l'espace qu'il décrit est parsemé de ces nombreuses femmes méconnaissables comme autant de fantômes noirs dont le visage est dissimulé sous un voile. Ces silhouettes féminines rappellent dans la mémoire du narrateur le souvenir d'autres femmes : « les désenchantées », Aziyadé, Djénane. Ce

²² *Ibid.*, p. 1371.

rappel du féminin l'entraîne dans des temps et des espaces qui surgissent au gré de sa mémoire : ainsi il se retrouve dans l'espace de l'ailleurs, là où les fantômes l'attirent alors qu'il s'imagine dans la Turquie d'autrefois. À leur manière, la Turquie et la femme sont les spectres qui hantent l'espace du narrateur dans la superposition du présent au passé. Selon Jacques Huré :

Toute la vie de Loti après 1877 semble n'être qu'une suite de retours à Istanbul, et le reste de l'œuvre que la traduction de son attachement à la ville et au point, imaginaire ou réel, qui opère le croisement entre l'histoire de la ville, telle qu'il la vit, et ce qui symbolise, pour le voyageur, le drame de la mort de l'empire, la tombe d'Aziyadé²³.

Lors de son pèlerinage, le narrateur se rend dans un cimetière qu'il confond avec celui qu'il a l'habitude de visiter. Alors qu'il se méprend sur la disparition définitive de la tombe d'Aziyadé, il parcourt le cimetière, rendu méconnaissable suite au saccage par les Turcs, qu'il accuse de profanation. Ce sacrilège qui n'aurait pu être commis dans la Turquie d'autrefois bouleverse le narrateur qui remet en cause son affiliation à la Turquie :

Un immense dégoût me prend pour cette Turquie que j'avais tant aimée...Le secret de mon amour pour l'Orient, c'était ces deux stèles et la cendre qui dormait dessous [...] ²⁴.

Lorsque, trois jours plus tard, la disparition est démystifiée, il retrouve et « sa chère tombe » et son amour pour la Turquie : « Il semble que tout dans ma vie a repris son équilibre ; la Turquie a retrouvé son âme. Je l'aime encore²⁵. » À partir d'une méprise sur la localisation du cimetière, voilà l'univers du narrateur qui bascule par la simple dissolution du lien qui l'unissait à l'Orient. La soi-disant disparition des stèles suscite une condamnation aux conséquences redoutables puisqu'en révoquant son amour pour la Turquie, le narrateur s'abandonne au déséquilibre d'une identité morcelée. Or, cette scène de dépaysement constitue un autre exemple « d'inquiétante étrangeté », où la déroute du narrateur provient de l'occupation d'un espace étranger qui lui est familier ; un faux

²³ Jacques Huré, *loc. cit.*, p. 162-163.

²⁴ Pierre Loti, *op. cit.*, p. 1439.

²⁵ *Ibid.*, p. 1441.

espace qu'il confond avec un autre lieu qu'il connaît bien. L'étrangeté réside dans la falsification psychique de l'espace et du parcours. Ici c'est l'espace réel qui échappe au discernement du narrateur puisque ce dernier est persuadé de s'être déplacé vers le cimetière qu'il visite depuis si longtemps, cet espace des morts qui demeure un lieu cher et immuable, en accord avec cet espace imaginaire : la Turquie de son cœur.

La mosquée constitue un autre espace sacré. Pour le narrateur c'est un espace-frontière qu'il franchit progressivement : par son identité de Français/Turc, on lui reconnaît le droit de se joindre aux Musulmans en l'invitant à entrer dans la mosquée au moment de la prière : « Pourquoi, dit l'Iman, ne viendrais-tu pas avec nous à la mosquée, puisque tu désires tant être des nôtres à présent ?²⁶ » Dans cette interrogation, l'Iman dévoile le cheminement du narrateur qui aspire à une communion avec la Turquie malgré les désillusions que lui procure son séjour à Stamboul. Alors qu'il découvre la maison d'Allah, il évoque avec effroi la vision d'un futur combat, d'un espace blessé par « le fer, le feu et le sang »²⁷. Fantasma ou prémonition, ces images proviennent du tempérament rêveur du narrateur qui se heurte à l'environnement qui l'entoure et lui conserve une humeur mélancolique. Les charmes des lieux intimes ou sacrés tels la maison ou la mosquée ne lui permettent pas de séjourner en Turquie en toute quiétude ; au contraire, ces lieux semblent les théâtres de l'inévitable déroulement de l'existence et de la vie qui se dérobe sous l'emprise de la mélancolie dans le temps et l'espace.

Au cours de ce séjour à Stamboul, le café semble le lieu privilégié du narrateur qui demeure en quête d'un espace de rêverie dont il puisse jouir en puisant à même la paix dispensée par cet espace accueillant où il peut fraterniser avec la Turquie. Le petit café est une image familière qui s'insère dans le quotidien selon les traditions du pays : c'est le lieu où les cultures s'approprient puisque c'est au contact des Turcs, en mimant leurs gestes, en buvant le

²⁶ *Ibid.*, p. 1389.

²⁷ *Ibid.*, p. 1390.

petit café ou en fumant le narguilé, que le narrateur prolonge l'espace de la rêverie dans l'infini ou l'infiniment intime. Aller au café, c'est comme aller à la rencontre d'une félicité intérieure, d'un mieux-être. Si le café est un lieu de socialisation pour les Turcs qui le fréquentent, c'est aussi un espace de représentation culturelle qui illustre le caractère exotique des lieux et des personnages décrits dans *Suprêmes Visions d'Orient*. Les femmes et les hommes de la Turquie, habillés de vêtements dont les tissus et les parures sont spécifiques à l'Orient à l'intérieur du décor présenté par le narrateur, font en effet partie des éléments descriptifs du paysage exotique. De même qu'il prend un plaisir manifeste à s'entourer de « turqueries » pour mieux se fondre dans le décor, il adopte le plus souvent les apparences d'un Turc. L'homme n'est-il pas généralement identifié à ce qu'il porte ? Ainsi le narrateur multiplie les identités par les variations dans sa tenue vestimentaire. Lorsqu'il habille de tissus multicolores, brillants, opaques ou transparents, le vêtement contribue à rendre l'espace exotique et/ou érotique de manière à codifier l'espace d'un ensemble de signes visuels. C'est effectivement la vue qui constitue le sens le plus important dans ce récit de voyage.

Suprêmes Visions d'Orient est un titre qui évoque la découverte de l'espace par les sens, comme en témoigne d'ailleurs le terme « visions » présent dans le titre, tandis que les verbes et les états de vision se multiplient dans le récit : voir, apercevoir, deviner, épier, voiler, cacher, l'invisible, le transparent, etc. En complément aux stimuli visuels, les stimuli auditifs composent un environnement sonore qui contribue, entre autres fonctions, à prolonger certaines atmosphères. En effet, l'exotisme s'intensifie avec la musique orientale, le chant du muezzin, les bruits de fêtes lors du Ramadan. Le rappel des cris de chiens livrés à la mort est bouleversant, tandis que les silences au café ou au cimetière nous ramènent dans un espace intime, privilégié. Le narrateur use de précisions en spatialisant les sons dans l'espace ; le proche et le lointain pénètrent ou englobent les lieux. L'espace semble traversé par une sonde qui palpe l'environnement avec les mains, les pieds ou même le regard du narrateur qui semble toucher simultanément ce qu'il perçoit. C'est le tissu, le sol, l'herbe, la fleur, le vent, l'eau, le soleil qui

parlent au corps. Le goût et l'odorat se partagent les particularités de la cuisine turque et le traditionnel usage du narguilé offre à l'homme qui le cherche un espace de rêverie où il peut avoir enfin l'illusion de ralentir le temps.

L'analyse de l'espace par les sens montre que l'environnement se découvre à partir de l'endroit où le narrateur se trouve au moment de la contemplation d'un ici/maintenant dans un rapport particulier avec l'imaginaire du sujet. Michel Collot analyse cet espace, aussi perçu par le spectateur, et modelé par une vision toute personnelle de ce qui l'entoure :

Cette connivence du regard et du corps tout entier avec le paysage explique que peut s'investir dans celui-ci toutes sortes de contenus psychologiques. Puisque le paysage est lié à un point de vue essentiellement subjectif, il sert de miroir à l'âme. Le paysage n'est pas seulement habité, il est vécu. La quête ou l'élection d'un horizon privilégié peut devenir ainsi une forme de la quête de soi. Le dehors porte témoignage pour le dedans²⁸.

Suprêmes Visions d'Orient demeure un bel exemple de cette connivence qui permet à la Turquie et au narrateur une ultime métamorphose grâce à une création issue d'un imaginaire nostalgique bien qu'amoureux. Il semble que le pouvoir de la transformation de la Turquie offre un théâtre pour une mise en scène où le narrateur s'exerce à performer dans chacun des rôles que lui donnent à jouer ces « suprêmes visions d'Orient ».

²⁸ Michel Collot, *loc. cit.*, p. 122.

Bibliographie

- BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998 [1957].
- COLLOT, Michel, « L'horizon du paysage », in C. Avocat et al., *Lire le paysage, lire les paysages*, Paris, C.I.E.R.E.C., 1984, p. 121-129.
- HURÉ, Jacques, « Dire Constantinople », in Sophie Linon-Chipon, Véronique Magri-Mourgues et Sarga Moussa, (dir.), *Miroirs de texte. Récits de voyage et intertextualité*, Nice, Publication de la faculté des Lettres, Arts et sciences humaines de Nice, Nouvelle série n° 49, Nice, 1998, p. 159-167.
- LOTI, Pierre, *Suprêmes Visions d'Orient*, in *Voyages (1872-1913)*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1991 [1907], p. 1353-1458.

DISTORSIONS SPATIALES

**DU FANTASTIQUE AU
MERVEILLEUX**

Les aberrations de l'espace dans le texte fantastique : étude de « La Morte amoureuse » de Théophile Gautier

Delphine PÉDRON

Dans le texte fantastique, on assiste très souvent à une rupture des lois fondamentales qui régissent l'espace, mais ce procédé n'en est qu'un parmi d'autres utilisés dans l'élaboration de l'effet fantastique. D'ailleurs, dans les études critiques portant sur ce genre, telles que l'essai *De la féerie à la science-fiction* de Caillois, ou encore *l'Introduction à la littérature fantastique* de Todorov, les aberrations de l'espace apparaissent comme un des thèmes du fantastique parmi tant d'autres. Cependant, dans certains textes, l'attention portée à l'élaboration du cadre spatial semble jouer un rôle très important, notamment dans le processus de lecture : c'est le cas de « La Morte amoureuse » de Théophile Gautier (1836)¹. Nous allons montrer, dans cette étude, comment la progression à travers le récit s'accompagne d'une perte d'orientation chez le lecteur. Nous tenterons de mettre en relief le piège qui se tisse dans le texte à travers l'élaboration de l'espace fantastique, en étudiant dans un premier temps les divisions de l'espace et les déplacements incessants ; puis le lien qui s'établit entre l'intériorité des personnages et l'espace environnant ; enfin, la construction progressive d'un monde parallèle².

La démultiplication de l'espace narratif et les déplacements

Nous assistons dans « La Morte amoureuse » de Gautier à un « éclatement » de l'espace qui construit un véritable labyrinthe

¹ Théophile Gautier, « La Morte amoureuse », in *Tous les contes fantastiques*, édition établie et présentée par Jean-Baptiste Baronian, Paris, Néo, coll. NÉOmnibus, 1990, p. 53-75. Les citations tirées de cet ouvrage seront suivies de la page entre parenthèses.

² Je tiens à préciser que j'ai considéré, dans mon étude, que ce texte pouvait se décomposer en deux parties distinctes séparées par le départ de Romuald pour le château de Clarimonde dans la forêt.

narratif. Nous pouvons souligner ici un premier paradoxe dans la mesure où le protagoniste, Romuald, sous-entend au début du récit qu'il n'est jamais sorti des murs de son presbytère. Il doute de la réalité de ce qu'il a vécu ; pourtant, le texte retrace les péripéties du jeune prêtre, fil conducteur du récit, amené à traverser une multitude de lieux réels ou imaginaires. Le récit ne se situe pas dans un lieu unique, mais privilégie au contraire les déplacements, le mouvement, ce qui lui donne toute sa dynamique. Cette abondance de lieux contribue à donner au texte un effet disparate, hétérogène, renforcé par le fait que le narrateur ne nous donne jamais de toponymes précis. Il est question, en effet, de la ville de S. ou de la cure de C. sans plus d'informations géographiques qui faciliteraient chez le lecteur l'élaboration d'une carte mentale. L'incipit, dont c'est le rôle habituellement, n'inscrit pas le récit dans un cadre spatial bien délimité. Le narrateur semble vouloir laisser les lieux dans l'anonymat, ce qui fait naître chez le lecteur une première ambiguïté propre au fantastique : nous sommes déjà confrontés malgré nous à la dichotomie réel-imaginaire que l'on retrouvera tout au long du texte, dans la mesure où l'on doute, comme Romuald, de l'existence de ces lieux. L'espace fantastique paraît donc multiple³.

Il est cependant possible de résumer le trajet de Romuald en sept lieux principaux : le séminaire, l'église, la ville de S., la cure de C., le château de Clarimonde, Venise et le cimetière. Nous pouvons parler de démultiplication de l'espace fantastique dans la mesure où les différents protagonistes, aussi bien Romuald que Clarimonde ou Sérapion, investissent quantité de lieux à l'intérieur desquels se construisent des ramifications. Dans un même lieu, les protagonistes se déplacent aussi : à la cure de C., par exemple, Romuald se rend dans la chambre et le jardin ; ou dans la ville de S., il va de l'église au séminaire en s'arrêtant au détour d'une rue pour recevoir des mains du page nègre le message de Clarimonde. Ceci nous amène, dans un premier temps, à distinguer deux types de lieux : les lieux passants et les lieux fixes.

³ Voir l'annexe en fin d'article.

Lieux passants : les rues de la ville de S., la campagne, la forêt.

Il semble que le narrateur s'attarde peu sur leur description, mais ce serait une erreur de ne pas y prêter attention. Ces lieux de l'éphémère sont caractérisés par la vitesse à laquelle ils sont franchis. On remarque, en effet, que la traversée de ces lieux est de plus en plus rapide au fur et à mesure que l'on progresse dans la narration. Lorsque Romuald part de S. pour C., la campagne est brièvement décrite et le trajet dure trois jours. Mais lorsque Romuald traverse la forêt avec le chevalier envoyé par Clarimonde, le paysage défile en arrière-plan à vive allure : « Nous dévorions le chemin ; la terre filait sous nous grise et rayée, et les silhouettes noires des arbres s'enfuyaient comme une armée en déroute » (p. 70). Le chevalier pousse « un cri guttural » dès qu'il sent les chevaux faiblir et la course recommence « avec furie ». Les protagonistes semblent emportés dans un véritable « tourbillon » (p. 62). Lorsque Romuald part pour Venise avec Clarimonde, la traversée de la forêt paraît tout aussi rapide :

Il fallait que ces chevaux fussent des genets d'Espagne, nés de juments fécondées par le zéphyre ; car ils allaient aussi vite que le vent, et la lune [...] roulait dans le ciel comme une roue détachée de son char ; nous la voyions à notre droite sauter d'arbre en arbre et s'essouffler pour courir après nous. (p. 70)

Les postillons lancent les chevaux dans un « galop insensé » (p. 70). Ceux-ci évoluent à une vitesse extraordinaire qui leur confère un aspect surnaturel. Cette incroyable rapidité est mise en évidence par les comparaisons explicites qui parsèment le texte, notamment les citations précédentes : les arbres sont « une armée en déroute » et la lune court après les héros. Puis un glissement imperceptible s'effectue et, à la fin du texte, nous sommes confrontés à toute une série d'ellipses spatiales étroitement liées à une série d'ellipses temporelles. La rapidité devient implicite et nous nous retrouvons face à ce que Paolo Tortonese appelle un « temps accéléré », qui participe de l'effet fantastique et qui est indissociable de l'espace :

Le protagoniste se déplace d'un lieu à un autre, par des moyens divers, mais tous extrêmement rapides. Une course folle à cheval, un voyage en

carrosse à travers un paysage lugubre, conduisent le personnage vers sa propre aventure surnaturelle³.

Nous assistons à une rupture des lois fondamentales qui régissent l'espace et le temps, tous deux soumis à une transformation. Il en résulte que l'enivrement procuré par la vitesse devient un moyen d'introduire l'impossible. Le temps et l'espace se manifestent de manière corrélative par une anomalie : se déplacer rapidement, c'est s'appropriier plus intensément le temps, ne pas se laisser traverser par son flux, bouger avec lui. Mais le fait de courir avec le temps induit la tentation de courir plus vite que lui, presque comme si, en précipitant son propre déplacement dans l'espace, on pouvait atteindre les limites du temps et de l'espace et les dépasser. Ces lieux de passage permettent de gagner rapidement les lieux fixes sur lesquels nous allons nous pencher à présent.

Les lieux fixes : le séminaire (lieu de départ), l'église et la cure de C. (lieu d'arrivée)

Ces lieux (en particulier le séminaire et la cure de C.) peuvent être considérés comme des centres fixes puisque les déplacements incessants ramènent toujours Romuald à l'un ou à l'autre. Ils sont présentés comme le lieu du retour à l'ordre. On rejoint ici Yuri Lotman pour qui « la traversée des frontières entraîne toujours le retour au centre »⁴. En effet, Romuald, malgré ses déplacements au château de Clarimonde, dans la forêt ou à Venise, se résigne toujours à revenir au presbytère de la cure de C. La frontière serait alors symbolisée par la forêt dans la mesure où elle établit un lien entre l'espace connu et l'espace inconnu, et permet à chaque fois à Romuald le passage du centre (la cure) vers la périphérie (le château de Clarimonde ou Venise). Cette opposition centre-périphérie est mise en évidence dans la seconde partie du texte, mais attar-

³ Paolo Tortonese, *La vie extérieure. Essai sur l'œuvre narrative de Théophile Gautier*, Paris, Minard, coll. « Archives des Lettres modernes », 1995, p. 81.

⁴ Yuri Lotman, « La notion de frontière », *La sémiotique*, trad. Anka Ledenko, Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. « Nouveaux actes sémiotiques », 1999, p. 21-50.

dons-nous d'abord sur la première (qui s'étend jusqu'au moment où Romuald arrive au château de Clarimonde dans la forêt).

Deux lieux antithétiques nous sont présentés : le séminaire et ce que Romuald appelle « le dehors » (englobant la ville et le palais Concini). Pour reprendre la terminologie de Lotman, nous sommes confrontés à l'espace interne de la sémiosphère qui est à la fois inégal, asymétrique et unifié, homogène :

L'autodescription de la sémiosphère implique l'emploi d'un pronom personnel à la première personne. L'un des premiers mécanismes de l'individualisation sémiotique est celui de la frontière, et la frontière peut être définie comme la limite extérieure d'une forme à la première personne. Cet espace est « le nôtre », « le mien », il est « cultivé », « sain », « harmonieusement organisé »⁵.

Et, en effet, Romuald, au début du récit, s'approprie le lieu religieux (on notera à ce sujet l'abondance des déterminants possessifs à la première personne) et évoque sa vie au séminaire, sa vocation de prêtre et son ordination en termes excessivement laudatifs (« être prêtre, je ne voyais rien de plus beau au monde; je me croyais un ange ; j'étais dans un état qui touchait presque à l'extase » (p. 54)). Le monde est pour Romuald « l'enclos du collège et du séminaire ». Le lieu religieux est le lieu de l'ordre (l'énumération des différentes étapes de l'ordination le souligne (p. 54)), où règnent la chasteté (Romuald n'a jamais vu de femmes exceptée sa vieille mère : « j'étais d'une innocence parfaite » (p. 54)) et la soumission à une éducation rigoureuse qui a débuté dès la plus tendre enfance (les différents ordres par lesquels Romuald est passé : la théologie, les petits ordres). Il s'agit d'un lieu clos, protecteur (les hautes murailles du jardin de la cure symbolisent ce sentiment de protection).

Mais le monde extérieur s'oppose au monde clos du séminaire dans lequel Romuald a toujours évolué et dans lequel il se sent bien au début du texte :

Je ne regrettais rien, je n'éprouvais pas la moindre hésitation devant cet engagement irrévocable : j'étais plein de joie et d'impatience. Être prêtre, je

⁵ *Ibid.*, p. 21.

ne voyais rien de plus beau au monde : j'aurais refusé d'être roi ou poète.
(p. 54)

On rejoint à nouveau la définition de Lotman qui oppose l'espace de l'ordre et « leur espace », qui est « autre », « hostile », « dangereux », « chaotique ». Sans aller jusqu'à ces termes excessifs, on se rend compte que le monde extérieur au séminaire est en effet « autre » et qu'il fonctionne selon un système de valeurs différent. Il s'agit aussi d'un espace où règne l'ordre, mais un ordre familial auquel Romuald semble aspirer :

Une jeune mère, sur le pas de la porte, jouait avec son enfant.[...] Le père, qui se tenait debout à quelques distances, souriait doucement à ce charmant groupe [...]. (p. 58)

Et cet espace extérieur, l'espace du dehors, auquel appartient Clarimonde, représente un inconnu (Romuald ne connaît pas le célèbre palais Concini) qui agit sur Romuald tel un aimant. Ceci apparaît notamment lors de la scène où le héros regarde par la fenêtre la place publique avec son ciel bleu, ses amoureux, son mouvement, sa vie, sa gaieté. Ce cliché du bonheur fait naître chez Romuald des sentiments jusqu'ici ignorés : la jalousie et la haine. L'image qu'utilise alors le prêtre pour décrire son état :

[...]Je me jetai sur mon lit avec une haine et une jalousie effroyables dans le cœur, mordant mes doigts et ma couverture comme un tigre à jeun depuis trois jours. (p. 59)

est proche de celle utilisée dans le Nouveau Testament pour décrire Satan : « Sicut leo quærens quem devoret », ce qui signifie : « comme le lion cherchant qui il va dévorer ». De même, Sérapion compare Romuald à « une bête fauve », ce qui laisse présager du renversement de valeurs de la fin du texte.

Nous venons de le voir, nous sommes donc en présence de deux espaces auxquels sont rattachés des systèmes de valeurs différents : ordre religieux/ordre familial. Peu à peu, Romuald va vouloir rejoindre ce monde extérieur. Sa rencontre avec Clarimonde va bouleverser l'ordre établi. La courtisane fait figure de tentatrice dans le texte (malgré son nom qui signifie en latin *clarus mundus* : « illustre par sa pureté ») car elle tente à de multiples reprises d'attirer Romuald vers ce monde extérieur, hors de l'espace reli-

gieux. Elle essaie d'abolir la distance qui les sépare. D'ailleurs, elle le dit elle-même lors de la cérémonie d'ordination : « Je t'emmènerai vers des îles inconnues [...] et je veux te prendre à ton Dieu » (p. 56). Elle abolit cette distance, par exemple, à l'église en venant lui toucher la main ; puis, au moment de son départ pour la cure de C., quand il observe le palais Concini du haut de la colline et qu'elle monte sur le toit du palais ; enfin, quand elle l'envoie chercher en pleine nuit (p. 62). Elle représente la possibilité du passage vers un autre monde ; c'est ce qu'a montré Paolo Tortonese en étudiant les jeux de lumière sur le corps de Clarimonde la première fois que Romuald l'aperçoit :

La charmante créature se détachait sur ce fond d'ombre comme une révélation angélique ; elle semblait éclairer d'elle-même et donner le jour plutôt que le recevoir. (p. 54)

Puis, un peu plus loin, Romuald évoque le front de la jeune femme qui est « d'une blancheur bleuâtre et transparente » (p. 55) ; ses mains « plus pures, plus diaphanes que des hosties » (p. 64) ; ses doigts « laissent passer le jour comme ceux de l'Aurore » (p. 55), et ils reçoivent d'une lampe une « transparence rose ». Selon Paolo Tortonese :

La femme traversée par les rayons de lumière, qui transforment la chair en espace praticable, se pose comme *un lieu de passage* vers un autre objet, et renvoie à *une autre destination*. La transparence des chairs ne propose rien *qu'un voyage*, une initiation, une purification par la beauté et le plaisir, à travers une matière spiritualisée et pourtant sensible, agréable, palpable [...]. La transparence suggère la nécessité *d'un au-delà* à observer, d'un au-delà à conquérir une fois la matière traversée⁶.

Dès lors, Romuald aspire à une vie nouvelle, ce qui va se traduire par un rapport différent à l'espace.

Le lien entre l'intériorité des personnages et l'espace environnant

Après la vision de Clarimonde, Romuald semble subir une première métamorphose et son discours change radicalement ; on assiste à sa résurrection qui se traduit en ces termes dans le texte :

⁶ Paolo Tortonese, *op. cit.*, p. 67. Je souligne.

A mesure que je la regardais, je sentais s'ouvrir dans moi des portes qui jusqu'alors avaient été fermées ; des soupiraux obstrués se débouchaient dans tous les sens et laissaient entrevoir des perspectives inconnues ; la vie m'apparaissait tout autre ; je venais de naître à un nouvel ordre d'idées. (p. 55)

Et je sentais la vie monter en moi comme un lac intérieur qui s'enfle et qui déborde ; mon sang battait avec force dans mes artères ; ma jeunesse, si longtemps comprimée, éclatait comme l'aloès qui met cent ans à fleurir et qui éclôt avec un coup de tonnerre. (p. 58)

L'espace change en conséquence et le lieu religieux dans son ensemble devient étouffant. Nous assistons à un rétrécissement de l'espace, à une distorsion spatiale :

L'évêque si rayonnant tout à l'heure, s'éteignit tout à coup, les cierges pâlirent sur leurs chandeliers d'or comme les étoiles au matin, et il se fit par toute l'église une complète obscurité. (p. 54)

Une obscurité soudaine se répand dans le lieu sain qui devient oppressant : « J'étouffais ; les voûtes s'aplatissaient sur mes épaules, et il me semblait que ma tête soutenait seule tout le poids de la coupole » (p. 57). Le lieu religieux est désormais connoté négativement tout comme la prêtrise : « Être prêtre ![...] C'est-à-dire chaste, ne pas aimer [...] ramper sous l'ombre d'un cloître ou d'une église » (p. 58). On assiste à une progression dans ce passage : dans un premier temps la lumière disparaît, puis le lieu semble se rétrécir et enfin Romuald renie sa vocation. Dès lors, le mal-être de Romuald va transparaître dans les lieux qu'il investira, notamment dans sa chambre du séminaire. Romuald ne semble plus en harmonie avec l'espace qui l'entoure. Ce dernier est comparé tour à tour à l'univers carcéral et à un tombeau : « J'essayai de desceller les barreaux de la fenêtre » (p. 58) ; ou encore : « J'avais scellé moi-même la pierre de mon propre tombeau, j'avais poussé de ma main le verrou de ma prison ! » (p. 58).

Romuald éprouve l'envie grandissante de rejoindre l'extérieur et songe même à une évasion. Le mur du séminaire devient la frontière, l'obstacle qui l'empêche de gagner l'extérieur, afin de jouir de cette liberté à laquelle il aspire désormais. Ce désir de « traverser » la frontière s'accompagne d'un désir de transformation physique :

Ah! si je n'eusse pas été prêtre [...], j'aurais été son amant, son époux me disais-je dans mon aveuglement ; [...] j'aurais des habits de soie et de velours, des chaînes d'or, une épée et des plumes comme les beaux jeunes cavaliers. Mes cheveux, au lieu d'être déshonorés par une large tonsure, se joueraient autour de mon cou en boucles ondoyantes. J'aurais une belle moustache cirée, je serais un vaillant. (p. 58)

Romuald veut accéder à son idéal masculin ; il est à la recherche de son identité profonde. À ce sujet, Pierre Jourde souligne :

La notion de frontière est investie d'une valeur complexe, que l'on ne peut limiter au domaine spatial. Il ne s'agit pas seulement de séparer des territoires, mais, en découpant le réel, de lui donner un sens et un visage. La césure frontalière peut alors devenir articulation de l'imaginaire, quête de l'Être⁷.

Le mur, la fenêtre du séminaire symbolisent donc la frontière entre les deux mondes. Romuald ne supporte plus cet espace de solitude et, à partir de ce moment, le lecteur a véritablement le sentiment que quelque chose va se produire. Comme le souligne Bachelard : « Les passions cuisent et recuisent dans la solitude. C'est enfermé dans sa solitude que l'être de passion prépare ses explosions ou ses exploits »⁸. Dès lors, le départ de Romuald pour la cure de C., où il devra officier désormais, va permettre de lancer le récit⁹. On assistera alors à un déplacement du centre vers la périphérie : de l'espace urbain vers l'espace rural.

On voit nettement, à travers les descriptions spatiales précédentes, le lien étroit qui se tisse entre l'intériorité des personnages et les lieux environnants. Les individus sémiotisent l'espace pour reprendre la terminologie de Lotman : ils projettent leur intériorité sur les lieux rencontrés et cette vision s'en trouve perturbée. On pourrait ainsi multiplier les exemples. Lorsque Romuald sort de l'église, il s'exprime de la manière suivante : « J'aurais été incapa-

⁷ Pierre Jourde, *Géographies imaginaires. De quelques inventeurs de mondes au XX^e siècle*, Paris, José Corti, 1991, p. 100.

⁸ Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 28.

⁹ La première fonction identifiée par Vladimir Propp dans *Morphologie du conte* (Paris, Seuil, 1995, p. 37) est l'éloignement. Pour que le conte débute, il est nécessaire qu'un des membres de la famille s'éloigne de la maison.

ble de retrouver tout seul le chemin du séminaire » (p. 57). Il s'agit pourtant du seul chemin qu'il connaisse. Sa vision de l'espace est biaisée par ses sentiments naissants pour Clarimonde. De même, lorsqu'il observe le palais Concini du haut de la colline (p. 60) : comme dans la description de l'église que nous avons vue précédemment, une ombre gagne le palais après que Romuald ait affirmé être « ardent et inquiet ». Enfin, à son arrivée à la cure de C., le prêtre déclare : « C'était une maison d'une simplicité extrême et d'une propreté aride » (p. 61). Puis, plus loin : « Mais je sentais au dedans de moi une aridité extrême » (p. 61). Nous avons une reprise des termes de la description de la maison pour qualifier l'état dans lequel se trouve Romuald.

Inversement, on peut constater que l'espace influence à son tour les personnages. Prenons l'exemple de Venise où les personnages adoptent le comportement adéquat au lieu : Clarimonde se prend pour Cléopâtre et Romuald est « orgueilleux » et « insolent » (p. 70). On retrouve bien ce rapport d'influence réciproque entre les individus et l'espace que Lotman évoque dans *La sémiosphère*, et un parfait exemple de cette réciprocité nous est donné ici à travers deux descriptions : celle de Clarimonde et celle du palais Concini. Nous avons sous les yeux une reprise presque terme à terme de la description : Clarimonde semble être en parfaite osmose avec sa demeure, car le palais est décrit à l'image de la courtisane. Mêmes effets de lumière, même jeu de proche et de lointain qui donnent lieu encore une fois à une distorsion spatiale :

Je levai par hasard ma tête, que j'avais jusque-là tenue inclinée, et j'aperçus devant moi, si près que j'aurais pu la toucher, quoique en réalité elle fût à une assez grande distance et de l'autre côté de la balustrade, une jeune femme d'une beauté rare et vêtue avec une magnificence royale. (p. 54)

Par un singulier effet d'optique, se dessinait, blond et doré sous un rayon unique de lumière, un édifice qui surpassait en hauteur les constructions voisines, complètement noyées dans la vapeur ; quoiqu'il fût à plus d'une lieue, il paraissait tout proche. (p. 60)

À travers l'appréhension subjective de Romuald, nous assistons à une mise en relief de Clarimonde et de son palais. A cela s'ajoute le jeu entre le proche et le lointain qui crée une impression simultanée de distance et de proximité, donnant ainsi le vertige au lecteur et

symbolisant le phénomène d'attraction-répulsion de Romuald face à Clarimonde.

Enfin, nous rencontrons une notion importante évoquée lors de chacune des descriptions des châteaux dans lesquels évolue Clarimonde : la notion de hauteur. On peut considérer, bien sûr, que cette notion de hauteur souligne la continuité qui s'établit entre le monde religieux et le monde souterrain, entre les forces contradictoires du ciel et de l'enfer, mais on peut y voir aussi le désir de Romuald de pénétrer dans ces châteaux appartenant à l'être aimé et d'en faire son espace d'intimité. Le palais Concini et le château dans la forêt se distinguent des autres maisons par leur hauteur, comme nous le montrent les citations précédentes. Bachelard porte une réflexion là-dessus, en citant d'abord Rilke :

« Par tous les êtres se déploie l'espace unique, espace intime au monde. » / L'espace apparaît alors au poète comme le sujet du verbe se déployer, du verbe grandir. Dès qu'un espace est une valeur — et y a-t-il plus grande valeur que l'intimité ? — il grandit [...]. Donner son espace poétique à un objet, c'est lui donner plus d'espace qu'il n'en a objectivement, ou pour mieux dire, c'est suivre l'expansion de son espace intime¹⁰.

Romuald semble faire de la demeure de Clarimonde son propre espace de rêverie. Il le fait sien, d'où la nécessité de la hauteur, comme l'explique Gaston Bachelard dans *La poétique de l'espace* en parlant de la maison natale :

Cette maison est, pour nous, un agrandissement de la verticalité des maisons plus modestes qui tout de même, pour satisfaire nos rêveries, a besoin de se différencier en hauteur¹¹.

Et, en effet, nous pouvons avancer que le château est le lieu où commence la rêverie pour Romuald, dans la mesure où nous apprenons de sa bouche qu'il est le seul à l'avoir vu :

Cependant, personne ne connaissait dans les environs un château auquel s'appliquât la description du château où j'avais retrouvé Clarimonde. (p. 66)

¹⁰ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 182.

¹¹ *Ibid.*, p. 41.

Gautier s'appuie donc sur les multiples ressources du langage afin de donner à ces palais un effet de gigantisme assez irréal qui n'est qu'un des nombreux indices mettant en évidence l'influence d'un genre particulier : le gothique.

Gautier lui-même nous rappelle dans son ouvrage intitulé *Les Jeunes-France* qu'il aimait lire les romans gothiques :

Je m'amusais comme une portière à lire *Les Mystères du Château d'Udolphe*, *Le château des Pyrénées*, ou tout autre roman d'Ann Radcliffe ; j'avais du plaisir à avoir peur [...]. Que n'ai-je pas lu ! [...] Que d'amants malheureux, que de femmes persécutées m'ont passé devant les yeux ! Que de souterrains n'ai-je pas parcourus !¹²

Il n'est pas étonnant, dès lors, de trouver dans « *La Morte amoureuse* » certains motifs gothiques du dix-huitième siècle que Milton définit par le distique suivant : « *Towers and Battlements it sees, / Bosom'd high in tufted Trees* »¹³. Il évoque ici les forteresses à demi cachées par les arbres et c'est bien le cas dans « *La Morte amoureuse* ». Gautier crée un horizon d'attente par l'intermédiaire de la description de la forêt. On imagine aisément que quelque chose se cache dans cette forêt lugubre et que le surnaturel n'est pas loin. Charles Grivel l'a bien exprimé :

Il n'y a de fantastique que d'un espace, en son cœur et par son biais. Le texte [...] fixe tout particulièrement l'attention sur le lieu d'apparition du phénomène perturbateur [...]. La description d'un lieu adéquat ou propice, non seulement pose l'acte détériorateur, mais encore l'incite et le fait désirer : il en est, en quelque sorte, la forme ou le creuset¹⁴.

La traversée de la forêt glaciale et sombre qui précède la découverte du château (« Nous traversâmes une forêt d'un sombre si opaque et si glacial, que je me sentis courir sur la peau un frisson de superstitieuse terreur » (p. 62)), l'obscurité qui entoure le château, les hautes tours et les arcades, la récurrence de la couleur noire (« deux

¹² Paolo Tortonese, *op. cit.*, p. 55.

¹³ Maurice Lévy et Michel Baridon, « Le gothique et ses métamorphoses. Mélange en l'honneur de Maurice Lévy », *Caliban*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1996, p. 17.

¹⁴ Charles Grivel, *Le fantastique-fiction*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 43-44.

chevaux noirs comme la nuit », « les silhouettes noires des arbres », « un page nègre », « un majordome vêtu de velours noir » (p. 62)) sont autant d'indices qui participent à l'élaboration du fantastique et qui révèlent l'influence du gothique chez Gautier.

Maintenant, revenons à la description du palais Concini : « On en distinguait les moindres détails, les tourelles, les plates-formes, les croisées, et jusqu'aux girouettes en queue d'aronde... » ; « L'ombre gagna le palais, et ce ne fut plus qu'une ondulation montueuse » (p. 60). Concernant le château dans la forêt, l'architecture est très proche de celle des châteaux gothiques :

Une masse noire piquée de quelques points brillants se dressa subitement devant nous; les pas de nos montures sonnèrent plus bruyants sur un plancher ferré, et nous entrâmes sous une voûte qui ouvrait sa gueule sombre entre deux énormes tours. (p. 62)

Ces descriptions rappellent singulièrement celle du château d'Udolphe :

Émilie regarda le château avec une sorte d'effroi, le style gothique et grandiose de son architecture, ses hautes et vieilles murailles grises, faisaient de ce géant de pierre un objet imposant et terrible. La clarté du soleil couchant, s'affaiblissant peu à peu, ne répandit bientôt plus sur les murs qu'une teinte empourprée qui, s'effaçant à son tour, laissa le château, les montagnes et les forêts environnantes dans la plus profonde obscurité [...]. Cette masse isolée semblait dominer la contrée¹⁵.

À une échelle bien moindre, nous retrouvons donc dans « La Morte amoureuse » un écho à cette description et aux paroles d'André Breton à propos des romans gothiques :

Ces livres étaient tels qu'on pouvait les prendre et les ouvrir au hasard, il continuait à s'en dégager on ne sait quel parfum de forêt sombre et de hautes voûtes¹⁶.

Malgré tous les topoï gothiques disséminés dans le texte, on ne peut pas pour autant considérer que « La Morte amoureuse » s'inscrit dans la tradition gothique. Gautier s'amuse peut-être ici en pastichant un genre qui n'a jamais réellement acquis ses lettres de no-

¹⁵ Ann Ward Radcliffe, *Les Mystères du château d'Udolphe*, Paris, José Corti, 1984, p. 96.

¹⁶ André Breton, cité dans *Le gothique et ses métamorphoses*, op. cit., p. 4.

blesse. Cependant, on ne peut nier que ces emprunts au genre gothique construisent l'appréhension du personnage de Romuald, et par la même occasion celle du lecteur, et créent un espace propice à l'apparition de quelque phénomène fantastique.

L'exemple le plus probant est certainement celui de la chambre funèbre de Clarimonde dont les détails sont également empreints d'une longue tradition fantastique et gothique. D'autres chambres de la littérature nous viennent à l'esprit à la lecture de cette description : celle de « Véra » de Villiers de l'Isle Adam et celle de la marquise dans *Les Mystères du château d'Udolphe*. Ces chambres, à l'image de celle de Clarimonde, respirent la vie alors qu'elles abritent des mortes :

Un prie-Dieu était disposé à côté du lit ; une flamme bleuâtre voltigeant sur une patère de bronze jetait sur toute la chambre un jour faible et douteux [...]. Sur la table, dans une urne ciselée, trempait une rose blanche fanée dont les feuilles, à l'exception d'une seule qui tenait encore, étaient toutes tombées au pied du vase comme des larmes odorantes ; un masque noir brisé, un éventail, des déguisements de toute espèce, traînaient sur les fauteuils et faisaient voir que la mort était arrivée dans cette somptueuse demeure à l'improviste et sans se faire annoncer [...]. Cette chambre n'avait rien d'une chambre de mort. Les rideaux de damas rouge à grandes fleurs [...] le pourpre sombre de la tenture [...]. (p. 63)

Ici, la ressemblance avec les chambres de Véra et de la marquise dans le château d'Udolphe est frappante :

Le comte regarda, autour de lui, la robe, jetée la veille, sur un fauteuil ; sur la cheminée, les bijoux, le collier de perles, l'éventail à demi fermé, les lourds flacons de parfum qu'elle ne respirerait plus. Sur le lit d'ébène aux colonnes tordues, resté défait, auprès de l'oreiller où la place de la tête adorée et divine était visible encore au milieu des dentelles, il aperçut [...] les fleurs indiennes cueillies par elle, dans la serre, et qui se mouraient dans de vieux vases de Saxe ; et, au pied du lit, sur une fourrure noire, les petites mules de velours oriental [...]¹⁷.

On se trouva dans une chambre très élevée, tendue d'une tapisserie sombre, et d'une telle étendue que la lueur de la lampe n'en atteignait pas les extrémités. Dorothee en entrant s'était jetée sur une chaise, muette et immobile, et osait à peine regarder un lieu si plein de souvenirs. À côté d'elle

¹⁷ Villiers de l'Isle-Adam, « Véra », in *Contes cruels*, Paris, José Corti, 1962, p. 20-21.

étaient dispersés plusieurs effets à l'usage de la marquise, une robe, quelques ajustements étalés sur les fauteuils, comme si elle venait de les quitter. À terre, on voyait une paire de mules en satin noir¹⁸.

Ces chambres ont toutes les caractéristiques des chambres gothiques : elles sont spacieuses, faiblement illuminées par une lampe, une tenture recouvre le mur, le lit est imposant et des attributs féminins sont dispersés dans la pièce, comme si sa propriétaire venait de la quitter à l'instant. On peut souligner dans ces trois descriptions le lien qui se crée entre les défuntés et leur chambre. Elles investissent le lieu à tel point que la chambre nous renvoie leur image. La chambre, comme le dit Bachelard, devient leur prolongement, leur « coin du monde », un lieu à la fois funèbre et respirant la vie. La chambre de Clarimonde nous renvoie ce qu'elle est véritablement, à savoir une « morte-vivante ». Le lieu, comme le personnage féminin, est ambigu. Dès lors, on ne peut s'étonner du fait que Romuald ait un sentiment mitigé concernant ce lieu et sa propriétaire.

En effet, le protagoniste nous révèle que sa rêverie débute dans la chambre de Clarimonde (« je tombai en rêverie » (p. 63)) et que la manière dont il se retrouve dans sa chambre au presbytère le lendemain matin lui paraît étrange. Ce qui semble surprenant dès lors, c'est la netteté avec laquelle Romuald se souvient de tous les détails de cette chambre dans laquelle il n'a pénétré qu'une seule fois. Déjà, lors de la description de Clarimonde à l'église, nous avons pu noter la précision avec laquelle Romuald dépeignait la jeune courtisane. L'être et le lieu fantastiques sont décrits avec un souci du détail assez déroutant, mais Paolo Tortonese nous en fournit l'explication :

L'homme amoureux semble mieux voir que les autres, et l'amour coïncide avec une vision plus précise, plus détaillée. Le corps de la femme communique sa netteté aux autres objets : tout le sensible est impliqué dans une cristallisation harmonieuse et rassurante. Tout se distingue. Et la même chose se produit lorsqu'un personnage, au lieu de passer du non-amour à l'amour, passe du réel au fantastique. Une fois franchi le seuil du surnaturel, la vision ne s'estompe pas dans l'incertitude d'un monde suspendu entre rêve et réalité : au contraire, elle se fait plus précise, elle s'exacerbe

¹⁸ Ann Ward Radcliffe, *op. cit.*, p. 265.

dans un excès de netteté. La peur et l'incertitude n'atténuent pas le contour des choses, ne brouillent pas les formes. Au contraire, l'homme qui se met à la fenêtre du fantastique voit un paysage particulièrement détaillé¹⁹.

Et, en effet, Romuald nous dit bien : « Tous ces détails me sont aussi présents que s'ils dataient d'hier... rien ne m'échappait » (p. 55). Romuald, et donc Gautier à travers lui, s'attarde également un long moment sur la description de la chambre de Clarimonde (p. 63). On note un souci de vraisemblance, de réalisme, d'exhaustivité, de dénomination complète. Les choses sont étiquetées avec précision, enveloppées dans la définition la plus accomplie. La description de la chambre apparaît sous la forme d'ecphrasis. D'ailleurs, Natalie David-Weill souligne dans son ouvrage que :

L'ambition de Gautier est de faire une œuvre visuelle. Son attirance pour la peinture a commencé par une vocation : Gautier a étudié à l'atelier Rioult de 1827 à 1829, avant de se tourner vers la littérature. Il gardera toute sa vie la nostalgie de la peinture. Et, étant familier des règles de la technique picturale, il tentera de reproduire dans ses écrits l'art plastique qu'il considère comme supérieur²⁰.

Selon les Goncourt, l'œuvre de Gautier serait de la « peinture écrite ». Nous pouvons le constater ici, Gautier accorde une valeur particulière à la description des objets, des formes, des lignes, des ombres, des transparences et des pâleurs (comme nous l'avons souligné précédemment pour la description de Clarimonde). À cause de ce regard toujours concentré sur les objets matériels, on a souvent reproché à Gautier de n'être qu'un écrivain de la « surface ». Au contraire de l'introspection, il projette le regard de ses personnages sur le milieu environnant, et cet intérêt pour la description des choses matérielles est tout à fait adéquate ici, dans la mesure où elle contribue à inscrire le récit dans la réalité, première nécessité du fantastique que P-G Castex définit comme « l'intrusion brutale du mystère dans la vie réelle ». Ces descriptions, derrière lesquelles nous devinons la précision de l'œil du peintre, donnent au récit une certaine vraisemblance. On peut déceler chez Gautier une nostalgie

¹⁹ Paolo Tortonese, *op. cit.*, p. 75.

²⁰ Natalie David-Weill, *Rêve de pierre : La quête de la femme chez Théophile Gautier*, Genève, Droz, 1989, p. 7.

du passé dans ce désir de revenir à ces premières amours. La femme chez Gautier est constamment comparée à une œuvre d'art, portrait ou statue à travers lesquels il recherche l'immobilité de la Beauté :

Les plus grands peintres, lorsque, poursuivant dans le ciel la beauté idéale, ils ont rapporté sur la terre le divin portrait de la madone, n'approchent même pas de cette fabuleuse réalité. Ni les vers du poète, ni la palette du peintre n'en peuvent donner une idée. (p. 55)

[Elle] devint d'une blancheur de marbre [...]. (p. 57)

On eût dit une statue d'albâtre faite par quelque sculpteur habile [...]. (p. 64)

[Elle] ressemblait à une statue de marbre de baigneuse antique [...] (p. 67)

Ce désir nostalgique d'accéder à la beauté apparaît dans le texte durant la scène de nécrophilie. Todorov le souligne :

Cet amour pour la morte, présenté ici sous une forme légèrement voilée et qui va chez Gautier de pair avec l'amour pour une statue, pour une image de tableau [...] porte le nom de nécrophilie²¹.

Ces descriptions, d'une précision telle qu'elles approchent la perfection d'une œuvre d'art, aboutissent à une sorte d'arrêt sur image dont le but est de stopper quelques instants la fuite du temps, et la dégradation progressive des lieux et des personnages. Pourtant, malgré les multiples efforts du narrateur, la dégradation aura bien lieu : elle est symbolisée par l'image de la fleur qui se fane dans la chambre de Clarimonde et qui préfigure ce qui adviendra par la suite de la jeune femme. Alors que la courtisane se meurt, la rose blanche qui se fane et les fleurs bleues qui sèchent dans ses cheveux anticipent la scène finale dans laquelle le corps de Clarimonde se désintègre définitivement : « [...] son beau corps tomba en poussière ; ce ne fut plus qu'un mélange affreusement informe de cendres et d'os à demi calcinés » (p. 74). Appartenant à la fois au monde des morts et des vivants, Clarimonde est un personnage doté de deux facettes. A son contact, le glissement de Romuald vers un dédoublement devient simple.

²¹ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1976, p. 144.

La construction d'un monde parallèle : le dédoublement spatial

Dans la seconde partie du texte, nous assistons à la véritable métamorphose de Romuald, dont on avait déjà rencontré les signes dans la première partie. Cette seconde métamorphose va plus loin cette fois, dans la mesure où elle aboutit à un dédoublement physique. Nous l'avons vu dans la première partie du texte, à la sortie de l'église, Romuald est incapable de retrouver son chemin. Ceci symbolise l'état mental dans lequel il se trouve après sa rencontre avec Clarimonde. Il ne sait plus quelle direction emprunter. Il paraît être à la croisée des chemins et, en effet, deux choix s'offrent à lui désormais : se consacrer ou renoncer à Dieu. La seule solution possible pour que Romuald puisse allier les deux semble être le dédoublement.

Ce qu'on peut noter en premier lieu, c'est le jeu de miroir mis en place par l'auteur à l'intérieur même du récit. En effet, on a l'impression que le texte se dédouble lui-même. Dans la première partie, nous avons une opposition entre le monde religieux (représenté par le séminaire et l'église) et l'espace extérieur. Nous sommes désormais confrontés à la même opposition, cette fois transposée dans l'espace rural (du presbytère au château de Clarimonde). Gautier construit un monde binaire à l'intérieur duquel s'opère un autre dédoublement. Nous avons l'impression que Romuald se fabrique à travers le rêve un monde fantasmé où il peut évoluer indépendamment des contraintes religieuses ; un monde dans lequel il lui est permis de faire tout ce qu'il ne pouvait pas faire auparavant. Par exemple, sortir librement du séminaire pour se rendre au palais Concini lui était impossible dans la première partie du texte tandis que, dans la seconde, il se rend au château de Clarimonde dans la forêt. Dès lors, le passage de la frontière, symbolisée par le mur du presbytère, le passage de l'intérieur vers l'extérieur et de l'extérieur vers l'intérieur devient possible, et on peut s'en rendre compte dans la chambre de Clarimonde. Des failles se créent à mesure que l'on avance dans le récit :

Un tourbillon de vent furieux défonça la fenêtre et entra dans la chambre ; la dernière feuille de la rose blanche palpita quelque temps comme une aile

au bout de la tige, puis elle se détacha et s'envola par la croisée ouverte, emportant avec elle l'âme de Clarimonde. (p. 65)

Charles Grivel en donne l'interprétation suivante :

Il faut bien dire [...] que les chambres fantastiques ont le rempart percé (ou forcé) et que c'est pour cette raison qu'elles sont ici opératoires. À rebours de leur définition. Ces chambres, closes, mal closes [...] sont munies de fenêtres mal ajustées et de rideaux qu'agite le moindre souffle incompréhensiblement²².

Clarimonde, de son côté, apparaît dans la pièce tel un fantôme et elle s'enfuit par la fenêtre laissant derrière elle Romuald évanoui. Le lecteur est amené à se poser la question suivante : comment est-elle entrée ? La même question se pose lors de la scène du jardin :

Un soir, en me promenant dans les allées bordées de buis de mon petit jardin, il me sembla voir à travers la charmille une forme de femme qui suivait tous mes mouvements, et entre les feuilles étinceler les deux prunelles vert de mer ; mais ce n'était qu'une illusion, et, ayant passé de l'autre côté de l'allée, je n'y trouvai rien qu'une trace de pied sur le sable, si petit qu'on eût dit un pied d'enfant. Le jardin était entouré de murailles très hautes ; j'en visitai tous les coins et recoins, il n'y avait personne. (p. 61)

Romuald s'interroge sur la présence de traces de pieds et commence à douter de son abri ; Bachelard explique ce genre de doute de la manière suivante :

[t]out espace vraiment habité porte l'essence de la notion de maison. Nous verrons, dans le cours de notre ouvrage, comment l'imagination travaille dans ce sens quand l'être a trouvé le moindre abri : nous verrons l'imagination construire des « murs » avec des ombres impalpables, se reconforter avec des illusions de protection — ou, inversement trembler derrière des murs épais, douter des plus solides remparts. Bref, dans la plus interminable des dialectiques, l'être abrité sensibilise les limites de son abri. Il vit la maison dans sa réalité et dans sa virtualité, par la pensée et les songes²³.

Peu à peu l'espace religieux, si clos au départ, laisse entrevoir des failles. Clarimonde apparaît dans la chambre de Romuald et ce dernier s'étonne de la « façon étrange » dont elle est entrée.

²² Charles Grivel, *op. cit.*, p. 55.

²³ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 24.

Romuald bascule véritablement dans un univers que l'on peut qualifier de parallèle. L'espace est le même (la chambre), mais il s'y passe des choses étranges. Clarimonde était morte et voilà qu'elle est face à lui, portant de plus « une petite lampe de la forme de celle qu'on met dans les tombeaux ». Elle est habillée d'un suaire, comme si elle sortait d'un cercueil. Romuald doute : « Morte ou vivante, statue ou femme, ombre ou corps, sa beauté était toujours la même » (p. 67). Elle semble cependant plus morte que vivante et l'ambiguïté persiste dans toute la fin du texte : « Elle ressemblait à une statue de marbre de baigneuse antique plutôt qu'à une femme douée de vie » (p. 67). C'est à ce moment du texte que Romuald glisse imperceptiblement dans cet univers parallèle qu'il croit être celui du rêve. Comme le dit Roger Caillois, dans son essai intitulé *De la féerie à la science-fiction* :

Un héros bascule dans un univers parallèle : il a suffi d'un glissement, d'une distraction, d'un appel d'air. Il ne rentrera dans le sien qu'en profitant à nouveau d'un des points où se frôlent et se pénètrent, à intervalles prévisibles, les mondes jumeaux²⁴.

Les mondes jumeaux ne se pénétreront à nouveau qu'à la fin du texte, lorsque tout rentrera dans l'ordre. En attendant, l'apparition du monde parallèle va s'élaborer progressivement. Dans un premier temps, Romuald est la proie d'un dédoublement mental, psychique. Clarimonde lui apparaît une seconde fois et l'invite à partir en voyage le lendemain. Romuald sent sa nature se dédoubler et, dans le texte fantastique, on passe aisément du mot aux choses. C'est pourquoi Romuald devient deux personnes complètement différentes l'une de l'autre. Le dédoublement mental se prolonge en une véritable métamorphose physique, due notamment au changement de costume :

Je n'étais plus le même, et je ne me reconnus pas. Je ne me ressemblais pas plus qu'une statue achevée ne ressemble à un bloc de pierre. Mon ancienne figure avait l'air de n'être que l'ébauche grossière de celle que réfléchissait le miroir. J'étais beau, et ma vanité fut sensiblement chatouillée de cette métamorphose. Ces élégants habits, cette riche veste brodée, faisaient de moi un tout autre personnage, et j'admirais la puissance de quelques aunes

²⁴ Roger Caillois, cité dans Rachel Bouvet, *Étranges récits, étranges lectures*, Montréal, Balzac Le Griot, 1998, p. 152.

d'étoffes taillées d'une certaine manière. L'esprit de mon costume me pénétrait la peau, et au bout de dix minutes j'étais passablement fat. (p. 69)

Dès lors, Romuald prend complètement possession de l'espace : « Je fis quelques tours par la chambre pour me donner de l'aisance » (p. 70). Puis, les deux personnages traversent à nouveau la forêt et se retrouvent à Venise. Désormais, deux mondes antithétiques coexistent, et cette fois, l'opposition de Bachelard fonctionne très bien dans la mesure où s'opposent le monde de l'ordre et le monde du désordre, le monde diurne et le monde nocturne. Le passage de l'un à l'autre s'effectue dans la chambre :

Monde diurne	Monde nocturne
Presbytère	Venise
Ordre	Désordre
Chasteté	Luxure
Prière et choses saintes	« jouant aux dés, buvant et blasphémant »
Monde des vivants	Monde des morts (ou morts-vivants)

La frontière entre ces deux univers est perméable, dans la mesure où les vivants ont la possibilité de pénétrer le monde des morts et les morts celui des vivants. A l'opposition de la première partie du texte s'ajoute donc cette seconde opposition, mais nous avons l'impression, lorsque nous observons les comportements des personnages, que c'est le lieu qui agit sur eux désormais puisqu'ils adoptent le comportement adéquat au lieu. Romuald devient *il signor Romualdo*, d'une prétention extrême :

[...] je ne me serais pas détourné pour laisser passer le doge, et je ne crois pas que, depuis Satan qui tomba du ciel, personne ait été plus orgueilleux et plus insolent que moi... (p. 71)

Il mène aussi « un train de fils de prince » (p. 71). Clarimonde « entendait la vie d'une grande manière, et elle avait un peu de Cléopâtre dans sa nature » (p. 71). Elle semble, de plus, se démultiplier au gré des envies de Romuald :

Avoir Clarimonde, c'était avoir vingt maîtresses, c'était avoir toutes les femmes, tant elle était changeante et dissemblable d'elle-même; un vrai caméléon ! Elle vous faisait commettre avec elle l'infidélité que vous eussiez commise avec d'autres, en prenant complètement le caractère, l'allure et le genre de beauté de la femme qui paraissait vous plaire. (p. 71)

Clarimonde et Romuald se transforment donc physiquement, et cette évolution physique est véritablement le moment où Romuald sent qu'il est devenu un être double :

A dater de cette nuit, ma nature s'est en quelque sorte dédoublée, et il y eut en moi deux hommes dont l'un ne connaissait pas l'autre. Tantôt je me croyais un prêtre qui rêvait chaque soir qu'il était un gentilhomme, tantôt un gentilhomme qui rêvait qu'il était prêtre... Le jeune seigneur fat et libertin se raillait du prêtre, le prêtre détestait les dissolutions du jeune seigneur. Deux spirales enchevêtrées l'une dans l'autre et confondues sans se toucher jamais représentent bien cette vie bicéphale qui fut la mienne. (p. 70)

Ce passage d'une personnalité à l'autre, d'un lieu à l'autre a lieu lorsque Romuald se couche, ce qui explique l'emploi de l'expression « vie somnambulique » (p. 53). Nous pouvons en conclure que la chambre est le lieu de passage puisque c'est là que se produit le basculement dans l'univers parallèle : « J'allais me mettre au lit » (p. 62) ; « Quand je revins à moi, j'étais couché sur mon lit, dans ma petite chambre de presbytère » (p. 65) ; enfin « La lampe s'éteignit, les rideaux se refermèrent, et je ne vis plus rien; un sommeil de plomb, un sommeil sans rêve s'appesantit sur moi [...] » (p. 69). Nous pouvons noter également au passage que le lit est très souvent comparé à un cercueil et que c'est lorsqu'elle est allongée, morte, sur son lit, que Romuald embrasse Clarimonde et lui redonne vie. Le lit permet le lien entre la vie réelle et la vie rêvée, mais aussi entre le monde des morts et le monde des vivants. Charles Grivel pense que :

De la chambre à la boîte ou à la bière, il n'y a qu'un pas. On doit penser la description spatiale du texte comme un écran ; cet écran possède quatre faces, l'une est « battante », elle peut s'ouvrir, indépendamment de la volonté, mais elle peut se rabattre aussi. Sur cette quatrième face, ou de l'issue qu'elle représente, du passage ou du porche qu'elle offre, le flux fantomal s'écoule, il vient à moi, il me submerge. Je suis sans recours devant lui, sauf à clore — sauf à rabattre le couvercle et faire la tombe. L'écran « ouvert » est douloureux ; mais l'écran « fermé » est une boîte de

l'espèce asphyxiante. Dilemme. La représentation continue désormais dans le noir. Bien entendu, la boîte peut être mobile, cela n'importe pas²⁵.

Et, en effet, de la chambre (ou du lit) au cercueil et inversement, du cercueil à la chambre, il semble n'y avoir qu'un pas. Le lit possède les caractéristiques du cercueil. Romuald nous dit, en soulevant le drap mortuaire dans la chambre de Clarimonde, qu'il a le sentiment de remuer « une dalle de marbre » ; de même, Clarimonde s'adresse en ces termes à Romuald lorsqu'elle apparaît dans sa chambre : « Que d'efforts il m'a fallu faire avant de lever la dalle dont on m'avait couverte ! » (p. 67-68) ; « Clarimonde, la morte qui force à cause de toi les portes du tombeau » (p. 68). Nous l'avons vu précédemment, les failles dans le monde réel sont de plus en plus nombreuses à mesure que l'on progresse dans le texte, et Sérapion nous apporte une tentative d'explication :

Satan a la griffe longue, et les tombeaux ne sont pas toujours fidèles. La pierre de Clarimonde devrait être scellée d'un triple sceau ; car ce n'est pas, à ce qu'on dit, la première fois qu'elle est morte (p. 66).

Progressivement, on assiste à une complète abolition des frontières entre le monde des morts et le monde des vivants.

La transgression spatiale devient naturelle. Romuald reste de plus en plus longtemps dans l'espace du rêve et la communication entre les deux univers parallèles semble de plus en plus difficile à établir. Finalement, on aboutit à un complet renversement des valeurs de ces deux mondes : lors de la scène du cimetière, la transgression spatiale (qui s'accompagne d'une transgression morale et sociale) est à son comble. Les vivants et les morts (l'ici-bas et l'au-delà) sont réunis en un même lieu, mais une inversion des valeurs apparaît, car Sérapion et Romuald deviennent des profanateurs de tombe, alors que Clarimonde est présentée comme la victime, dans la mesure où elle a épargné Romuald par amour. Et, comme le souligne Todorov,

lorsque vampires et diables se retrouvent du bon côté, il faut s'attendre à ce que les prêtres et l'esprit religieux soient condamnés et traités des pires noms ; jusqu'à celui même du diable ! ».²⁶

²⁵ Charles Grivel, *op. cit.*, p. 54-55.

Ainsi, Sérapion est comparé à un véritable démon : « Le zèle de Sérapion avait quelque chose de dur et de sauvage qui le faisait ressembler à un démon plutôt qu'à un apôtre ou à un ange » (p. 74). Le texte se termine sur une ultime transgression spatiale de la part de Clarimonde qui revient voir Romuald une dernière fois dans son sommeil. Elle parvient de nouveau à franchir la frontière entre le monde des vivants et le monde des morts, alors que son corps a été réduit en poussière.

Conclusion

On se rend compte que l'espace du récit est construit comme un véritable labyrinthe et que cet aspect labyrinthe participe de l'effet fantastique. Le texte tisse progressivement sa toile autour du lecteur qui se laisse entraîner par le plaisir de l'indétermination propre à la lecture des textes fantastiques. Et cette indétermination se prolonge au-delà du texte, dans la mesure où la fin correspond pour Romuald à un retour à l'espace religieux, comme si rien ne s'était passé. Le doute subsiste et le texte ne nous révèle pas s'il s'agissait d'un rêve ou de la réalité. On revient à l'indétermination initiale après de multiples détours spatiaux :

Quoique je ne sois jamais sorti des murs de mon presbytère, on dirait plutôt à m'entendre, un homme ayant usé de tout et revenu du monde, qui est entré en religion et qui veut finir dans le sein de Dieu des jours trop agités, qu'un humble séminariste qui a vieilli dans une cure ignorée, au fond d'un bois et sans aucun rapport avec les choses du siècle. (p. 53)

Romuald est-il vraiment sorti du presbytère ? Le vieux narrateur ne lève pas l'hésitation. Il en résulte un choix double propre au fantastique et l'on peut voir en cette figure du vieux narrateur une mise en abîme du lecteur qui oscille entre deux choix : ou Romuald a vécu ce qu'il raconte en rêve — ce serait alors une histoire étrange, mais plausible — ou sa double vie s'est déroulée réellement, mais dans une réalité inconnue, bouleversée, où les lois de notre monde n'ont plus cours.

²⁶ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 144.

Bibliographie

- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1992.
- BOUVET, Rachel, *Étranges récits, étranges lectures*, Montréal, Balzac/Le Griot, 1998.
- DAVID-WEILL, Natalie, *Rêve de pierre : La quête de la femme chez Théophile Gautier*, Genève, Droz, 1989.
- GAUTIER, Théophile, « La Morte amoureuse », in *Tous les contes fantastiques*, édition présentée et établie par Jean-Baptiste Baronian, Paris, Néo, coll. « NéOmnibus », 1990.
- GRIVEL, Charles, *Fantastique-fiction*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.
- JOURDE, Pierre, *Géographies imaginaires. De quelques inventeurs de mondes au XX siècle*, Paris, José Corti, 1991.
- LÉVY, Maurice, et Michel Baridon, « Le gothique et ses métamorphoses. Mélange en l'honneur de Maurice Lévy », in *Caliban*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1996.
- LOTMAN, Yuri, « La notion de frontière », *La sémiosphère*, trad. Anka Ledenko, Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. « Nouveaux actes sémiotiques », 1999.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, trad. Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, Paris, Seuil, 1995.
- RADCLIFFE, Ann Ward, *Les Mystères du château d'Udolphe*, Paris, José Corti, 1984.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1976.

TORTONESE, Paolo, *La vie extérieure. Essai sur l'œuvre narrative de Théophile Gautier*, Paris, Minard, coll. « Archives des Lettres Modernes », 1995.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste (de), « Véra », in *Contes cruels*, Paris, José Corti, 1962.

Annexe : parcours de Romuald dans « La Morte amoureuse »

L'église, le jour de son ordination

Le séminaire, où il a passé toute sa jeunesse

La rue, où Romuald reçoit le message de Clarimonde des mains du page noir

La cellule du séminaire (La place que Romuald regarde par la fenêtre de sa chambre)

Traversée de la ville

La colline de laquelle Romuald observe le palais Concini

Le trajet à travers la campagne jusqu'à la cure de C.

Cure de C.

Le jardin de la cure de C.

La chambre de la cure de C.

Le trajet à travers la forêt

Le château de Clarimonde dans la forêt

La chambre funèbre de Clarimonde

Retour à la chambre du presbytère

Cure de C.

Chambre de Romuald

Cure de C.

Chambre de Romuald

Traversée de la forêt

Venise (Ridotto, Canaleio)

La chambre de Clarimonde à Venise

Retour au presbytère

Chambre de Romuald à Venise

Retour au presbytère

Cimetière

Chambre du presbytère à la Cure de C.

Représentation et traversée de l'espace dans *Haroun and the Sea of Stories* de Salman Rushdie

Jean-François GAUDREAU

Étudier l'espace dans la diégèse peut s'avérer être l'une des approches les plus révélatrices pour la compréhension d'un roman, tout particulièrement lorsque la temporalité joue un rôle secondaire ou qu'elle est distordue. L'espace occupe une position d'autant plus structurante dans le récit lorsque celui-ci fait l'objet d'un parcours. Il n'est pas rare qu'il prenne la valeur, effective ou métaphorique, du voyage et qu'il devienne expression et représentation de la métamorphose du héros. Cette métamorphose s'effectue grâce au voyage et à travers celui-ci.

Le parcours du héros est aussi, par le truchement de la lecture, le parcours du lecteur à travers un monde plus ou moins imaginaire. La jonction du monde particulier du roman avec l'univers intérieur du lecteur ne manque pas d'induire un ensemble de relations qui participent à la création de sens multiples à l'œuvre, pour autant qu'elle s'y prête. Et s'il est un genre qui devrait répondre à ce critère, c'est bien le roman.

Nous entendons, dans le texte qui suit, explorer la représentation de l'espace et de sa traversée dans *Haroun and the Sea of Stories* de Salman Rushdie. Ce roman, qui s'inscrit d'entrée de jeu dans l'univers du conte, relate le passage de Haroun du monde de l'enfance insouciant au monde de l'adolescence par un voyage à caractère initiatique qui l'amène à entrevoir la vie adulte et les vertus qu'elle exige. Pour sa part, le lecteur est entraîné dans un monde ludique où l'univers imaginaire réveille et révèle le pouvoir des mots et de l'imagination à l'œuvre dans le monde réel.

Le texte qui suit est divisé en trois parties qui correspondent aux trois principaux niveaux spatiaux, ou aux trois mondes, dans lesquels Haroun se déplace. Le premier niveau pourrait être qualifié

de pseudo-réel parce qu'il fonctionne selon des règles similaires à celles qui régissent le monde réel, tout en étant présenté sur le mode du conte qui rend possible les deux autres niveaux. Nous qualifions le second niveau de magico-réel, en ce sens que la majeure partie de ses caractéristiques correspondent à celles du monde réel, mais dont, par ailleurs, certaines des règles qui régissent son fonctionnement établissent des relations de cause à effet de type surnaturel que l'on peut considérer comme magiques. Nous qualifions le troisième niveau de magico-onirique, car plusieurs de ses caractéristiques sont surnaturelles et inspirées des univers du fantastique et de la science-fiction. Nous avons intercalé entre ces parties des notes qui traitent des lieux-frontières et des passages d'un monde à l'autre ; tout particulièrement parce que ces passages contribuent à établir la nature des niveaux suivants et leur nomenclature.

« *There was once, in the country of Aliphbay, a sad city...* »¹

Cette toute première phrase du roman donne le ton et annonce le mode sur lequel on doit le lire : nous sommes en présence d'un conte avec tout ce que cela signifie sur le plan axiologique, mais aussi, et surtout, avec tout ce que cela suppose de possibilités et de liberté grâce à la magie inhérente au genre.

Le premier niveau spatial où se déroule l'histoire, celui de la ville triste, constitue un monde pseudo-réel et s'étend jusqu'à l'entrée du Tunnel de J. L'univers du conte est convoqué avec la formule traditionnelle du « Il était une fois... » et se prolonge dans le monde de l'imaginaire en situant l'action dans un pays inventé et dans une ville dont tous les habitants ont oublié le nom. Pour le monde pseudo-réel, c'est essentiellement ce que le conte apporte, ce dernier permettra par ailleurs une large partie du développement de l'intrigue dans les second et troisième mondes.

Dès que la formule a introduit sa magie, on passe tout de suite à l'univers du roman moderne. En effet, un pays dont le nom

¹ Salman Rushdie, *Haroun and the Sea of Stories*, Londres, Granta Books/Viking, 1990, p. 15. Référencé dorénavant comme suit : (HSS, folio)

signifie *alphabet* et dont nous apprendrons dans le premier chapitre que beaucoup de toponymes sont des lettres, un tel pays ne peut être qu'une construction romanesque. Un conte à part entière n'aurait pas nommé le pays, ou alors lui aurait donné une identité réelle mais lointaine et plus ou moins exotique. D'ailleurs, la toponymie participe, sur le mode métatextuel, à l'organisation du texte² puisque l'itinéraire que suivent Haroun et son père va comme suit :

Rashid had often told Haroun about the beauty of the road from the Town of G to the Valley of K, a road that climbed like a serpent through the Pass of H towards the Tunnel of I (which was also known as J). (*HSS*, p. 33)

Les personnages suivent donc un parcours alphabétique dans un pays-alphabet digne héritier à la fois d'*Alice au pays des merveilles* et des romans de Kafka.

En effet, en plus de fonctionner sur le mode métatextuel, la toponymie est aussi le siège d'une dense activité intertextuelle. Les références préférées de Rushdie s'y prêtent particulièrement bien d'autant plus qu'il réunit l'Orient et l'Occident : les *Mille et une nuits*, mettant en vedette le célèbre Calife Haroun al Rachid, et les contes traditionnels de l'Inde d'une part et, d'autre part, les romans, les films et les contes traditionnels du monde occidental. Il n'est pas innocent que les lieux centraux portent tous des noms commençant par la lettre k (de même que le nom de famille du héros, Khalifa) comme dans les romans de Kafka. Le lieu où se déroule une grande partie de l'action du premier chapitre, la maison familiale, semble lui aussi tiré d'un conte de fée puisque le narrateur la décrit comme ceci :

The Khalifas lived in the downstairs part of a small concrete house with pink walls, lime-green windows and blue-painted balconies with squiggly metal railings, all of which made it look (in Haroun's view) more like a cake than a building. (*HSS*, p. 18)

Une maison qui nous semble donc s'apparenter à celles que l'on trouve dans *Hansel et Gretel*, tout en étant ironiquement construite

² Patricia Merivale, « The Telling of Lies and 'The Sea of Stories' : 'Haroun', 'Pinocchio' and the Postcolonial Artist Parable », *Ariel*, janvier 1997, vol. 28, n° 1, p. 195.

avec du béton [*concrete*] dans un monde *a priori* abstrait, celui de l'imaginaire.

Dans ce monde pseudo-réel, la magie des mots opère de façon à ce que les images qui surgissent à l'œil intérieur du lecteur matérialisent des concepts abstraits sur le mode du trope ou de la comparaison ; dans les autres mondes, il s'agira moins de tropes que de magie. Cette matérialisation, typique de la rhétorique de Rushdie³, s'actualise particulièrement dans les composantes spatiales et environnementales du récit.

In the north of the sad city stood mighty factories in which (so I'm told) sadness was actually manufactured, packaged and sent all over the world, which never seemed to get enough of it. Black smoke poured out of the chimneys of the sadness factories and hung over the city like bad news. (*HSS*, p. 15)

Déjà, à ce moment et à ce niveau du récit, la tristesse est littéralement manufacturée dans des usines et la fumée comparée de manière idiomatique à de mauvaises nouvelles.

Cette façon imagée de représenter l'espace installe dès les premières lignes du roman une dynamique dialogique entre cette composante du récit et ces deux autres que sont la temporalité et les personnages. En un sens, l'espace devient un personnage actif dans l'histoire : « Then, something went wrong. (Maybe the sadness of the city crept in through their windows.) » (*HSS*, p. 15) La possibilité de l'invasion de l'espace idyllique de la maison familiale, où le père est toujours prêt à rire et la mère à chanter, par la tristesse ambiante, qu'elle soit littérale ou figurée, marque l'embryon du déclenchement de l'histoire. En effet, « ...Soraya stayed home, turning cloudy and even a little thunderous and brewing up quite a storm. » (*HSS*, p. 16) Ce lien qui rattache les émotions aux éléments s'ajoute à la matérialisation de concepts abstraits et anime la spatialité du récit pour faire de l'espace et de l'environnement des éléments essentiels et actifs de l'intrigue.

³ Patricia Mérivale, *loc.cit.*, p. 195.

Il nous semble par ailleurs particulièrement intéressant de noter qu'au moment où le drame éclate, le temps s'arrête de tourner :

...Rashid heard the front door slam, and, an instant later, the sound of a car in the lane. He returned to the living room to find his wife gone, and a taxi speeding away around the corner. 'She must have planned it all very carefully,' he thought. The clock still stood at eleven o'clock exactly. Rashid picked up a hammer and smashed it to bits. Then he broke every other clock in the house, including the one on Haroun's bedside table. (*HSS*, p. 21)

Ce même jour, le ciel bleu du début de l'histoire est couvert et la mousson s'abat sur la ville triste, la pluie purifiant l'air et l'eau et rendant la vie plus facile à supporter. Comme si l'espace avait pris toute la place en entrant dans la maison et que le temps devenait une composante secondaire de l'histoire, ce qui prendra toute son importance au fur et à mesure que le mode du conte s'immiscera dans le roman.

C'est dans cet environnement initial familial que le héros de l'histoire, Haroun, est confronté aux événements qui l'obligeront à traverser la frontière qui sépare le monde de l'enfance et celui de l'adolescence. Au sujet du roman réaliste, Butor écrit :

Toute fiction s'inscrit donc en notre espace comme voyage, et l'on peut dire à cet égard que c'est là le thème fondamental de toute littérature romanesque⁴...

Haroun and the Sea of Stories n'est certes pas un roman réaliste, loin de là, mais le voyage emmène le lecteur, comme le héros, dans des contrées imaginaires qui éclairent la vie⁵ aussi efficacement, sinon mieux, qu'un univers calqué sur le réel. Nous définirons le rôle de héros de Haroun, à l'instar de Yuri Lotman, comme la réalisation de la capacité de traverser les frontières, laquelle capacité est à l'origine de l'intrigue :

Within the framework of each of the substructures which make up the semiosphere there are elements which are fixtures in its space, and elements

⁴ Michel Butor, « L'espace du roman », *Répertoire II*, Paris, Éditions de Minuit, 1964, p. 44.

⁵ N'oublions pas qu'il s'agit aussi d'un conte.

with relative freedom of movement. The former belong to social, cultural, religious and other structures, while the latter have a higher degree of freedom of movement. A hero of the second type can *act*, that is, can cross the boundaries of prohibitions in a way others cannot [...] cross the structural boundaries of the cultural space. Each such infringement is a deed, and the chain of deeds forms what we call plot.⁶

Par ailleurs, pour Mikhaïl Bakhtine, « l'inachèvement du héros fonde l'événement ouvert⁷ », c'est-à-dire un événement qui appelle une résolution. En termes plus académiques, l'élément déclencheur du récit révèle l'inachèvement du héros et l'intrigue constitue la suite des événements qui contribueront à son achèvement relatif à la fin de l'histoire. Quand le héros est au seuil de l'adolescence, on est en droit d'attribuer à ce voyage un caractère initiatique dont le motif est une variation du cycle vie/mort symbolique et vision/résurrection. Il ne s'agit cependant pas d'un récit entièrement initiatique, car la quête du héros ne consiste pas essentiellement en la recherche de son identité d'adulte. Nous verrons plutôt qu'il s'agit d'un récit de passage ou d'apprentissage lors duquel Haroun découvrira pour lui-même qu'il y a plus en lui que les apparences ne le montrent.

Deux prises de conscience préparent Haroun à son voyage, lui ouvrent la porte et le projettent dans l'univers de l'adolescence qui s'ouvre devant lui. Après le départ de sa mère, qui reproche à son père de n'avoir de l'intérêt que pour le plaisir de l'imagination et aucun pour les choses sérieuses de la vie, Haroun pose ce qui semble être le dernier geste de l'enfant insouciant des conséquences de ses actes. Il répète les mots de l'infâme monsieur Sengupta : « *What's the use of stories that aren't even true ?* » (HSS, p. 22) Ce qui blesse à nouveau son père qui se remet à pleurer. Haroun réalise alors les conséquences du geste qu'il vient de poser :

Haroun wanted to get those words back, to pull them out of his father's ears and to shove them back into his own mouth : but of course he couldn't do that. And that was why he blamed himself when, soon afterwards and in

⁶ Yuri Lotman, *Universe of the Mind, A Semiotic Theory of Culture*, trad. Ann Shukman, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1990, p. 151.

⁷ *Esthétique et création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 35.

the most embarrassing circumstances imaginable, an Unthinkable Thing happened... (*HSS*, p. 22)

Haroun prend d'abord conscience du mal qu'il inflige à son père et en éprouve du regret. Un peu plus tard, lors d'une apparition dans une réunion politique et devant une foule aussi dense qu'une forêt, Rashid est, pour la première fois, sans mot ; sa bouche est aussi vide que son cœur brisé. Haroun s'en attribue toute la faute, bien injustement (mais il comprend encore les événements comme un enfant), et prend conscience de sa responsabilité :

'My fault again', Haroun thought wretchedly. 'I started all this off. *What's the use of stories that aren't even true.* I asked that question and it broke my father's heart. So it's up to me to put things right. Something has to be done.'/ The only trouble was, he couldn't think of a single thing. (*HSS*, p. 27)

Cette double prise de conscience met Haroun en quête d'un moyen de réparation et lui ouvre l'esprit à la nécessité de saisir les chances qui passent durant la tournée qui vient : l'occasion d'aider son père à retrouver son don de raconteur se présentera dans le luxueux bateau-maison du Lac Dull. Mais auparavant, Haroun aura l'occasion d'aider son père à éviter de fâcheux événements dans un endroit des plus intéressants, la gare routière.

Passage vers la Vallée de K : la gare routière et la route de la montagne

La gare routière est le lieu frontière par excellence. Encore dans la ville, on ne sait si elle est à ses limites : on y est déjà en voyage. Celle de la ville de G est mal entretenue : ses portes sont rouillées et sa cour est poussiéreuse (*HSS*, p. 31). Elle est aussi, sous certains aspects, le lieu du carnavalesque :

There was a wrestling match at the ticket window instead of a queue, because everyone wanted to be first ; and as most people were carrying chickens or children or other bulky items, the result was a free-for-all out of which feathers and toys and dislodged hats kept flying. And from time to time some dizzy fellow with ripped clothes would burst out of the mêlée, triumphantly waving a little scrap of paper : his ticket! (*HSS*, p. 32)

Les enfants sont des objets encombrants au même titre que les poulets, les voyageurs se battent comme les villageois concitoyens d'Astérix, le désordre règne.

Le chaos⁸ de la frontière ne s'arrête pas là. Les voyageurs qui détiennent un billet courent à travers la cour en soulevant des nuages de poussière qui les enveloppent et les transforment en personnages de boue. La pagaille à laquelle ils se livrent est causée par les chauffeurs d'autobus qui leur font croire qu'ils s'en vont à tour de rôle sans vraiment partir, seulement pour les voir courir et entrer en collision, ce qui fait bien rigoler les spectateurs. Parmi eux se trouvent Haroun et monsieur Butt⁹, un homme énorme et échevelé dont les poils ressemblent à des plumes et dont la voix est très forte.

Il se présente à Haroun comme le chauffeur de l'autobus postal¹⁰ qui se rend à la Vallée de K et se met, pour la forme, au service de son interlocuteur. Haroun en profite et saisit une première chance. Il sort de sa réserve, pour exprimer une idée qui lui vient : « If you mean what you say about being at my service, then in fact there is something you can do. » (*HSS*, p. 33) Il prend monsieur Butt au mot et obtient de lui les premières places de l'autobus et la garantie de sortir du Tunnel de J avant le coucher du soleil, de façon à offrir à son père la vision paradisiaque de la Vallée de K. Ce quasi-exploit, dans les circonstances, permet à Rashid de répéter à son fils, preuve à l'appui, qu'il y a « more to you than meets the blinking eye. » (*HSS*, p. 34) Cette fois, c'est la bonne volonté de Haroun qui mettra sa vie et celles de tous les occupants de l'autobus en danger, car monsieur Butt, pour arriver à la Vallée de K à temps,

⁸ « La zone frontière [...] révèle une société en mouvement, plus ou moins marginale, agressive à l'endroit des êtres et des choses... », Claude Raffestin, « Frontières », in *Cartes et figures de la Terre*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980, p. 414.

⁹ Comme dans *but* : [mais]; mais aussi comme dans *butt* : [coup], [tonneau de grande capacité], [butte], [but], [objet de raillerie], [basse extrémité], [cul]. Quoiqu'en Hindustani, ce serait un nom tout à fait commun et dénué de connotation humoristique ou désobligeante.

¹⁰ Mail coach.

conduit dangereusement et Haroun réalise la responsabilité qu'il a dans l'affaire.

Au fur et à mesure que le « Number One Super Express Mail Coach to the Valley of K » (*HSS*, p. 33) s'élève dans la montagne avec ses passagers silencieux, il semble à Haroun qu'il accélère et qu'ils « were floating on a sea of silence, that a wave of silence was lifting them up, up, up towards the mountaintops. » (*HSS*, p. 39) Ce qui n'est pas, par ailleurs, tout à fait faux si l'on considère l'état du don de Rashid et que l'on sait ce que nous réserve la suite.

L'autobus atteint alors la frontière qui sépare le niveau pseudo-réel du niveau magico-réel :

Just then a thick cloud, shot through with impossible shifting colours, a cloud from a dream or a nightmare, hopped up from the gorge below them and plopped itself down on the road. They hit it just as they went round the bend, and in sudden darkness Haroun heard Butt slamming on the brakes as hard as he could. (*HSS*, p. 39)

Au-delà du nuage magique, ils sont dans le tunnel, vision contrastante et quelque peu surréaliste après les chemins escarpés des montagnes, au bout duquel s'étend la Vallée de K.

« WELCOME TO K » (*HSS*, p. 40)

La Vallée de K constitue à elle seule un niveau spatial dans le récit. Nous qualifions ce monde de magico-réel, comme nous l'avons mentionné en introduction, parce que la majeure partie de ses règles de fonctionnement sont similaires à celles du monde réel, mais que certaines de ses caractéristiques sont surnaturelles et tiennent de la magie. Sous l'aspect du réel, on doit remarquer que, dès l'entrée dans la vallée, on désamorce l'effet métaphorique des vallées dorées et des montagnes argentées en expliquant qu'il s'agit de champs de safran et de parois enneigées qui étincellent au soleil. Par contre, on dit du Lac Dull¹¹ qu'il ne mérite pas du tout son nom. Il est à noter que ce lac tire son nom du lac Dal, qui existe vraiment et qui est situé à proximité de Srinagar, dans le Cachemire indien.

¹¹ Comme dans « inintéressant », « mat », « ennuyeux ».

On se rend compte, à la lecture des autres romans de Salman Rushdie, en particulier *Midnight's Children*, que le Cachemire et le lac Dal font figure de paradis terrestre originel, au moins pour le narrateur. Cette caractéristique marquera le retour, en passant par le tunnel, de la magie du conte non sans un détour par la toponymie de la vallée.

'In those long-gone days the Valley, which is now simply K, had other names. One, if I remember correctly, was "Kache-Mer". Another was this "Kosh-Mar".'

'Do those names mean anything?' Haroun asked.

'All names mean something,' Rashid replied. 'Let me think. Yes, that was it. "Kache-Mer" can be translated as "the place that hides the sea". But "Kosh-Mar" is a ruder name.'

'Come on,' urged Haroun. 'You can't stop there.'

'In the old tongue,' Rashid admitted, 'it was the word for nightmare.' (*HSS*, p. 40)

La signification originelle du nom du vrai Cachemire provient de la langue urdu et tire son nom d'un personnage mythique, fils des montagnes et gardien des dieux¹². Ce nom se prête cependant à quelques variations phonétiques en français comme celles auxquelles se livre Rashid, qui aurait pu aussi faire ressortir l'apparence d'oxymore de cacher/mirer. Cependant, la nature des deux explications du conteur à son fils sert bien mieux l'histoire : cacher la mer (des histoires) sera l'un des enjeux de l'aventure de Haroun qui devra empêcher ce drame pour éviter le cauchemar. Par ailleurs, comme l'indique monsieur Butt, tous ne sont pas heureux dans la Vallée de K et la vie semble pouvoir être un cauchemar malgré la beauté des lieux. De plus, Haroun et Rashid pourraient en faire partie s'il s'avérait que ce dernier livre à nouveau une contre-performance.

Au centre du monde magico-réel de la Vallée de K, le Lac Dull tient lieu de joyau et les deux voyageurs doivent d'abord y passer la nuit sur un bateau-maison de luxe avant que Rashid ne fasse son apparition devant la foule. En jouant sur la polysémie du

¹² Sayyid Ahmad Dihlavi, *Farhang-I _safiyah*, Lahore (Pakistan), Sang-i Mil Publications, 1986 [1898].

mot « mood »¹³, le lac s'avère ne pas être ennuyeux ou inintéressant, mais plutôt vivant, et magique, car il réagit aux états d'âme des gens qui y naviguent. Dès que Rashid a une pensée triste, un brouillard jaune verdâtre, chaud, épais et nauséabond s'abat sur le lac : « It's a Mist of Misery. » (*HSS*, p. 47) Monsieur Buttoo, l'hôte de Rashid et son fils, se fâche à l'explication de ce dernier qui, d'après lui, tente de couvrir une impolitesse. Devant cette injustice, Haroun se fâche aussi, silencieusement, contre monsieur Buttoo. La réaction du lac à cet hôte suffisant¹⁴ et au jeune voyageur vient immédiatement sous la forme, respectivement, d'un vent brûlant et d'un clapot qui fait sérieusement tanguer le bateau qui menace de chavirer.

Face à ces événements, Haroun se voit confronté à une nouvelle épreuve : il doit se fier à une intuition qui n'a rien de réaliste, ce pourrait même être une idée saugrenue, pour tenter de remédier à une situation qui est, elle, bien réelle. L'effet des émotions des trois passagers sur le lac lui fait penser à une des histoires préférées de son père dans laquelle un pays change selon les dispositions de ses habitants. Haroun décide de vaincre son rationalisme premier et d'appliquer cette théorie *a priori* irrationnelle à un problème qui n'est pas lui-même très rationnel à ses yeux. Il commande alors, d'une voix qui démontre une nouvelle autorité chez lui, à son père et à monsieur Buttoo de se taire et de penser à de jolies choses, question de calmer le lac. Il s'astreint à la même discipline et le lac devient à nouveau calme. Haroun fait alors la remarque à son père que la « Moody Land » n'est pas seulement qu'une histoire et ce dernier fait encore remarquer à son fils qu'il y a plus chez lui que les apparences ne le laissent croire : « 'You're a blinking good man in a tight spot, Haroun Khalifa,' he said with an emphatic nod » (*HSS*, p. 50). Malgré les remarques désobligeantes de monsieur Buttoo, Haroun réalise quelque chose de très important pour lui et pour la suite de l'histoire : « that the real world was full of magic, so magical worlds could easily be real. » (*HSS*, p. 50)

¹³ Atmosphère et état d'esprit, et « moody » : sujet à la dépression mais aussi aux changements d'humeur rapides.

¹⁴ « Full of hot air ».

Spécialiste du superlatif intempestif, monsieur Buttoo loge ses deux invités sur son bateau-hôtel de luxe, l'Arabian Nights plus One, qui est supposé surpasser les merveilles des *Mille et une nuits*. Phénomène de décadence, l'hôte impose à ses invités de se sentir renversés par tant de magnificence et s'offusque de leur politesse réservée. C'est sur ce bateau que Rashid décide d'annuler son abonnement au service d'inspiration de la Mer des Histoires alors que Haroun change inopinément de chambre et le cours de l'histoire.

Lorsque Iff¹⁵, le Génie des Eaux, vient couper le courant, il réveille Haroun qui avait préalablement échangé sa chambre avec celle de son père. Mis à part sa taille, Iff est de la même grandeur qu'Haroun alors qu'il nous semble que les génies sont généralement représentés comme des géants ; le Génie des Eaux est assez caractéristique de son espèce littéraire puisqu'il porte le turban gigantesque, le gilet et les énormes pantalons bouffants habituellement attribués à ses congénères. L'être à la pilosité bleue est armé d'une clef à molette fluide qu'il perd en disparaissant lorsqu'il est surpris par Haroun. Comme celui-ci vient de réaliser que les mondes magiques peuvent être vrais, la suite devient possible.

C'est à ce moment que notre héros saisit une nouvelle opportunité, pour ainsi dire double celle-là, en réagissant très rapidement, compte tenu de la situation, et en posant un geste qu'il sait certainement immoral (n'oublions pas qu'il s'agit d'un héros de conte). En effet, en une fraction de seconde, Haroun décide de voler la clef du génie et quand celui-ci réapparaît, il la garde en otage pour que l'intrus réponde à ses questions. Armé de son nouveau sens des responsabilités et de sa nouvelle détermination, il mène son geste jusqu'au bout en décidant de garder l'outil en garantie pour qu'Iff l'emmène contrecarrer l'annulation qu'a demandée son père. Lorsque l'ultimatum est fermement affirmé, c'est au tour de Haroun de se faire prendre à ses propres paroles alors qu'Iff lui

¹⁵ Comme « si », mais aussi comme « iffy » : aléatoire, problématique, douteux, incertain, plein d'inconnu.

propose de se rendre sur-le-champ à la ville de Gup. Haroun assume entièrement sa décision et accepte.

C'est donc à partir d'un bateau plus grand que nature, qui flotte sur un lac surnaturel au milieu d'une vallée mythique, qu'un génie convainc Haroun de se rendre sur la seconde lune de la Terre. Pour ce faire, Haroun choisit, parmi les minuscules oiseaux magiques du génie, la Huppe, qui semble lui jeter un regard très intelligent. Iff explique à Haroun que son choix est judicieux :

Perhaps you know, Disconnecter thief, that in the old stories the Hoopoe is the bird that leads all other birds through many dangerous places to their ultimate goal. (*HSS*, p. 64)

On sait déjà qu'Iff sera un allié, même contraint, pour Haroun, mais il ne fait aucun doute que l'oiseau mécanique en sera un autre, plein de bonne volonté, à l'instar du chauffeur d'autobus. Ce dernier présentait d'ailleurs des caractéristiques assez particulières :

The owner of this voice turned out to be an enormous fellow with a great quiff of hair standing straight up on his head, like a parrot's crest. His face, too, was extremely hairy ; and the thought popped into Haroun's mind that all this hair was, well, somehow *feather-like*. (*HSS*, p. 32-33)

Il semble que ces caractéristiques hybrides soient l'apanage des personnages associés au transport entre les mondes. L'oiseau que Haroun choisit est « a tiny crested bird » (*HSS*, p. 64) qui, lorsqu'il est activé, devient aussi grand qu'un lit double et est couvert de « thick and somehow *hairy* feathers ». (*HSS*, p. 65)

Les passages d'un monde à l'autre sont caractérisés par une très grande vitesse et un certain sens d'irréalité. Haroun réalise lui-même que « When the Mail Coach driver, Butt, was rocketing up the Mountains of M, [he] had the same sense of floating » (*HSS*, p. 65) et que le chauffeur et la huppe se ressemblent comme nous venons de l'évoquer. Ils partagent aussi le plaisir de la vitesse et la même voix à cette exception près qu'en tant que machine « magique », la Huppe communique par télépathie. Lorsque l'oiseau propose à Haroun de lui donner un nom qui lui plaît, c'est inévitablement celui de Butt qu'ils choisissent.

C'est donc en compagnie d'un génie et du double du premier chauffeur que Haroun traverse à grande vitesse l'espace qui sépare la Terre de sa seconde lune, qu'il traverse le miroir de l'imagination et qu'il se dirige vers le reflet inversé du monde d'où il arrive.

« *A strange sort of Story Moon our Kahani would be, if storybook things weren't everywhere to be found.* » (HSS, p.79)

Nous qualifions Kahani, la Lune des Histoires, de monde magico-onirique car, comme nous l'avons mentionné en introduction, plusieurs des éléments qui composent ce monde proviennent ou sont inspirés des contes et de la science-fiction. Ce qualificatif provient aussi de ce qu'il rappelle les deux modes d'accès possibles à Kahani pour les habitants de la Terre. Comme nous l'avons vu précédemment, Haroun accède à la Lune des Histoires par des procédés de type magique. Dans la diégèse, on dit qu'il y a pour lui accès direct, en personne. Son père, par ailleurs, y parvient par des moyens indirects :

'As a frequent insomnia sufferer,' Rashid went on, 'I have learnt that particular foodstuffs, properly prepared, will (a) induce sleep, but also (b) carry the sleeper wherever he may wish. It is a process known as Rapture. And with sufficient skill, a person may choose to wake up in the place to which the dream takes him; to wake up, that is to say, *inside the dream.*' (HSS, p. 99-100)

Les enfants ont donc accès au monde onirique directement à travers la magie et les adultes, indirectement à travers le rêve.

Kahani, en tant que corps céleste constitué d'éléments de fiction, est un monde manichéen, à l'image du monde des contes. Grâce à des Processus Trop Complicés À Expliquer (« P2C2E »), cette seconde lune de la Terre ne tourne pas et il en résulte que le bien et le mal sont clairement spatialisés. La moitié éclairée de la planète, dont la capitale est Gup City¹⁶, est celle du bien, de l'imagination débordante, des histoires, de la parole illimitée et de la liberté d'expression. Nous analyserons cette moitié du manichéisme par le biais de l'Océan des Courants d'Histoires.

¹⁶ La ville du bavardage, du potin.

La mer qui borde la ville triste était lugubre et le Lac Dull n'était pas mat, mais son éclat n'était pas commenté puisque Haroun ne le vit de près que le soir venu. Par effet de gradation, l'Océan des Courants d'Histoires est chaud, brillant et coloré et partage avec le Lac la caractéristique d'être parcouru par une multitude de courants entrelacés. L'Océan est par ailleurs entretenu par des « *Plentymaw Fishes*¹⁷ » qui filtrent, décomposent et recomposent les histoires qu'ils respirent, et par des Jardiniers Flottants qui ressemblent aux jardins flottants du Lac Dull et tiennent un peu des Ents de Tolkien. La magie du conte et de la lecture est ici particulièrement concentrée puisque chaque courant est une histoire et certains de ces courants, ceux qui brillent d'une lueur dorée, ont le pouvoir de faire se réaliser les souhaits de ceux qui les boivent. De même, chaque courant peut être bu et procurer à celui qui le consomme l'effet de vivre comme en rêve l'histoire en question.

Haroun fait l'expérience des deux possibilités. Il échoue dans sa tentative d'inverser la décision de son père en buvant un courant de souhait à cause du manque de concentration dont il souffre depuis le départ de sa mère. Son premier essai de détermination se heurte à un écueil qui mine momentanément sa confiance en ses moyens. Le second courant qu'il boit lui fait faire un « mauvais rêve » parce qu'il est empoisonné : l'histoire de sauvetage de princesse dont il est le héros tourne mal et il se transforme en araignée géante que la victime poignarde jusqu'à ce qu'il tombe en bas de la tour. Ces deux événements démontrent l'effet actif de l'environnement sur les personnages. Cet effet peut aussi se manifester de façon plus subtile par la simple juxtaposition :

So Iff the Water Genie told Haroun about the Ocean of the Streams of Story, and even though he was full of a sense of hopelessness and failure the magic of the Ocean began to have an effect on Haroun. (*HSS*, p. 71)

Entre le jour perpétuel de Gup et la nuit perpétuelle de Chup¹⁸ s'étend la « *Twilight Strip* », zone frontière des plus intéres-

¹⁷ Poissons à nombreuses bouches.

¹⁸ Le Pays silencieux.

santes. Il n'y fait ni clair, ni sombre et les Guppees¹⁹ y ont construit un Mur de Force incassable et invisible, en théorie. On verra plus loin que s'il est toujours invisible, le manque d'entretien le rend très poreux. Cette frontière, à la fois zone et ligne, est active et évolue au long des événements.

Les Guppees et les Chupwalas²⁰ se définissent par rapport oppositionnel les uns aux autres, ils font conséquemment partie les uns des autres, à leur « volonté défendante ». La frontière qui les sépare est depuis longtemps large et régulière, la friction entre les deux peuples est inexistante depuis des générations. Si on la considère à grande échelle, la frontière est une zone artificielle et comme il y a peu de friction, elle est moins entretenue et devient poreuse. C'est alors que le « no man's land » qui sépare les frontaliers devient plus intéressant à occuper, qu'il ouvre la porte à la conquête des insoucians Guppees par les ambitieux Chupwalas. Finalement, la frontière, après avoir été ouverte, se dilate grâce à Haroun et le « no man's land » s'élargit au point de toucher les deux centres et de couvrir la Lune entière. Même si la ligne était fine et équidistante, la frontière séparait et unissait à la fois deux territoires²¹ et les similitudes entre frontaliers promettent, à la fin, de devenir aussi fortes que les liens avec leurs centres respectifs.

Alors que la moitié Gup de Kahani semble être majoritairement couverte par l'Océan des Courants d'Histoire, la moitié Chup semble être essentiellement couverte par la terre ferme. Comme il s'agit de la face éternellement cachée de la Lune, il y fait toujours froid et noir et les habitants qui y vivent s'y sont adaptés. Leurs ombres, inutiles, ont acquis au long des années des facultés d'autonomie assez impressionnantes : elles sont devenues les manifestations visibles des émotions réelles de leurs propriétaires auxquels elles sont rattachées par les pieds. Les Chupwalas ont aussi les parties blanches et noires de leurs yeux inversées, ce qui leur

¹⁹ Les Habitants de Gup.

²⁰ Les habitants de Chup.

²¹ Voir à ce sujet Michel Butor, « Méditations sur la frontière », *Chantiers*, Gourdon, Dominique Bedou Éditeur, 1985, p. 95-101.

permet de voir parfaitement dans le noir, mais qui les rend sensibles à la clarté. Ils ont aussi inventé des « darkbulbs », c'est-à-dire que la noirceur devient une valeur positive plutôt qu'une absence de lumière et qu'ils sont capables de la diffuser comme avec une ampoule normale²².

Comme on peut le remarquer, dans le monde magico-onirique, la matérialisation de concepts tirés des univers du conte et de la science-fiction est ici poussée très loin et, sur un registre plus moderne, rejoue le roman selon le type de règles qu'utilisait Lewis Carroll avec *Alice*. C'est dans cet espace que Haroun, qui peut le concevoir grâce à ses péripéties des derniers jours, fera les derniers et les plus importants pas qui le séparent de l'entrée définitive dans l'adolescence. Nous nous concentrerons sur ceux qui nous semblent être les deux plus importantes : la capacité de faire des nuances et la volonté de dépasser ses propres limites.

Haroun accompagne l'armée des Guppees partie à la rescousse de la princesse et de l'Océan, tous deux menacés par les Chupwalas. Sur les rives du pays de Chup, il est témoin de la danse d'un Guerrier de l'Ombre, un Chupwala. Il fait alors un bilan de son aventure :

'How many opposites are at war in this battle between Gup and Chup!' he marvelled. 'Gup is bright and Chup is dark. Gup is warm and Chup is freezing cold. Gup is all chattering and noise, whereas Chup is silent as a shadow. Guppees love the Ocean, Chupwalas try to poison it. Guppees love stories, and Speech ; Chupwalas, it seems, hate these things just as strongly.' It was war between Love (of the Ocean, or the Princess) and Death (which was what Cultmaster Khattam-Shud had in mind for the Ocean, and for the Princess, too.) (*HSS*, p. 125)

Déjà, on note que Haroun fait un effort pour ne pas se laisser tromper par les apparences (« it seems »). La danse du Guerrier lui fait pousser sa réflexion plus loin :

'But it's not as simple as that,' he told himself, because the dance of the Shadow Warrior showed him that silence had its own grace and beauty (just as speech could be graceless and ugly) ; that Action could be as noble

²² Darkbulb/lightbulb...

as Words ; and that creatures of darkness could be as lovely as the children of the light. 'If Guppees and Chupwalas didn't hate each other so,' he thought, 'they might actually find each other pretty interesting. Opposites attract, as they say.' (HSS, p. 125)

À la relecture, la réflexion nuancée de Haroun sur le bien commun que les deux peuples de Kahani pourraient se faire prendre forme de prédiction de la fin de l'histoire. Il nous semble que cette nouvelle capacité qu'a Haroun de concevoir les deux faces de la médaille soit un immense pas vers son achèvement en tant que personnage.

Un peu plus loin, Haroun se portera volontaire pour aller trouver et neutraliser le vaisseau-usine de Khatam-Shud, le despote qui commande les Chupwalas par la terreur et le silence. Cet exploit — sauver l'Océan de la pollution de toutes les histoires — constitue l'ultime épreuve de passage du héros. Il y exploitera d'importantes vertus qu'il s'est découvertes au cours de son aventure : le leadership et la réserve auprès de ses coéquipiers, le contrôle de soi et le courage quand l'action dangereuse s'impose, la vivacité d'esprit quand la chance se présente à lui. Lorsque Haroun réalise que le vaisseau est fait d'ombre solidifiée, il comprend que ce dernier s'évanouira s'il peut l'éclairer. La seule source de lumière assez forte pour cela est le Soleil, mais comme Kahani ne tourne pas, le problème est assez lourd à résoudre. Pourtant, malgré le temps qui presse, Haroun se souvient qu'il a sur lui une portion d'Eau à Souhait et qu'avec cette aide magique, il peut sauver l'Océan. À force de volonté, il maintient son attention jusque-là défaillante sur son souhait de faire tourner la Lune. Cette dernière épreuve accomplie, la victoire est acquise pour la sauvegarde de l'Océan et de la Princesse et, inévitablement, pour le retour à la cohabitation des Guppees et des Chupwalas.

Comme dans tout bon conte, Haroun obtient la chance de demander qu'un autre de ses souhaits se réalise en récompense de ses actes de bravoure et d'héroïsme. Il demande évidemment que la fin de son histoire soit une fin heureuse. De retour quelques minutes après leur départ du bateau — Butt peut aussi voyager dans le temps — Haroun et son père dorment profondément tout le reste de la nuit, tant et si bien que Haroun croit avoir rêvé son aventure. Au

réveil, il n'a pas le temps de s'assurer auprès de Rashid de la nature de son aventure. C'est lorsque son père raconte l'histoire de « Haroun et la Mer des Histoires », qu'il confirme à son fils que leur merveilleux périple les a emmenés — et nous a emmenés — en des territoires imaginaires. Comme on peut s'en douter, à leur retour en ville, les habitants de celle-ci ont retrouvé son nom, Kahani, et Soraya est revenue à la maison. Dès le lendemain, toutes les horloges sont remplacées et tournent à nouveau, alors que Haroun célèbre son anniversaire.

Conclusion

À la lecture de *Haroun and the Sea of Stories*, on peut voir à quel point l'espace, par la toponymie métatextuelle et intertextuelle et par son intrusion dans la sphère de l'action, joue un rôle primordial dans la diégèse. D'ailleurs, pour chacun des deux premiers niveaux spatiaux, l'intrusion de l'espace dans l'action enclenche la prochaine étape majeure de l'histoire et du passage de Haroun. Dans le monde pseudo-réel, c'est après que la tristesse ait envahi la maison que le drame éclate ; dans le monde magico-réel, c'est après que le lac se soit animé que Haroun prend la gouverne des événements qui le touchent ; dans le monde magico-onirique, la tendance s'inverse et Haroun met la Lune en mouvement pour résoudre le conflit. Ainsi s'accomplit le cycle du passage de l'enfance à l'adolescence : il y a la vie avant l'entrée dans le tunnel, la mort symbolisée par le séjour au paradis terrestre, la vision du voyage sur Kahani et le retour à une nouvelle vie après la sortie du paradis.

Quant au lecteur, tout en suivant les péripéties de Haroun, il a fait lui aussi un voyage bien rempli dans un univers qui tient à la fois du conte par l'atmosphère et du roman par la forme. Il a pu suivre l'évolution du traitement de la métaphore et de la matérialisation de concepts abstraits. La description métaphorique de l'environnement et de l'espace, prépondérante dans le premier monde, est désamorcée dans le second, alors que dans le troisième elle est presque nulle. À l'inverse, la matérialisation gagne en importance : au premier niveau, seule la tristesse est vraiment matérialisée, alors qu'au second c'est le lac et ses propriétés qui le sont

avec toute l'importance que cela a dans le récit ; au troisième niveau presque tout l'espace est composé de concepts abstraits matérialisés. Cet espace magique devient alors le siège de la métaphorisation de thèmes secondaires du roman comme l'écologie et la liberté d'expression.

Bibliographie

AHMAD DIHLAVI, Sayyid, *Farhang-I_safiyyah*, Lahore (Pakistan), Sang-i Mil Publications, 1986 [1898].

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.

BUTOR, Michel, « Méditations sur la frontière », *Chantiers*, Gourdon, Dominique Bedou Éditeur, 1985, p. 95-101.

_____, « L'espace du roman », *Répertoire II*, Paris, Éditions de Minuit, 1964, p. 42-50.

LOTMAN, Yuri, *Universe of the Mind, A Semiotic Theory of Culture*, trad. Ann Shukman, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1990.

MERIVALE, Patricia, « The Telling of Lies and 'The Sea of Stories' : 'Haroun', 'Pinocchio' and the Postcolonial Artist Parable », *Ariel*, janvier 1997, vol. 28, n° 1, p. 193-208.

RAFFESTIN, Claude, « Frontières », in *Cartes et figures de la Terre*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980, p. 412-421.

RUSHDIE, Salman, *Haroun and the Sea of Stories*, Londres, Granta Books/Viking, 1990.

L'ESPACE INTÉRIORISÉ :
DE L'ENFERMEMENT À LA
DÉTERRITORIALISATION

L'enfermement comme appréhension de l'espace dans *Bord de mer* de Véronique Olmi

Catherine GRECH

Une lecture plus ou moins chronologique des textes d'un auteur nous montre bien souvent qu'il existe une problématique ou une notion commune à cette œuvre. Il semble que chez Véronique Olmi, dont il sera question ici, l'enfermement et l'exil soient des notions présentes à la fois dans ses œuvres dramatiques, ses nouvelles et son premier roman, que nous analyserons¹. Déjà dans la pièce *Le passage*², inspirée librement de la vie de la poétesse russe Marina Tsétaïeva, Olmi s'était questionnée sur l'exil d'une femme qui est obligée de vivre isolée avec son fils dans un appartement minable de Paris. Il suffit aussi de penser à la pièce *Les nuits sans lune*, sur la prison, ou à *La jouissance du scorpion*, sur le racisme ordinaire qui impose une sorte d'exil, pour nous rendre compte que les notions d'enfermement, d'aliénation et d'exil traversent une bonne partie de son œuvre. Mais c'est dans *Bord de mer*, publié en 2001, son premier roman inspiré d'un fait réel, que la problématique de l'enfermement est portée à son comble. Dans ce texte très près du registre de la langue orale et écrit à la première personne, une femme dépressive, pauvre, abruti par les médicaments et qui n'est jamais sortie de la cité de HLM, où elle vit comme une condamnée, décide en plein hiver de « larguer les amarres » (BM 78) et de partir en vacances au bord de la mer avec ses deux fils, de neuf et cinq ans. Et après les avoir amenés à la fête foraine et leur avoir payé des frites³, elle les tue.

¹ Véronique Olmi, *Bord de mer*, Paris, Actes Sud, coll. « Domaine français », 2001. Toute référence à ce roman sera désormais indiquée par le sigle BM suivi de la page.

² Véronique Olmi, *Le passage*, Paris, L'Arche, coll. « Scène ouverte », 1996.

³ Dans une entrevue qu'elle a accordée au journal *Libération* en mai 2001, Véronique Olmi avoue que le côté tragique de la fête foraine et des frites avait quelque chose de terrible qui l'a particulièrement touchée.

Pour expliquer la représentation de l'espace dans le roman, nous partirons de la notion d'enfermement en nous appuyant sur les travaux de Michel Foucault dans *Surveiller et punir*. Nous tenterons, dans un premier temps, de démontrer comment la narratrice qui est dans « une pratique du rejet⁴ », comme le sont les criminels et les fous, vit dans un espace surveillé et disciplinaire, qui rappelle la cellule et l'asile, dont elle essaie de s'échapper, comme on s'évade de prison, pour se soustraire au regard de l'Autre. Nous verrons dans la seconde partie que le nouvel espace qu'elle tente d'investir ne lui renvoie que l'image de son aliénation. Les moyens financiers limités dont elle dispose ne lui permettent pas de se payer un hôtel convenable, et les conditions atmosphériques défavorables qu'elle subit tout au long du voyage, qui ne dure que vingt-quatre heures, lui rappellent la misère dans laquelle elle vit. Enfin, nous examinerons dans la dernière partie comment l'expérience de l'altérité, que ce soit dans la cité où elle habite ou dans cette ville de bord de mer, ne peut se concevoir qu'à partir d'un rapport fondé sur l'opposition surveillant/surveillé, juge/accusé. Il s'agira aussi de montrer que ces oppositions se prolongent jusqu'à ses enfants qui, en grandissant, en arrivent eux aussi à occuper le statut de surveillant. En conséquence de ce rapport de pouvoir qui s'installe avec eux et qui s'étend jusqu'à son appartement, seul espace où elle se sent véritablement protégée, la narratrice en vient à la conclusion qu'elle n'a d'autre choix que de tuer ses deux fils.

Espace surveillé et disciplinaire

Lorsque le roman débute, la narratrice s'apprête à monter dans l'autobus qui doit la mener au bord de la mer. Le lecteur ne la voit donc ni traverser ni faire l'expérience de son lieu d'habitation qu'elle cherche à fuir. Toutefois, grâce aux nombreux indices qui nous sont donnés tout au long du texte, nous comprenons que la structure spatiale de la cité de HLM dans laquelle la narratrice habite se fonde sur le modèle de l'espace carcéral et asilaire. On verra que l'état dépressif de la narratrice provoque une marginalisation

⁴ Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèques des histoires », 1975, p. 200.

qui demande une surveillance constante. La dépression, qui est un pays en soi⁵, isole du corps social, fondé sur une opposition binaire normalité/anormalité, la narratrice que « les angoisses paralysent » (BM 21). Aussi, dans le but de contrôler ceux qui ne sont pas une force utile pour une société qui base ses rapports à partir de la notion de production (la narratrice est sans travail) et qui refusent l'assujettissement (elle cherche à résister au contrôle social dont elle est souvent l'objet de la part des services sociaux), la société effectue « une répartition des individus dans l'espace⁶ ». En distribuant dans l'espace ceux qui refusent de se soumettre, on s'assure d'appliquer un contrôle sur le temps et les mouvements des individus. La narratrice est donc maintenue dans un « espace de tolérance⁷ », d'où on la surveille. Cet « exil-clôture », comme Michel Foucault qualifie cet espace, est bien entendu situé en périphérie, où la narratrice a l'impression de vivre « bien rangée dans [une] boîte » (BM 30). On se rappellera que ce sont surtout « les groupes sociaux inférieurs qui se trouvent relégués à la périphérie⁸ ». Même si elle ne donne aucune précision quant à sa situation d'exilée, la narratrice en est néanmoins consciente :

C'est comme pour les prisons, ou les maisons de retraite, tout ce qui ne cadre pas dans le décor se fait vers les grandes routes, là où la loi n'est pas la même, la douleur différente. (BM 89)

Il serait toutefois faux de croire que la périphérie est laissée sans surveillance ; la discipline a établi au préalable un réseau insidieux et efficace qui la relie au centre. Pour Foucault, l'école — et on peut chez Olmi étendre cette observation aux services sociaux — devient un « minuscule observatoire social qui pénètre chez les adultes et exerce sur eux un contrôle régulier⁹. » La narratrice fait d'ailleurs plusieurs fois référence à ses nombreuses visites au dis-

⁵ Je m'appuie sur l'analyse que fait Julia Kristeva de la dépression dans son essai, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1987.

⁶ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 143.

⁷ *Ibid.*, p. 85.

⁸ Yuri Lotman, « La notion de frontière » in *La sémiotique*, trad. Anka Ledenko, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Nouveaux actes sémiotiques », p. 35.

⁹ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 213.

pensaire¹⁰ et à ses conversations avec l'assistante sociale et Marie-Hélène, la maîtresse d'école de Kevin, son plus jeune fils :

J'aime pas quand Marie-Hélène demande à me parler, Kevin a beau être son choucou, je le sais, jamais elle me félicite, toujours elle pose des questions. Pourquoi est-ce qu'il a pas ses chaussons pour la gymnastique ? À quelle heure il se couche le soir, il s'endort en classe [...]. (BM 29)

Pour l'individu marginalisé, le privé devient public. L'espace privé n'est donc pas un lieu protégé puisqu'il ne peut échapper à la surveillance. En fait, la discipline n'a d'autre but que de créer, à même ces espaces périphériques, des cellules « qui permettent le contrôle minutieux des opérations du corps¹¹. » L'exil-clôture, on l'aura compris, doit assurer la fixation, loin du centre, des individus qui sont en marge du registre de la normalité afin d'éviter qu'ils ne menacent le corps social tout entier.

En plus de répartir les individus dans l'espace, la discipline impose une temporalité linéaire qui « s'oriente vers un point terminal et stable¹². » Dans le roman, la temporalité est marquée par le calendrier scolaire ; Stan et Kevin, les deux fils de la narratrice, y font plusieurs fois référence. L'obligation de concevoir le temps comme une ligne droite s'oppose à l'état dépressif de la narratrice qui vit dans une sorte de fragmentation provoquée par la dépression. Le fait de ne pas se conformer à une temporalité linéaire lui permet en quelque sorte d'échapper au regard de l'Autre. Par son appréhension morcelée du temps, la narratrice offre une résistance à la discipline :

ceux qui se couchent le soir parce qu'ils sont fatigués, parce qu'ils ont su remplir leur journée heure par heure et qui se lèvent le matin parce que c'est normal, il faut le faire et ils le font — c'est pas comme moi qui mélange la nuit et le jour, qui veille quant tout le monde pionce et qui m'écroule quant tout le monde gambade. (BM 23)

¹⁰ On remarquera au passage ce mot qui peut sembler curieux et qui n'est guère utilisé. Nous donnons ici la définition du *Petit Robert* qui explique peut-être les raisons qui ont poussé Olmi à choisir ce mot : « Établissement (public ou privé) où l'on donne gratuitement des soins courants et où on assure le dépistage et la prévention de certaines maladies à caractère social. » (Je souligne)

¹¹ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 139.

¹² *Ibid.*, p. 162.

En ne sachant ni le jour ni l'heure, la narratrice a la fausse impression d'être « libre » (BM 104). Mais ce n'est pas tant une temporalité fragmentée que la narratrice recherche qu'un espace « hors temps », situé loin du regard de l'Autre, où toute altérité se résumerait à ses enfants :

Voilà comment j'aurais dû passer le restant de mes jours : au lit avec mes gosses, le monde on l'aurait regardé comme on regarde la télé : de loin, sans se salir, la télécommande à la main, le monde on l'aurait éteint à la première saloperie. (BM 79)

Elle s'échappe donc de cet espace surveillé, comme on s'évade de prison, pour éviter non seulement la fixation, mais la temporalité linéaire imposée par la discipline. Ce n'est pas un hasard si la narratrice choisit la mer. Elle cherche avant tout à prouver qu'elle peut, elle aussi, comme les gens « normaux », s'éloigner de la périphérie qu'elle n'a jamais quittée.

Espace traversé

Dans l'imaginaire, les vacances à la mer sont, de façon cliché peut-être, synonymes de richesse et de liberté. Pour la narratrice, l'océan représente l'espace de tous les possibles, de tous les espoirs. La mer doit avoir comme fonction de la sortir, elle et ses enfants, d'un état de marginalisation. Nous verrons dans cette seconde partie que la rencontre avec l'océan et les espaces traversés détermine le déroulement des événements. L'hostilité de ce nouvel espace — il pleut continuellement — comme la façon qu'a la narratrice, non pas de l'investir mais de le parcourir, aura des conséquences tragiques pour les personnages.

Lorsque le récit débute, la narratrice quitte, en pleine nuit, la cité de HLM, comme un prisonnier qui s'évade. Le vieil autobus dans lequel elle monte annonce déjà les espaces¹³ qui lui renverront tout au long du récit l'image de l'enfermement et de son aliénation. Le lecteur passe d'une cité de HLM d'une ville sans nom à une

¹³ Voir le tableau en annexe. On remarquera que les espaces traversés sont tous sales, vieux et humides. Il semble que la ville n'ait à offrir que des espaces insalubres.

autre ville qui n'est jamais nommée. Il est important de souligner ici qu'aucun des espaces traversés n'a de nom. La narratrice va au bord de la mer ; laquelle, dans quelle ville ? On l'ignore. Elle réserve une chambre dans un hôtel, lequel ? Le récit ne le dit pas (il précise seulement qu'il n'est pas au bord de la mer, ce qui aurait été trop cher). Elle déjeune dans un café dont nous ignorons le nom et entre dans une épicerie qui n'est pas nommée. Parce qu'ils ne représentent ni l'ailleurs ni la non-marginalité, il ne sert à rien de nommer ces espaces. À cause de leur côté pauvre et miséreux, ils sont à l'image du connu, du déjà-vu, de l'espace carcéral auquel elle est habituée. Tout reste donc dans l'anonymat. Pas plus qu'elle ne se nomme, la narratrice ne peut nommer les choses.

Si le lecteur saisit bien les espaces traversés grâce aux descriptions de la narratrice, en revanche, il ne comprend pas trop la façon dont elle les parcourt. La cartographie de la ville demeure inconnue, et les déambulations de la narratrice restent incompréhensibles. Elle erre plus qu'elle ne se promène. La façon dont elle circule dans la ville s'inscrit dans le registre du langage qui est propre au dépressif : « monotone et répétitif¹⁴ ». Le but de la narratrice n'est pas de découvrir la ville — curieusement elle ne cherche pas l'océan — mais de la traverser par simple nécessité. Sa seule obsession est d'échapper au regard de l'Autre. Si ce n'est qu'elle doit aller au café et à l'épicerie parce que les enfants lui rappellent qu'ils ont faim, elle serait restée « terrée » dans sa chambre d'hôtel. En outre, son appréhension circulaire de l'espace prouve que la narratrice est dans un univers bloqué, *a closed universe*¹⁵. L'espoir d'une quelconque perspective s'annule. Ses déambulations la ramènent toujours à son point de départ dans cette ville inconnue, sa chambre d'hôtel qu'elle compare d'ailleurs à « un trou, à un terrier. » (BM 63) Il est intéressant de souligner ici la dichotomie spatiale qui existe entre la chambre, située au dernier étage de l'hôtel, et l'image qu'elle s'en fait. Pour Lutwack, un espace en hauteur

¹⁴ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 45.

¹⁵ Leonard Lutwack, *The Role of Place in Literature*, Syracuse (NY), Syracuse University Press, 1984, p. 60.

peut donner au personnage un effet de « domination¹⁶ ». Mais étant donné son statut de dominée, la narratrice ne peut que comparer sa chambre, où elle se réfugie, à un endroit situé sous terre, qui la rend invisible. Aussi, sa façon de faire un parallèle entre sa chambre et un trou montre-t-elle l'impossibilité de percevoir autre chose qu'un horizon bloqué. D'ailleurs, dès son arrivée à l'hôtel, la narratrice réalise que la fenêtre de sa chambre donne sur un mur : l'horizon est déjà bloqué. Conséquemment, ce n'est pas à partir de la chambre qu'il peut y avoir rupture avec l'enfermement. Et plus le roman avance, plus on constate que la narratrice passe d'une impression d'enfermement à un désir d'enterrement ; désir qui annonce en quelque sorte le geste tragique qu'elle posera à la fin du roman.

L'appréhension de l'espace est aussi tributaire de la notion de visibilité, étant donné que le repérage des lieux s'effectue avant tout par le truchement du regard. On verra dans la dernière partie que la narratrice, qui a un statut d'accusée, a plus l'habitude d'être regardée que de regarder. Elle, qui toute sa vie n'a fait que se « faufiler » (*BM* 42), ne porte que peu d'attention à l'espace extérieur qu'elle parcourt, ce qui a comme conséquence de rendre les distances difficiles à saisir. Dès lors « la ville est un mystère » (*BM* 17) tant pour la narratrice que pour le lecteur. Durant tout le récit, la narratrice ignore ce qui l'éloigne ou la rapproche des lieux qu'elle cherche à atteindre. Elle est « désorientée dans cette ville, [où] tout [est] toujours derrière [elle] sans qu'[elle s]'en aperçoive. » (*BM* 20) Ceci peut s'expliquer en partie par l'effet de « flottement » ou de « spectralisation¹⁷ » que la dépression entraîne souvent. Le dépressif, qui ne s'intéresse à rien d'autre qu'à la douleur, ne semble pas chercher à faire l'expérience de l'espace. On voit d'ailleurs que la narratrice n'arrive pas à « rester longtemps au même endroit, il y a vite quelque chose qui [lui] fait mal, qui [l]'écœure. » (*BM* 52) Elle a l'impression d'être « nulle part » (*BM* 17 et 86), de flotter au-dessus de l'espace dans « une lumière blanche » (*BM* 86 et 96) qui

¹⁶ Précisons que, selon Lutwack, on ne peut toutefois attribuer une valeur fixe à un état particulier.

¹⁷ Cette observation est tirée d'un séminaire sur la douleur au féminin offert par Martine Delvaux à l'UQAM (automne 2000).

lui fait perdre conscience. Le peu d'expérience qu'elle a d'un espace ouvert, dans la mesure où « l'espace disciplinaire ne permet pas la circulation diffuse des individus¹⁸ », explique cette façon de tourner en rond et de revenir toujours au même point. Foucault observe aussi que la discipline n'implante pas les individus, mais les distribue plutôt dans un réseau de relations où ils sont continuellement surveillés. Pour cette raison, l'individu marginalisé, situé en permanence en dehors du corps social, ne peut espérer investir un espace ouvert ni en faire l'expérience.

C'est donc tout à fait par hasard, au tournant d'une rue, que la narratrice découvre la mer. Curieusement, malgré le « boucan d'enfer » (BM 44) de l'océan, elle ne l'entend pas. En raison des conditions atmosphériques, la mer est grise, déchaînée, l'horizon bloqué, la narratrice et ses enfants n'iront qu'une seule fois sur la plage. On se rend compte que la mer est plus fantasmée qu'elle n'est cherchée. La narratrice, en fait, rêve que la mer aille à elle (BM 38), ce qui lui éviterait un déplacement dans l'espace. La rencontre avec la mer, à laquelle elle a beaucoup rêvé et qui pourtant devrait être la « même pour tout le monde » (BM 21), ne donne pas les résultats escomptés. Nous constatons, comme le fait remarquer Lutwack, que l'atmosphère influence la façon qu'a un personnage de concevoir l'espace. Sur la plage, la narratrice a encore l'impression, comme dans son HLM et dans sa chambre d'hôtel, d'être « dans une boîte » (BM 45). Le côté infini de la mer ne réussit pas à s'opposer à l'espace clos de la cité de HLM, mais prolonge au contraire l'image de la boîte. C'est en observant son fils aîné courir sur la plage que la narratrice prend conscience qu'il est déjà à neuf ans conditionné par l'enfermement. Pas plus qu'elle, il n'arrive à confronter l'aspect désordonné et infini de la mer. Devant un océan déchaîné, il ne peut rien faire d'autre que courir en rond en « se cognant à ses murs. » (BM 46) Étant tous les trois conditionnés par la discipline et l'ordre, la narratrice avoue même que « l'ordre des choses » (BM 30) lui plaît, ils sont surpris par le « désordre¹⁹ » provoqué par la mer. L'océan est une frontière natu-

¹⁸ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 144.

¹⁹ Leonard Lutwack, *op. cit.*, p. 47.

relle qu'elle ne peut traverser et qu'elle n'ose même pas approcher. Les résultats décevants qu'a donnés sa première rencontre avec la mer illustrent bien que la narratrice est condamnée à la périphérie. Le titre du roman est à cet effet chargé de sens.

L'échec de sa rencontre décevante avec l'océan entraîne une personnification des composantes de l'espace. Pour la narratrice, la mer est une « orgueilleuse » (BM 46), la lune fait « sa fière » (BM 85) et la « pluie est en guerre » (BM 82), elle lance « des mollards transparents » et « des épines » (BM 84) sur les carreaux de la fenêtre de l'hôtel. Ces qualificatifs renvoient, on le verra dans la dernière partie, à la seule expérience possible de l'altérité pour une femme qui se situe dans un rapport constant de dominant/dominée.

Regard et altérité

Le nouvel espace qu'elle traverse lui renvoie non seulement la représentation de son aliénation, mais aussi le rapport qu'elle entretient avec l'Autre. Comme nous l'avons vu précédemment, chez la narratrice l'altérité ne peut se concevoir qu'à partir du registre surveillant/surveillée, juge/accusée. C'est pourquoi elle cherche tout au long du récit à « être une famille loin de l'hostilité du monde. » (BM 121) Conséquemment, elle ne peut établir avec l'Autre un rapport qui ne soit fondé sur la peur. Déjà dans la cité où elle habite, elle ne sort de son appartement que si elle y est contrainte, en s'étant assurée au préalable qu'aucun voisin n'est dans le couloir. Si elle se sent à ce point en sécurité dans sa chambre d'hôtel, c'est du fait qu'elle entend ses voisins, mais ne les voit pas. Étant donné que chez elle « la visibilité est un piège²⁰ », le fait de ne pas les voir les rend inexistantes. Même si la plupart du temps elle réussit à éviter l'Autre, elle ne peut malheureusement pas toujours le tenir à distance. Aussi, déplore-t-elle le fait que « les gens entr[ent] dans votre vie comme ça » (BM 75). Elle n'établit avec ces autres qui « se ressemblent tous » (BM 91) que des rapports furtifs qui se résument à l'essentiel. En outre, on remarque tout au long du récit qu'elle n'a presque aucun échange verbal avec les

²⁰ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 202.

personnages secondaires du roman. Les rapports qu'elle entretient avec eux se limitent au minimum compte tenu qu'elle cherche à éviter le plus possible de se faire remarquer.

Malgré sa façon de se faufiler, elle n'échappe pas au regard de l'Autre. Déjà dans l'autobus qui la conduit au bord de la mer, la narratrice a peur de se faire remarquer. Elle est persuadée que tous les passagers la regardent et la surveillent. Cette paranoïa est poussée à l'extrême à sa descente d'autobus quand elle demande le chemin de l'hôtel à un homme qui promène son chien. Il ne lui répond pas, se contentant simplement de lui montrer l'hôtel du doigt. Elle croit alors entendre le chien se moquer d'elle. L'impression que tout le monde l'observe et qu'elle a été démasquée apparaît tout au long du roman. Son rapport aux autres ne peut être que pervers puisque, selon elle, « tout le monde guette le faux pas, le moment où on va tomber, on marche sur du savon, oui, on a des vies savonnées [...] » (BM 36) La peur de l'Autre résulte de l'état d'isolement dans lequel vit la narratrice. Étant en marge du corps social à cause de son état dépressif, elle ne peut faire l'expérience du groupe. Sa seule pratique de la collectivité se résume à la salle d'attente du dispensaire, où ceux qui attendent sont pareils à elle : marginalisés et seuls avec la douleur ou la maladie. Selon Michel Foucault, cet isolement a été prévu par la discipline qui exige le principe de « quadrillage²¹ » des individus. La discipline effectuée, nous l'avons vu dans la première partie, une répartition des individus dans l'espace, tout en évitant « les distributions par groupe²² », ce qui a pour fonction de limiter toute forme de révolte.

En plus d'être isolée, la narratrice est punie. Cet isolement est en fait le résultat « d'une punition généralisée », pour reprendre ici le titre d'un chapitre de l'essai de Michel Foucault. Le regard que l'Autre pose sur elle lui rappelle qu'elle a rompu « le pacte²³ » qui l'obligeait à rester en périphérie, donc en dehors du corps so-

²¹ *Ibid.*, p. 144.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p. 92.

cial. En conséquence de ce non-respect du pacte tacite, la société tout entière peut se dresser, dira Foucault, contre un individu qui a commis cette infraction. C'est ce rôle qu'a donné Véronique Olmi aux personnages secondaires du roman. Plusieurs se font un devoir de rappeler à la narratrice sa situation de marginale. Que ce soient les clients du café qui lui précisent « qu'il y a [...] école aujourd'hui » (*BM* 57 et 61) ou l'épicier qui ne se cache pas pour montrer qu'il n'apprécie pas être payé avec de la monnaie²⁴ ; tous semblent s'être entendus pour lui infliger une punition. Dès lors, la ville devient un immense espace carcéral. Ceux qui habitent cette ville de bord de mer ne font en fait que poursuivre la punition prononcée par les services sociaux de sa cité. La narratrice remarque que les phrases de l'assistante sociale et du psychiatre « commencent toujours avec : il faut » (*BM* 70). Plutôt « qu'il faut », elle entend « une faute, une faute, une faute » (*BM* 70), récitée comme une litanie.

La punition et le regard de l'Autre ne se limitent pas dans le roman à l'espace ouvert, mais se prolongent jusqu'au sommeil et au rêve. Le champ lexical (pays, portes, etc.) et les verbes de mouvement (entrer, atterrir, suivre, se balader, etc.) dont la narratrice se sert pour parler du rêve et du sommeil renvoient à une notion de spatialisation. Dans le roman, le sommeil n'est pas « un refuge », mais « un endroit où tout peut vous sauter dessus... » (*BM* 66). Le jour comme la nuit, la narratrice est « [é]crasée. Punie. Rendue » (*BM* 66). Il est intéressant de souligner que pour ses enfants, le sommeil se situe plutôt dans le registre du voyage :

Ils disent souvent, je me mets pour la nuit, c'est joli, se mettre juste pour la nuit, jamais ils disent je me mets pour le jour, parce que le jour le mérite pas vraiment, faut y aller on y va, c'est tout, la nuit c'est une préparation, comme pour un voyage. (*BM* 105)

Pour elle, si le sommeil est un espace, c'est qu'il doit aussi exister « un pays des rêves » (*BM* 25) où l'autre peut « atterrir » (*BM* 25). Le sommeil, pas plus que le rêve, n'échappe à la surveillance. Ces deux espaces ne peuvent donc pas représenter pour la narratrice un

²⁴ Elle trahit ainsi la pauvreté dans laquelle elle vit.

espoir de fuite puisque l'espace disciplinaire a réussi à infiltrer l'inconscient. Rien n'indique dans les termes utilisés par la narratrice que la mort soit aussi un espace surveillé. Elle dira à la toute fin du roman qu'elle a décidé de tuer aussi l'aîné de ses fils pour que le plus jeune, qu'elle a étouffé en premier, ne se sente pas seul « aux portes de la mort... » (*BM* 117). Elle se rend compte en regardant ses enfants morts se tourner le dos qu'ils ne se sont pas « rejoints dans la mort », mais s'y sont « perdus » (*BM* 122). La mort, comme tout autre espace qu'elle traverse, est bloquée, sans perspective : chacun s'y promène encore seul.

On peut se demander ce qui pousse la narratrice à tuer ses enfants. Plusieurs indices sont donnés dès le début du roman sur les intentions de la mère : elle déplore que ses fils n'aient pas fini le pot de confiture avant de partir et trouve ridicule de craindre que le plus jeune ne s'enrhume parce qu'il fait froid et qu'il a les cheveux mouillés. Les conditions atmosphériques défavorables qu'ils subissent tout au long du voyage ne rehaussent pas l'image qu'elle tente de donner d'elle à ses enfants. Au contraire, elle constate dans leur regard, pendant les vingt-quatre heures qu'aura duré ce voyage, une forme d'incompréhension qui se transforme de plus en plus en jugement. Ce qui a pour résultat de creuser un peu plus le gouffre entre la mère et les enfants qui grandissent. Les conséquences auraient-elles été les mêmes si les conditions atmosphériques avaient été meilleures ? Rien dans le roman ne l'indique. Nous constatons que la narratrice prend conscience que ses enfants grandissent et qu'ils lui échappent : « combien de temps un enfant reste-t-il le fils de sa mère ? » (*BM* 53) se questionne-t-elle. Après l'épisode du café, où les clients se regroupent autour de Stan qui compte les pièces de monnaie avec lesquelles ils vont payer (par ce geste, ils trahissent encore une fois leur misère), elle se rend compte que ses fils ont déjà découvert « l'hostilité du monde. » (*BM* 56) L'espoir de les rendre semblables aux autres enfants s'étirole au fur et à mesure des espaces qu'ils traversent. N'ayant pu leur payer de vraies vacances en été comme les autres, la narratrice a pris le risque d'une rencontre, en plein hiver, avec un océan déchaîné qui, lui aussi, la punit de s'être enfuie. En fait, l'épisode de la plage, où elle voit son fils courir en rond, lui fait réaliser que ses enfants sont déjà

inscrits en marge du corps social et qu'ils sont, comme elle, condamnés à la périphérie.

En les tuant pour leur épargner l'hostilité du monde, la narratrice évite du même coup de les voir, à mesure qu'ils grandissent, prendre une position de juge/surveillant. Dès le début du récit, on comprend que Stan, l'aîné, qui est conditionné par l'école, s'est mis à la surveiller :

Stan, lui, me jetait des coups d'œil soucieux comme quand je reste assise dans la cuisine et qu'il me guette et qu'il croit que je ne le vois pas. (BM 9)

Je préférerais qu'il me regarde moins et qu'il râle plus. (BM 12)

Il doit m'espionner c'est pas possible, oui, comme quand je reste assise dans la cuisine et qu'il me guette derrière la porte. Est-ce que mon petit garçon me regarde dormir ? (BM 40).

Son appartement, où jusque-là elle se sentait protégée, devient une cellule. La surveillance a réussi à infiltrer l'espace privé. La narratrice sait surtout, en raison des notions d'hygiène apprises à l'école, que ses fils prennent peu à peu conscience de la marginalité, pour ne pas parler de l'anormalité, de leur mère. Un jour inévitablement « ils auraient eu honte » (BM 15), ne peut-elle que constater.

Bord de mer n'est pas le seul roman, bien sûr, qui traite de l'infanticide à partir de la notion d'enfermement. Déjà en 1993, Suzanne Jacob avait mis en scène dans son roman *L'obéissance* une mère aliénée qui « oblige » sa fille à se noyer parce que, selon elle, l'enfant l'observait et la jugeait. Mais Véronique Olmi a poussé beaucoup plus loin les notions d'enfermement et d'aliénation en présentant un personnage condamné à une périphérie, structurée sur le modèle de la prison, où un univers bloqué ne laisse aucun espoir de fuite possible, même dans la mort.

Bibliographie

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1975.

KRISTEVA, Julia, *Soleil Noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1987.

LOTMAN, Yuri, « La notion de frontière », *La sémiosphère*, trad. Anka Ledenko, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Nouveaux actes sémiotiques », 1999.

LUTWACK, Leonard, « A Rhetoric of Place I. The Properties and Uses of Place in Literature », in *The Role of Place in Literature*, Syracuse (NY), Syracuse University Press, 1984 p. 27-73.

OLMI, Véronique, *Bord de mer*, Paris, Actes Sud, coll. « Domaine français », 2001.

Annexe : tableau des descriptions spatiales dans *Bord de mer*

Lieu	Passage (suivi du numéro de page)
Car	Vieux [...] bruyant et pas chauffé (10)
Ville	l'impression d'avancer sur un chantier (16) ; ville pleine d'eau et de boue (17) ; les rues étaient toujours aussi boueuses, la terre était inondée(43) ; dehors il pleuvait toujours, la même pluie glacée, monotone, c'était une ville sans imagination qui pouvait que pleuvoir (63) ; le soleil avait abandonné cette ville depuis longtemps (71) ; cette ville était vraiment petite, tout était au bout de l'avenue ou derrière la poste, c'était une ville rétrécie, peut-être que chaque jour la mer grignotait l'espace, s'avancait un peu plus dans les rues. (73) ; ville mouillée (89).
Hôtel	Il était très sombre, y avait qu'une minuscule veilleuse sur le comptoir et tout était marron : les murs, le lino, les portes, c'était un marron ancien (19) ; c'était comme être dans une boîte en carton, une boîte à chaussures exactement (20).
Escaliers de l'hôtel	raide et pas éclairé [...] sans lumière, c'était comme entrer dans un tunnel, un passage souterrain [...] tout était trop marron, trop sombre, ça ouvrait pas de perspective (22) ; ils étaient tous pareils, marron, éclairés seulement par les néons des sorties de secours (69-70).
Chambre d'hôtel	la porte butait contre le lit qui prenait toute la place (24) ; ce lit contre ce mur, ce lit aussi grand que la chambre, aussi petit, ce lit, quelle saloperie ! (85) ; les draps ne sont pas neufs [...] pas neufs du tout, élimés avec des trous dont certains même pas raccommodés

	(27) ; le lino était glacé, poisseux aussi (39) ; peinture marron, traces noires, trous dans le plâtre, petites moisissures (BM 84).
Couloir de l'hôtel	La lumière clignote comme si elle allait claquer (24).
W.-C. de l'hôtel	ça puait là-dedans [...] ça sentait les égouts, la rouille, et la chasse d'eau gouttait sur la lunette des W.-C. (25)
La mer	des vaguelettes il y en avait pas, la mer se soulevait, des vagues énormes qui s'étiraient avec fureur [...] elle était pas accueillante (44) ; la mer avait perdu ses couleurs, elle était pas bleue du tout, elle ressemblait à un torrent de boue, elle avait la couleur du ciel, je veux dire que même là c'était comme à l'hôtel : cette impression d'être dans une boîte en carton (45) ; cette petite plage sous la pluie, avec ses pierres et ses algues noires, avec ses bouteilles abandonnées, ses plastiques accrochés aux rochers (48-49) ; cet océan on aurait dit une machine, ça faisait autant de boucan qu'à l'usine (49).
Café	Les W.-C. étaient sombres et minuscules, juste à l'entrée ils entassaient les caisses de bouteilles vides, il y avait de la sciure par terre et des mégots de cigarettes, ça sentait le vin rouge et l'humidité (58).
Épicerie	Des légumes fripés et des bananes noires étaient exposés à l'entrée (74).

L'espace comme représentation identitaire du passage de l'enfance à la maternité dans *Le bonheur conjugal* de Léon Tolstoï

Laurence LAMARRE

Est-il possible qu'aujourd'hui je devienne étrangère à moi-même?

Et cette nouvelle vie, c'est pour toujours?

Tolstoï

Le sentiment d'identité découle en grande partie du fait de pouvoir — ou non — habiter un espace bien à soi. Il n'y a pas si longtemps, se marier, pour beaucoup de femmes, signifiait non seulement la fin de l'enfance, mais aussi la séparation d'avec deux pôles identitaires importants : d'abord le nom (on adoptait celui de l'époux), puis le territoire (on quittait sa maison, voire son pays, pour adopter ceux du mari, d'où l'adage). Aventure angoissante, certes, que cette abnégation de soi définitive. L'archétype de la mariée en fuite, aujourd'hui récupéré par Hollywood, me semble témoigner de cette incapacité à préserver, à l'intérieur de l'expérience conjugale, un territoire sur lequel la jeune mariée pourra accueillir et rencontrer l'Autre, le mari, sans être envahie pour autant et sans que soit remis en question ce sentiment d'identité. Cette autopsie du mariage d'un point de vue féminin a été faite notamment par Tolstoï, dont j'ai choisi d'analyser la nouvelle intitulée *Le bonheur conjugal*¹ à la lumière des concepts développés par Cosmas K. M. Badasu². Je vous ferai part, dans un premier temps, des postulats théoriques de Badasu pour ensuite vous proposer une lecture de l'espace tel que représenté dans la nouvelle de Tolstoï.

¹ Léon Tolstoï, « Le bonheur conjugal », in *La sonate à Kreutzer*, Paris, Gallimard, « Folio », 1991 [1889], p. 15-113.

² Cosmas K. M. Badasu, *Le même et l'autre : Espace et rapports de pouvoir dans le roman français (1871-1914)*, New York, Peter Lang, coll. « Currents in Comparative Romance Languages and Literatures », 1998, 207 p.

Pour Badasu, la représentation de l'espace dans le roman est un mécanisme privilégié d'inscription de l'altérité. Son analyse porte essentiellement sur la représentation de l'Autre dans les discours colonialiste et exotique, nationaliste et régionaliste, dans le discours utopique et dans les discours phallocratique et féministe. Il articule ces quatre thématiques autour des notions *altérité/spatialité*, car la rencontre de l'Autre se fait toujours dans un territoire que celui qui se pose en Même s'approprie d'emblée. L'expérience de l'altérité a pour postulat une rencontre dans l'espace, un partage du territoire, avec tous les jeux de pouvoir que cela implique. Afin de se poser en Même, le sujet s'accorde d'emblée une valeur de référent et se représente l'Autre dans sa différence, en en faisant bien souvent une inscription stéréotypée. Cette représentation de l'Autre comme inscription stéréotypée dans ces discours est subvertie, selon Badasu, par les voix irréprouvables de cet Autre, et c'est pourquoi la notion de dialogisme chez Bakhtine l'intéresse particulièrement. Si le Même (qui, dans le corpus de Badasu, est principalement un Européen de race blanche, de classe bourgeoise et de sexe masculin) se pose comme ultime référent, tant sur le plan des valeurs que de la culture, il est essentiellement celui qui reterritorialise l'Autre (ici défini comme autre de race, de classe et de sexe) à son profit. La reterritorialisation équivaut, pour Badasu, à une assimilation de l'Autre par le Même, qui vise à lui imposer un *faire altéritaire*. En contrepartie, le concept de déterritorialisation est associé à un *faire identitaire* pour l'Autre et à sa libération de la domination exercée par le Même sur lui.

L'auteur fait d'emblée une distinction entre la spatialité représentative (la spatialité du langage en tant que système, l'exemple le plus clair étant, pour Genette, la bibliothèque) et la spatialité représentée, ou évocatrice, ici entendue comme espace au sens concret : lieux physiques, privés ou publics, paysages, étendues, autant d'espaces dynamisés par les personnages qui les traversent et les habitent. Ainsi dynamisés, ces espaces deviennent signifiants, et il est dès lors impossible de les considérer comme une simple toile de fond sur laquelle se dresserait le roman. La façon dont le romancier situe ses personnages dans l'espace n'est pas fortuite, et c'est ce que Badasu s'emploie à démontrer en faisant valoir que la signi-

fication idéologique des espaces nous permet de considérer les personnages qui les habitent comme les Mêmes ou comme les Autres.

En ce qui concerne la nouvelle de Tolstoï, je m'emploierai à mettre en relation l'espace physique, ou géographique, avec sa signification dans la construction identitaire du personnage principal de Macha, qui est également la narratrice de l'histoire. Ses déplacements dans l'espace se font en effet l'écho de l'expérience altéritaire, connotée par des jeux de pouvoir, qu'elle vivra. Mon étude sera donc entièrement centrée sur ce personnage et sur les lieux qu'il traversera. Si les déplacements géographiques vécus par la narratrice symbolisent à la fois sa quête identitaire et l'échec de l'affirmation de son individualité, on peut observer que cet échec se situera en grande partie dans un processus (difficile, voire impossible) d'identification aux lieux. La traversée de l'espace, ici circulaire, viendra signifier pour elle le passage de l'enfance à la vie adulte, avec toutes les difficultés qu'implique cette évolution. J'analyserai également l'espace comme un véhicule idéologique privilégié par Tolstoï, la dichotomie campagne-ville présente tout au long du texte s'inscrivant comme tel.

Prokovskoïé

Prokovskoïé se pose d'emblée comme étant le lieu de l'enfance et de la vie familiale de la narratrice, un lieu presque idyllique, qui a tout du paradis terrestre :

Le parfum des fleurs nous venait de toutes parts avec plus de force, une rosée abondante mouillait l'herbe, un rossignol se mit à s'égosiller [...] ; le ciel étoilé semblait se pencher au-dessus de nous (p.25)³.

L'espace intime que constitue la maison natale est cependant assombri, au début du récit, par la mort de la mère de Macha, qui vient signifier la fin de l'enfance de cette dernière. Or la mère meurt avant d'avoir pu amener sa fille en ville, c'est-à-dire dans le monde, ce qui l'aurait fait accéder, du moins symboliquement, à un statut d'adulte. Au moment où son tuteur arrive à Prokovskoïé,

³ Dans le but d'alléger le texte, j'ai choisi d'inscrire les pages des ouvrages de mon corpus entre parenthèses immédiatement après les citations.

Macha s'ennuie et n'a plus de goût pour rien, vivant dans une position de repli, presque toujours enfermée dans sa chambre, qui s'apparente alors à un espace de gestation. Ce lieu clos, intime, d'où la narratrice n'a seule « ni la force ni même le désir de sortir » (p.16), constitue en quelque sorte le premier pôle identitaire dont elle doit se séparer pour devenir adulte. L'arrivée de Serge Mikhaïlytch provoque l'élan qui la fera sortir de sa chambre, et le tuteur se pose donc, dès le début du récit, comme celui qui aide Macha à se détacher de l'enfance. Il lui conseille d'ailleurs d'étudier et de se cultiver, lui faisant remarquer : « Vous avez toute la vie devant vous, et c'est seulement maintenant que vous pouvez vous y préparer » (p.21).

Prokovskoïé est le seul espace, dans tout le récit, où l'on peut identifier la narratrice en tant que Même. Le choix d'une narration au *je* n'est en ce sens pas innocent : il permet de faire de Macha la spectatrice privilégiée de cet espace, qui est représenté de manière visuelle et subjective. Dans les descriptions qu'elle fait du domaine de Prokovskoïé, on sent le rapport identitaire qu'entretient la narratrice avec les lieux qu'elle habite : « Notre jardin, nos bois, nos champs, que je connaissais depuis si longtemps, soudain me parurent beaux » (p. 31). Les adjectifs possessifs utilisés viennent ici renforcer ce sentiment d'appartenance. On verra plus loin que les déplacements géographiques vécus par le personnage de Macha appauvrissent ce processus d'identification. Si l'appréhension de l'espace, à Prokovskoïé, se fait d'abord par le biais du regard, la narratrice est également libre d'y flâner et d'y errer physiquement, les nombreuses promenades faites dans le jardin en témoignent.

Selon Badasu, les jeux de pouvoir entre le Même et l'Autre s'inscrivent dans un axe spatial vertical/horizontal. L'espace vertical est attribué au Même, ce qui le place, sur un plan représentatif, au-dessus de l'Autre et lui permet ainsi de le dominer. Par ce fait, l'Autre est confiné à l'axe horizontal qui le place au-dessous du Même, ce qui l'assujettit et l'empêche d'entrer dans un rapport égalitaire avec ce Même. Ce dernier est en mesure d'imposer à l'Autre un *faire altérité* et, par ce fait, de le reterritorialiser ; il s'inscrit également dans la possibilité qu'il a de consommer cet

espace vertical et de l'appréhender, contrairement à l'Autre. À Prokovskoïé, Macha se pose comme étant la « consommatrice » de l'espace vertical. Pour illustrer de manière plus probante cette relation (relation que le contact de l'altérité viendra en quelque sorte pervertir par des jeux de pouvoir), j'ai choisi d'analyser un court extrait qui se déroule à Prokovskoïé :

Mais à ce moment précis, j'eus envie de regarder ce qu'il faisait là-bas, de quoi il avait l'air, quels gestes il faisait quand il pensait que personne ne le voyait. Ou plus simplement, à ce moment-là, je désirais ne pas le perdre de vue une minute./ Je fis le tour du verger en courant sur la pointe des pieds, dans les orties, par l'autre côté, là où c'était plus bas ; je grimpai sur un tonneau vide (de cette façon, le mur m'arrivait un peu plus haut que la taille) et me penchai vers l'intérieur. Je parcourus des yeux l'intérieur du verger avec ses vieux arbres tordus et ses larges feuilles dentelées d'où pendaient lourdement, tout droit, les fruits noirs et juteux et, glissant la tête sous le grillage, j'aperçus Serge Mikhaïlytch derrière la branche noueuse d'un vieux cerisier. Il pensait sûrement que j'étais partie, que nul ne le voyait. Tête nue, les yeux fermés, il était assis sur la fourchure d'un vieux cerisier et roulait soigneusement en boule un morceau de gomme de cerisier. Soudain, il haussa les épaules, ouvrit les yeux, prononça un mot et sourit. Ce mot, ce sourire lui ressemblaient si peu que j'eus honte de l'épier. Il me sembla que ce mot était : « Macha! ». « Ce n'est pas possible », songeai-je. « Chère Macha! », répéta-t-il, plus bas et encore plus tendrement. Cette fois je distinguai nettement ces deux mots. Mon cœur se mit à battre si violemment et une joie si troublante (une joie interdite en quelque sorte) me saisit soudain que je me retins des deux mains au mur pour ne pas tomber et ne pas me trahir (p.37).

Déjà, on peut dire que le personnage de Macha se pose en tant que Même, ne serait-ce qu'à cause de sa position mobile qui fait d'elle la « consommatrice » principale de l'espace du verger. Si cette appréhension se fait d'abord visuellement, (« regarder », « ne pas perdre de vue », « épier »), elle est également doublée de plusieurs déplacements circulaires et verticaux (« fis le tour », « me penchai », « grimpai », « me retins », « glissant la tête ») qui, en plus d'indiquer la position de la narratrice, et par conséquent de pouvoir l'identifier en tant que Même, ont pour fonction de délimiter le cadre spatial du lieu de l'action. Par opposition, le personnage de Serge se tient immobile au centre du verger. Malgré sa position statique, il ne fait aucune consommation, même visuelle, de l'espace, puisqu'il a les yeux fermés, ce qui m'amène à l'identifier

en tant qu'Autre. Notons l'axe vertical de Macha, le mur lui arrivant « un peu plus haut que la taille », par rapport à celui plus horizontal de Serge, « assis sous la fourchure d'un vieux cerisier ». Cet axe spatial vient connoter idéologiquement ces positions de Même et d'Autre dans un rapport de pouvoir.

Cependant, bien que Macha découvre lors de cette scène le pouvoir de séduction qu'elle a sur Serge, elle n'a pas mesuré l'influence morale qu'il a sur elle et qui ira en grandissant jusqu'à leur mariage. C'est que cette influence morale, Macha s'y soumet par amour et par désir de plaire à son futur époux, par coquetterie, en somme. N'ayant pas d'expérience, elle ne peut savoir que le mariage qui résultera de ces jeux de séduction est tributaire d'une perte identitaire, signifiée spatialement par le déménagement chez son époux le jour même de leur mariage. J'aimerais ici commenter brièvement un second extrait du récit, qui s'inscrit juste avant le départ des époux pour Nikolskoïé. On y voit comment Macha, du statut de Même où elle se trouvait, consent au statut d'Autre en épousant Serge :

[Je] le regardai dans les yeux. Soudain, il m'arriva quelque chose d'étrange : tout d'abord, je cessai de voir ce qui m'entourait, puis son visage disparut devant moi, seuls ses yeux brillaient et semblaient être tout près des miens ; ensuite, j'eus l'impression que ces yeux étaient en moi. Tout se troubla, je ne vis plus rien et je dus fermer les yeux pour m'arracher au sentiment de délice et d'effroi que produisait en moi ce regard...

[...]

— Oui, mais j'ai peur, je ne sais pourquoi, lui dis-je.

Peur de moi, mon amie ? dit-il en prenant ma main et en inclinant la tête vers elle. Ma main reposait sans vie dans la sienne, et, de froid, le cœur commençait à me faire mal.

— Oui, murmurai-je.

Je sentis soudain que je n'avais pas peur de lui, que cette crainte était... un amour nouveau, encore plus tendre et plus fort que par le passé. Je sentis que j'étais toute à lui et que j'étais heureuse de son pouvoir sur moi (p. 59 et 64).

Ici, le regard que pose Serge sur Macha amène cette dernière à une perte momentanée de ses facultés visuelles, ce qui la trans-

forme en aveugle incapable d'appréhender l'espace (« je cessai de voir ce qui m'entourait ») ; regarder Serge dans les yeux équivaut à en faire son seul horizon. Immobile, littéralement traversée par le regard de son époux (« j'eus l'impression que ces yeux étaient en moi »), les frontières de l'identité de la narratrice semblent s'abolir pour faire place à une intériorisation finale de Serge et, par le fait même, des valeurs qu'il représente. Depuis leur rencontre, Macha n'a eu de cesse de se conformer aux idées d'abnégation, de don de soi, bref, aux valeurs chrétiennes préconisées par Serge, cherchant par là à être digne de son amour. Mais lorsqu'elle est enfin payée du prix de ses efforts, la narratrice prend peur. Le sentiment de délice (être aimée) et d'effroi (la perte identitaire dont dépend en quelque sorte cet amour) trouble Macha (« de froid, le cœur commençait à me faire mal »), jusqu'au moment où, acceptant sa nouvelle position d'Autre subordonnée au Même qu'est devenu Serge, elle sent que « [elle] étai(t) toute à lui et qu'[elle] étai(t) heureuse de son pouvoir sur [elle] ». Sur ce, Macha quitte le monde idyllique de son enfance et sa maison de Prokovskoïé.

Nikolskoïé

La césure d'avec le monde de l'enfance constitue pour la narratrice une première reterritorialisation qui a lieu au contact du personnage de Serge. Si Macha accepte avec joie (du moins au début) le pouvoir qu'a son époux sur elle, le passage de l'état de fille à celui d'épouse ne se fait toutefois pas sans heurts. C'est qu'à cette reterritorialisation plus représentative se greffe un déplacement dans l'espace, déplacement qui confine Macha à la position de l'Autre (ou de l'étrangère) non seulement face à son époux, mais également face à sa belle-mère. En effet, Tatiana Semenovna règle seule le décor et l'ordre de la maison, une maison où Macha n'a rien choisi. Entrer dans la maison de Nikolskoïé équivaut, aux yeux de la narratrice, à reconstruire l'univers familial qu'elle avait perdu à la mort de sa mère. On peut d'ailleurs noter que, dans la description qu'elle fait de sa nouvelle demeure, les adjectifs possessifs employés témoignent d'un désir d'appartenance :

Notre maison était une de ces vieilles demeures campagnardes où, se respectant et s'aimant mutuellement, ont vécu plusieurs générations d'une

même famille. De tous les côtés se dégageaient de bons, d'honnêtes souvenirs familiaux, qui soudain, aussitôt que j'entrai dans la maison, devinrent en quelque sorte aussi les miens (p.66).

Cette identification à l'espace intime que constitue la maison sera cependant empêchée par l'omniprésence de la belle-mère. Le lien avec l'extérieur étant assumé par son mari, Macha n'a pas le loisir de se promener dans la campagne comme elle le faisait à Prokovskoïé et les seuls espaces qu'elle peut réellement habiter se résument à sa chambre et à son bureau (meublé par la belle-mère), ce qui l'inscrit davantage comme Autre et comme étrangère que comme membre de la famille à part entière. Au mieux, la chambre de Macha s'apparente à sa chambre d'enfant de Prokovskoïé et lui signifie par là sa position réelle. Confinée à l'attente de son mari, les moments où ce dernier est à la maison constituent sa seule distraction. Comme le rôle de maîtresse de maison est occupé par Tatiana Semenovna, qui préside à table et tient la maison, Macha se retrouve sans rôle à jouer, sans position confortable à habiter, et ne parvient pas à s'identifier à sa nouvelle demeure. Macha éprouve, dans la maison de sa belle-mère, un certain malaise :

Nous vivions, lui et moi, comme des étrangers dans cette vieille et vaste demeure où planait au-dessus de tout l'esprit sévère de l'ancien temps de Tatiana Semenovna. Non seulement elle, mais les domestiques, les vieilles filles, les meubles, les tableaux m'inspiraient du respect, une certaine crainte, le sentiment que lui et moi n'étions pas tout à fait à notre place ici et qu'il nous fallait y vivre avec beaucoup de prudence et d'attention (p.70).

On peut noter, dans cette citation, que ce malaise se traduit sur le plan syntaxique par le changement des adjectifs possessifs en articles définis. Cela démontre que, tout en ayant encore la faculté d'appréhender l'espace de manière visuelle, la narratrice n'arrive plus à s'y déplacer librement et à pouvoir par là s'y identifier.

Or Macha veut du mouvement. Le déménagement à Pétersbourg, sans la belle-mère, vient une fois de plus symboliser la quête identitaire de la narratrice. Cette quête a échoué à Nikolskoïé, la jeune femme se plaignant de ne pas vivre sur un « pied d'égalité » avec son mari. Le plaçant « au-dessus » d'elle, on voit bien qu'un

déplacement des axes horizontaux et verticaux a été effectué à son détriment. Cette reterritorialisation du personnage de Macha aurait peut-être réussi s'il n'y avait eu que la relation conjugale en jeu. La rencontre avec la belle-mère s'est inscrite dans une perte identitaire plutôt que dans un gain, et sera la responsable d'une nouvelle reterritorialisation (représentative et spatiale) pour la narratrice. Notons au passage que ce déplacement éloigne davantage cette dernière de son Prokovskoïé natal, ce que j'analyserai plus loin.

Pétersbourg

L'arrivée à Pétersbourg représente pour Macha la réalisation d'un rêve qui date de l'époque où sa mère était encore en vie. Malgré cela, la description plutôt elliptique qu'en fait la narratrice (« l'installation dans notre nouvel appartement, la route, les villes, les visages nouveaux... tout cela passa comme un songe » (p.78)) montre déjà que l'investissement identitaire ne se confinerait pas à l'espace urbain mais bien aux actants de la vie mondaine. Le seul adjectif possessif est ici lié au substantif « appartement », lieu que d'ailleurs Macha habite peu, étant toujours sortie pour aller à des bals. La ville se pose en effet comme un lieu public lié au monde de la représentation et de l'artifice, lieu où les valeurs d'abnégation sont fractionnées et s'oublent rapidement :

Au bal, plus encore qu'avant, j'eus le sentiment que j'étais le centre autour duquel tout tournait, que c'était pour moi seule que ce grand salon était éclairé, que jouait la musique, que s'était réunie cette foule de gens qui me portaient aux nues. [...] l'influence morale de mon mari, qui m'étouffait, avait [si] soudainement disparu ici, il m'était agréable, dans ce monde, d'être non seulement sur le même pied que lui mais même plus haut (p. 82-83).

L'axe vertical/horizontal s'est ici déplacé au profit de Macha, lui donnant l'illusion d'un certain pouvoir. L'espace urbain est donc d'emblée connoté négativement, par opposition à l'espace rural qui était, lui, idéalisé (on n'a qu'à se rappeler le verger). La ville est un espace qui permet de se soustraire aux valeurs morales, contrairement à la campagne, où elles sont exaltées. C'est en effet à Prokovskoïé que, sous l'influence de Serge, la narratrice retourne pour la première fois à l'église. La ville constitue, par opposition, un

espace propice au péché où l'orgueil et la coquetterie de Macha vont s'épanouir. Ce sera également le lieu de sa révolte, qui atteindra son paroxysme lorsque Serge remettra en question le comportement de sa femme :

Ah! Ainsi donc voilà le pouvoir d'un mari, songeai-je : blesser et offenser une femme qui n'est coupable de rien. Voilà où sont les droits d'un mari, eh bien, je ne m'y soumettrai pas (p.87).

On pourrait certes critiquer cette vision dichotomique et moralisatrice des espaces urbains et ruraux chez Tolstoï, la ville étant diabolisée et la campagne, idéalisée. Le choix de l'espace comme véhicule idéologique s'inscrit selon Badasu dans une tentative de reterritorialisation de l'Autre (l'Autre étant ici un autre de sexe par rapport à l'auteur). Pourtant, si, de prime abord, le personnage féminin semble ici stéréotypé, le choix d'une narration au féminin vient nuancer les choses. Pour Badasu, « cette inscription stéréotypée est subvertie par les voix émergentes et irrépressibles de l'Autre » (p.4). Effectivement, en dotant sa protagoniste d'une voix intérieure et en faisant d'elle la narratrice, l'auteur lui accorde une parole et un point de vue qui prédominent au cœur du discours moral et des valeurs chrétiennes qu'il souhaite promouvoir. La jeune femme qui, le jour de son mariage, se sent devenir étrangère à elle-même, ne serait-ce qu'à cause de la discontinuité familiale et géographique qui s'inscrit pour elle dans cette nouvelle union, a-t-elle d'autre choix, semble laisser entendre le texte, que de passer par le péché pour atteindre la rédemption qui la rendra enfin heureuse ?

En effet, ce qui semble, aux yeux de Macha, un mouvement d'autonomie qui s'apparente à une déterritorialisation, est en réalité une autre perte identitaire. C'est que la narratrice, qui a l'illusion d'être le centre du cercle mondain, est en réalité complètement assujettie à ce monde de représentation. Ses nouvelles connaissances, en l'accueillant à bras ouverts, lui donnent le sentiment de son unicité. Elles la reterritorialisent, en réalité, dans un nouveau mode de vie artificiel. Les événements qui se produisent lorsque Macha se trouve à Pétersbourg (la mort de la belle-mère, l'arrivée d'un enfant au sein du couple) ne l'en distraient même pas. En refusant de se soumettre à son mari, Macha accomplit certes une déterrito-

rialisation, mais ce ne sera que pour être mieux reterritorisée, ce qui se traduira, encore une fois, par un déplacement géographique. Au bout de trois ans, en effet, la narratrice se rend à Baden pour l'été, suivant le cercle mondain.

Baden

À Baden, ville d'eaux, tout semble briller avec encore plus d'éclat qu'à Pétersbourg. Lieu de villégiature de la bourgeoisie et de l'aristocratie, ville mondaine par excellence, Baden est éloignée, géographiquement, non plus seulement de Prokovskoïé, mais bien de toute la Russie. C'est également l'espace où Macha court davantage à sa perte, tentée par l'adultère. Si, à Pétersbourg, le cercle mondain représentait une foule anonyme, cette foule est personnifiée, à Baden, par lady S. et le comte italien D. La première, lady S., se pose d'emblée en concurrente :

Un cercle se forma autour de moi, on m'accueillit avec joie, mais un cercle encore plus brillant s'était formé autour de la lionne nouvelle venue (p.95).

À partir du moment où elle se voit éclipsée du cercle mondain, reléguée à l'anonymat, Macha se met à rêver à son pays natal : « Tout et tous me parurent sots, j'avais envie [...] de rentrer en Russie [...], à la campagne » (p.95). Il aura donc fallu cette destitution du cercle mondain par lady S. pour que la narratrice en perçoive toute la futilité. Si le sentiment d'appartenance et d'identification aux lieux se traduisait, sur le plan de la syntaxe, par l'emploi d'adjectifs possessifs, on remarque que cet emploi va en s'amenuisant et finit par cesser pour laisser place à des articles définis à mesure que Macha s'éloigne de Prokovskoïé. La description de Baden s'inscrit de façon plus marquée encore par un désinvestissement identitaire : « Par la porte, comme dans un cadre, apparaissait ce charmant paysage de Baden, froid pour nous autres Russes » (p.96). Un jour, se promenant avec une amie dans le château de lady S., Macha rencontre le marquis italien D., qui lui a maintes fois signifié son intérêt pour elle et qui ressemble étrangement à son mari. Ce marquis déclare son amour à Macha, flattant sa vanité meurtrie. Au moment où, sur le point de céder, la narratrice oublie enfant et mari, la voix d'une amie russe, avec qui elle venait

d'évoquer son pays natal, se fait entendre. Cette voix évoquant la Russie agit comme un signal d'alarme pour Macha qui, cette fois-ci, flaire le piège que lui tend son orgueil et refuse d'être à nouveau reterritorisée pour satisfaire sa vanité. C'est alors que s'amorce le chemin d'un retour vers elle-même et vers son Prokovskoïé natal.

Heidelberg

Immédiatement après cette rencontre avec le marquis, Macha décide d'aller retrouver son mari à Heidelberg. Le voyage en train qui la mène vers son époux constitue la première tentative de la narratrice de penser à sa vie par elle-même, sans subir l'influence d'une tierce personne :

La machine s'ébranla, une bouffée d'air frais me parvint par la fenêtre ; je commençai à me représenter plus clairement mon passé et mon avenir. Toute ma vie de femme mariée depuis le jour de notre installation à Pétersbourg m'apparut soudain sous un jour nouveau (p.99).

Alors que Baden était un lieu ouvert où la narratrice, sans jamais se retrouver dans l'intimité de sa chambre, était toujours sortie dans le monde, on ne verra d'Heidelberg que l'espace clos de la chambre de Serge. On passe donc d'un monde de représentation à un monde intime. Sur le plan spatial, tout comme sur le plan symbolique, cette ville d'Allemagne constitue un pivot pour Macha, l'amorce d'un retour vers elle-même et vers Prokovskoïé. Bien que Heidelberg n'occupe que deux pages dans le récit, il constitue un espace dont la fonction est de mettre fin, sinon à la quête identitaire de la narratrice, du moins à sa fuite en avant. Il vient la situer dans une déterritorialisation du monde de représentation illustré par Pétersbourg et par Baden. Pour la première fois, Macha accède à un *faire identitaire* : retrouver son pays, sa maison, son mari.

Nikolskoïé (2)

Le retour de Serge et de Macha à Nikolskoïé ne ramène pas pour autant les sentiments qui les animaient lors de leur premier passage en ces lieux. Au contraire, la maison est tout de suite qualifiée de « vide », un vide qui vient signifier la perte : « chaque lame du parquet, chaque mur, chaque divan me rappelait ce qu'il avait

été pour moi et ce que j'avais perdu! » (p. 101). Dans cette grande maison, Serge et Macha se retrouvent isolés chacun de son côté. La narratrice y accouche cependant d'un deuxième enfant, mais, comme pour le premier, cela ne semble pas pour elle d'une importance capitale. Nikolskoïé, en hiver, se pose comme un espace de transition pour Macha. Elle croyait, en retrouvant son pays, retrouver une vie familiale à laquelle participer, se rapprocher de son mari. Ce dernier, échaudé, lui refuse cependant, par son attitude, le sentiment de paix auquel elle aspire : « il semblait fuir la sincérité, me soupçonner de jouer la comédie, et redouter comme ridicule toute sensiblerie » (p.103).

Cet espace vide, où la narratrice se sent seule, s'inscrit sur le chemin du retour à Prokovskoïé. Jusqu'à maintenant, les déplacements géographiques de Macha l'éloignaient de son territoire initial. Nikolskoïé l'en rapproche, et montre son parcours circulaire. Revenir sur ses pas équivaut pour la narratrice, on le verra, à un retour vers elle-même. Les déplacements dans l'espace l'auront toutefois transformée : l'enfant de Prokovskoïé deviendra mère à son tour, une mère réelle, et non plus une mère sociale qui accomplit froidement son devoir.

Prokovskoïé (2)

Au printemps, la famille s'installe dans la maison familiale de Macha, le temps d'effectuer quelques travaux à Nikolskoïé. Si la maison et le jardin n'ont pas changé, la narratrice mesure, elle, la perte du sentiment d'appartenance qui la liait autrefois à ces lieux :

Tout était pareil : j'apercevais par la fenêtre le même jardin, le même parterre, le même sentier, le même banc là-bas, au-dessus du ravin, les mêmes chants de rossignol me revenaient de l'étang, c'étaient les mêmes lilas en pleine floraison, la même lune se tenait au-dessus de notre toit : et cependant tout avait changé de façon si effrayante, si impossible ! Tout ce qui aurait pu être si précieux, si proche, était si froid ! (p.103)

Si Prokovskoïé s'apparente toujours à une sorte de paradis terrestre, Macha en est cependant exclue. Sa chambre de jeune fille est maintenant occupée par ses deux enfants, la vieille gouvernante est ridée, et la vie adulte, que la narratrice idéalisait au départ, s'est

révélee « pesante, difficile et sans joie » (p.103). Les jeux de pouvoir et de séduction que Macha a rencontrés sur son chemin en ont fait une femme désillusionnée, mais l'ont pourtant fait quitter le monde idyllique de l'enfance. Or, c'est justement à Prokovskoïé que ces jeux s'aboliront entre son mari et elle, transformant les amants guerriers en vieux amis désintéressés, heureux de se dévouer à leurs enfants.

Au cours d'une franche discussion avec Serge, Macha tente de ranimer l'amour qui existait entre eux au début de leur mariage. Elle lui reproche principalement de ne pas l'avoir tenue à distance de la ville et de ses mondanités, de ne pas avoir usé du pouvoir qu'il avait sur elle pour l'attacher à lui. Rétorquant à cela qu'elle devait faire ses propres expériences, Serge indique clairement à sa femme que l'ancien sentiment ne peut renaître et que c'est mieux ainsi : « Ce n'est pas un amant, mais un vieil ami qui t'embrasse » (p.110). Or, si les jeux de pouvoir existent entre les amants, ils n'existent pas, en principe, entre amis. On peut donc présumer que l'axe vertical/horizontal, qui s'inscrit dans une spatialité plus représentative, sera dorénavant consommé par les deux époux de manière équitable. Cette idée semble confirmée par le fait que, regardant son mari à la fin du récit, Macha constate que « ses yeux riaient, fixés sur les miens, et, pour la première fois depuis longtemps, ce fut avec une joie légère que j'y plongeai mon regard » (p.110). Contrairement au début de leur relation, elle n'est plus traversée par ce regard, elle arrive à le soutenir et à en être heureuse.

Si cette discussion avec Serge apaise Macha (« on eût dit qu'on m'avait enlevé ce nerf moral malade qui me faisait souffrir » (p. 112)), elle permettra à cette dernière de devenir une mère accomplie et d'intégrer par ce fait les valeurs chrétiennes d'abnégation et de don de soi préconisées par l'auteur. Car la maternité s'inscrit dans un *faire altérité* qui consiste à s'occuper d'autrui. En ce sens, bien que Macha ait pour la première fois du récit un véritable mouvement d'amour qui ne soit ni égoïste, ni vaniteux, on peut sentir dans cet élan soudain l'intervention de l'auteur, qui vient reterritorialiser sa protagoniste dans l'acceptation

qu'elle fait du rôle traditionnel féminin. La narratrice, que ses enfants, jusqu'ici, n'avaient pas intéressée, vit un véritable coup de foudre pour son cadet :

[S]oudain, ses petits yeux s'arrêtèrent sur moi, l'étincelle de la pensée y passa, ses lèvres gonflées et entrouvertes se rejoignirent, puis s'écartèrent dans un sourire. « Il est à moi! À moi! À moi! » songai-je en le serrant contre ma poitrine [...]. Et je me mis à embrasser ses petits pieds froids, son petit ventre, ses petites mains, sa tête à peine recouverte d'un duvet » (p.113).

Pour Tolstoï, le mariage n'est

que le service de soi-même ; aussi est-il, dans tous les cas, un obstacle au service de Dieu et des hommes et par conséquent, du point de vue chrétien, une chute, un péché⁴.

Ce péché de coquetterie et d'égoïsme, la narratrice l'aura expié en étant en quelque sorte expulsée du lieu s'apparentant au paradis terrestre que symbolisait Prokovskoïé. C'est à Prokovskoïé également qu'elle le rachètera, en choisissant pour la première fois du récit de faire don de soi de façon entière et désintéressée. Si le récit commençait avec la mort d'une mère à Prokovskoïé, une autre y est née, venant ainsi boucler un parcours circulaire et en signifier la fin.

Conclusion

J'ai tenté, dans cette analyse, de démontrer que les déplacements géographiques vécus par la narratrice symbolisaient à la fois sa quête identitaire et l'échec de l'affirmation de son individualité dans un processus d'identification aux espaces traversés et habités. On peut noter un parallélisme entre le cheminement spatial de la jeune femme et l'évolution de sa vie intérieure. Le mouvement circulaire qui l'a arrachée, puis ramenée dans sa maison natale s'est fait l'écho d'une tentative de quitter l'enfance et d'accéder au monde adulte, accession qui se traduira finalement par une assumption de la maternité. Si, dans le roman d'apprentissage, le héros (toujours de sexe masculin) traverse l'espace en acquérant peu à peu les instruments qui le mèneront d'un statut de jeune homme

⁴ Léon Tolstoï, « postface pour *La sonate à Kreutzer* », *op. cit.*, p. 222.

inexpérimenté à une condition d'homme mûr, on pourrait dire que *Le bonheur conjugal* s'apparente à une éducation sentimentale, le seul trajet féminin valable étant, à l'époque où a été écrit ce récit, le mariage. Le personnage de Macha a vécu une succession d'expériences (le deuil de sa mère à Prokovskoïé, la vie conjugale à Nikolskoïé, la vie mondaine et la révolte envers son mari à Pétersbourg, puis à Baden, etc.) qui l'ont amenée à construire et à intérioriser les valeurs nécessaires à une vie familiale heureuse. Pour y arriver, il aura fallu la séparation d'avec des pôles identitaires importants, dont l'espace n'est pas le moindre, l'abandon d'une coquetterie égoïste, beaucoup d'abnégation et un don de soi entier.

Mais le personnage de Macha possède une voix propre qui lui permet d'échapper en partie au stéréotype et à la fin moralisatrice. Cette morale, c'est la voix du Même qui tente de l'imposer, sans y réussir tout à fait, le point de vue féminin adopté témoignant de la difficulté d'acquérir ces valeurs et ces qualités. Car cette éducation sentimentale au féminin, au XIX^e siècle, c'est celle de l'apprentissage d'un *faire altérité*. Si certaines héroïnes plus spectaculaires comme Emma Bovary ou Anna Karénine y échappent par l'adultère, puis par le suicide, il serait intéressant de recenser les voix divergentes au cœur des romans qui mettent en scène des mères et des épouses acceptant d'emblée leurs devoirs grâce à une analyse des espaces qu'elles traversent et habitent.

Bibliographie

BADASU, Cosmas K. M., *Le même et l'autre : Espace et rapports de pouvoir dans le roman français (1871-1914)*, New York, Peter Lang, coll. « Currents in Comparative Romance Languages and Literatures », 1998.

TOLSTOÏ, Léon, « Le bonheur conjugal », in *La sonate à Kreutzer*, Paris, Gallimard, « Folio », 1991 [1889].

_____, « Postface pour *La sonate à Kreutzer* », in *La sonate à Kreutzer*, Paris, Gallimard, « Folio », 1991 [1889], p. 212-228.



Titres parus dans la collection *Figura. Textes et imaginaires*

Rachel Bouvet, Virginie Turcotte et Jean-François Gaudreau, (dir.), « Désert, nomadisme, altérité », *Figura. Textes et imaginaires*, n° 1, Montréal, Département d'études littéraires, UQAM, 2000, 216 p. (Épuisé)

Anne Éleine Cliche et Bertrand Gervais, (dir.), « Figures de la fin. Approches de l'irreprésentable », *Figura. Textes et imaginaires*, n° 2, Montréal, Département d'études littéraires, UQAM, 2001, 165 p.

Nancy Desjardins et Bernard Andrès, (dir.), « Utopies en Canada », *Figura. Textes et imaginaires*, n° 3, Montréal, Département d'études littéraires, UQAM, 2001, 193 p.

Nancy Desjardins et Jacinthe Martel, (dir.), « Archive et fabrique du texte littéraire », *Figura. Textes et imaginaires*, n° 4, Montréal, Département d'études littéraires, UQAM, 2001, 164 p.

Jean-François Chassay et Kim Doré, (dir.), « La science par ceux qui ne la font pas », *Figura. Textes et imaginaires*, n° 5, Montréal, Département d'études littéraires, UQAM, 2001, 129 p.

Samuel Archibald, Bertrand Gervais et Anne Martine Parent, (dir.), « L'imaginaire du labyrinthe. Fondements et analyses », *Figura. Textes et imaginaires*, n° 6, Montréal, Département d'études littéraires, UQAM, 2002, 150 p.

**Département d'études littéraires
Université du Québec à Montréal**

Adresse civique :

Pavillon Judith-Jasmin
Local J-4205
405, rue Sainte-Catherine est
Montréal (Québec) Canada
H2L 2C4

Adresse postale :

Case postale 8888, succursale Centre-Ville
Montréal (Québec) Canada
H3C 3P8

Téléphone : (514) 987-4125

Télécopieur : (514) 987-8218

Courrier électronique : etudes.litteraires@uqam.ca

Site WEB : <http://www.unites.uqam.ca/dlitt>