

Ceci est la version préliminaire de l'article publié dans Audrey Camus et Rachel Bouvet, dir., *Topographies romanesques*, Rennes/Québec, PUR/PUQ, 2011, p. 79-91.

Topographier pour comprendre l'espace romanesque

Rachel Bouvet

Université du Québec à Montréal

Pourquoi topographier l'espace romanesque ? Comment écrire les lieux ? À l'aide de cartes, comme le font les géographes ? On peut s'évertuer à confectionner des atlas de la littérature, mais on peut aussi aller plus loin qu'un simple repérage. D'ailleurs, les géographes eux-mêmes ne font pas des cartes dans le seul but de transcrire les lieux ; toute carte répond à une motivation spécifique. Si la découverte première d'un espace fictionnel donne souvent l'impression de s'immerger dans un autre univers, l'analyse conduit à revisiter tous ces lieux devenus familiers et à saisir avec plus d'acuité les lignes de force, les paysages et les subtilités de l'espace romanesque. Entre les deux pôles du texte littéraire, l'écriture et la lecture, j'ai choisi de privilégier le second, pour la bonne et simple raison que c'est le seul que je connais de près, pour l'avoir expérimenté maintes et maintes fois, avec passion. Le critique littéraire, ou le chercheur en littérature, ne fait pas que traverser les lieux du roman en compagnie des personnages : vient un moment où il les incorpore à son analyse, parfois à son insu, où il se livre à une topographie romanesque. Dans quelle mesure les conceptions spatiales propres au lecteur colorent-elles la topographie qui en résulte ? Sommes-nous condamnés à reconduire sans cesse les préconceptions ou les lieux communs dont nous sommes pétris ? Le roman peut-il nous amener à « lire » la Terre autrement ? Peut-il transformer notre rapport à l'espace réel ? Afin de mieux comprendre l'élaboration des configurations spatiales, je prendrai comme point de départ un roman géographique¹ : *La quarantaine*, de J. M. G. Le Clézio. Publié en 1995, il a pour cadre l'Océan Indien, et en particulier l'île Plate, située tout près de l'île Maurice².

¹ Je reprends ici la désignation proposée par Jean-Marc Moura dans son article « L'exotisme fin de (XX^e) siècle », *Revue de littérature comparée*, vol. 296, n° 4, octobre-décembre 2000, p. 533-553.

² J. M. G. Le Clézio, *La quarantaine*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995. Désormais, les références extraites de ce livre seront placées directement après la citation, entre parenthèses.

L'espace romanesque et la géographie

La littérature a longtemps été considérée par les géographes comme un document, une archive pouvant témoigner d'un territoire donné à une époque révolue, mis à part les écrivains-géographes bien entendu, comme Julien Gracq par exemple. Un genre littéraire a fait exception : le récit de voyage, encore perçu comme étant à mi-chemin entre la littérature et la géographie³. L'apparition de l'humanisme en géographie⁴ dans les années 70, suscitée entre autres par le développement de la phénoménologie⁵, a conduit certains géographes à se pencher sur le sens du lieu⁶, sur le rapport entre l'homme et la Terre⁷, sur l'acte de paysage⁸, etc. La littérature est devenue un nouveau terrain d'exploration, comme l'explique bien Bertrand Lévy dans la synthèse qu'il effectue sur le sujet⁹. La théorie littéraire elle-même a retenu l'attention de certains géographes comme Marc Brosseau, qui a décelé dans certains romans une manière de faire de la géographie et qui s'est servi de la notion de chronotope pour analyser les œuvres littéraires¹⁰. Les recherches sur la littérature suscitent donc un intérêt grandissant dans le champ de la géographie.

Du côté des théories littéraires également, un rapprochement semblable peut être observé. L'espace a longtemps été négligé dans ce domaine, sans doute en raison de la prédominance de l'histoire littéraire et de la réflexion sur le temps. Le caractère spécifique de l'espace littéraire, que l'on ne saurait confondre avec l'espace réel, a surtout été abordé dans le cadre d'un questionnement général sur la référence. Formant l'une des composantes essentielles du texte littéraire, l'espace mérite pourtant d'être examiné de plus près. Les premiers travaux ayant porté sur l'espace romanesque, que l'on pense à Weisgerber, à Lutwack ou à Butor, n'ont guère fait

³ Voir à ce sujet l'ouvrage collectif dirigé par Michel Chevalier, *La littérature dans tous ses espaces*, Paris, CNRS éditions, 1993, ainsi que celui dirigé par Pierre Rajotte, Anne-Marie Carle et François Couture, *Aux frontières du littéraire : Le récit de voyage au XIXe siècle*, Montréal, Triptyque, 1997.

⁴ Antoine Bailly et Renato Scariati en proposent une synthèse dans leur ouvrage intitulé *L'humanisme en géographie*, Paris, Anthropos, 1990.

⁵ En particulier Gaston Bachelard (*La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957) et Maurice Merleau-Ponty (*Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945).

⁶ Yi-Fu Tuan, *Espace et lieu. La perspective de l'expérience*, Paris, InFolio, 2006.

⁷ Éric Dardel, *L'homme et la terre*, Paris, PUF, 1952.

⁸ Voir notamment les ouvrages collectifs dirigés par Charles Avocat, *Lire le paysage, lire les paysages*, (Paris, C.I.E.R.E.C., 1984) et Augustin Berque, *Cinq propositions pour une théorie du paysage* (Seysssel, Champvallon, 1994).

⁹ Bertrand Lévy, « Géographie et littérature : une synthèse historique », *Le Globe. Revue genevoise de littérature*, tome 146, « Géographie et littérature », p. 25-52.

¹⁰ Marc Brosseau, *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, 1996.

appel à la géographie¹¹. C'est plutôt vers la philosophie que l'on s'est tourné, vers la poétique de l'espace de Bachelard par exemple, ou encore vers la sémiotique, si l'on pense aux notions de sémiosphère et de frontière définies par Lotman ou encore aux études sur la spatialité de Bertrand¹². Depuis les années 80, les travaux sur l'espace en littérature se sont multipliés et ont pris très souvent un caractère résolument interdisciplinaire¹³. Un atlas du roman européen a même été mis au point par Franco Moretti, qui a dressé des cartes des lieux de prédilection des romans publiés entre 1800 et 1900¹⁴. Quant à l'imaginaire cartographique, il retient de plus en plus l'attention des littéraires et des romanciers, comme le montre bien Peter Turchi dans son ouvrage sur les cartes imaginaires¹⁵. L'importance de la géographie est clairement affirmée dans les deux mouvements récents que sont la géopoétique et la géocritique. Le premier est un mouvement transdisciplinaire de recherche et de création dans lequel la géographie, la littérature, la philosophie et les arts interagissent dans le but de repenser le rapport sensible et intelligent à la Terre. Les genres littéraires abordés jusqu'à présent sont la poésie, l'essai et le récit de voyage. Comme le roman n'y a pas encore fait l'objet d'études, je n'en parlerai pas davantage¹⁶. Le second se définit comme une approche interdisciplinaire de la littérature, dans laquelle le roman occupe une place centrale. Voilà comment Bertrand Westphal définit son projet:

« N'est-il pas temps, en somme, de songer à articuler la littérature autour de ses relations à l'espace, de promouvoir une *géocritique*, poétique dont l'objet serait non pas l'examen des

¹¹ Jean Weisgerber, *L'espace romanesque*, Lausanne, Éditions l'Âge d'homme, 1978 ; Leonard Lutwack, *The Role of Place in Literature*, Syracuse (N.Y.), Syracuse University Press, 1984 ; Michel Butor, « L'espace du roman », *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1992, p. 48-58.

¹² Youri Lotman, *La sémiosphère*, trad. A. Ledenko, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1999. Denis Bertrand, *L'espace et le sens. Germinal d'Émile Zola*, Paris, Hadès, coll. « Actes sémiotiques », 1985.

¹³ Les recherches sur le récit de voyage, menées par Adrien Pasquali, Sarga Moussa et Christine Montalbetti, pour ne nommer que ceux-là, ont mis en évidence les stratégies discursives essentielles dans la représentation des lieux, instaurant dans ce cas un rapport étroit entre le vécu et l'écriture. Les réflexions sur le paysage en littérature se sont également développées – il suffit de penser aux écrits de Michel Collot sur la poésie, ou aux colloques ayant eu lieu récemment sur le sujet.

¹⁴ Franco Moretti, *Atlas du roman européen 1800-1900*, Paris, Seuil, 2000.

¹⁵ Peter Turchi, *Maps of the Imagination. The Writer as Cartographer*, San Antonio (Texas), Trinity University Press, 2004.

¹⁶ Voir à ce sujet les ouvrages de Kenneth White, en particulier *Le plateau de l'albatros. Introduction à la géopoétique* (Paris, Grasset, 1994), ou encore le Cahier Figura intitulé *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace* (Rachel Bouvet et Kenneth White, dir., Montréal, Département d'études littéraires, UQÀM, coll. « Figura », 2008).

représentations de l'espace en littérature, mais plutôt celui des *interactions* entre espaces humains et littérature, et l'un des enjeux majeurs d'une contribution à la détermination ou à l'indétermination des identités culturelles¹⁷ ? »

La géocritique place le lieu habité au centre des débats et propose d'adopter un point de vue pluriel sur la littérature à partir des différentes pratiques artistiques que sont le cinéma, la peinture, la photographie, l'architecture, tout en tirant profit de certaines notions élaborées en géographie, surtout en géographie culturelle, et en philosophie. Les exemples donnés par Westphal montrent que la géocritique privilégie nettement la ville et qu'elle se limite à l'étude des lieux humains. Que faire quand on s'intéresse à des espaces inhabités ou presque, comme le désert, la mer, la forêt, le Grand Nord ? L'approche géocritique ne semble pas adéquate pour l'analyse de ces paysages. En fait, l'emprunt à la géographie est circonscrit à l'utilisation de connaissances sur des lieux précis (des villes, surtout) et à quelques études faites en géographie culturelle, notamment celles sur la polysensorialité.

Tout en reconnaissant l'intérêt que présentent ces travaux, j'aimerais présenter ici d'autres pistes de réflexion permettant d'intensifier les rapports entre la géographie et la théorie littéraire. Plus encore que les connaissances géographiques, qui constituent certes un outil précieux pour l'étude de la littérature, les réflexions menées par les géographes sur le rapport de l'homme à son environnement, sur la composante imaginaire des lieux, sur l'acte de paysage, ou encore sur la carte comme instrument d'écriture de la Terre permettent d'enrichir de manière significative la compréhension de l'espace romanesque. Mais avant de présenter ces différentes notions, j'aimerais faire le point sur l'une des plus importantes caractéristiques de l'espace littéraire, celle d'être un espace « figuré ».

Un espace figuré

Dans son ontologie de l'œuvre littéraire, Roman Ingarden conçoit l'espace littéraire comme un espace « figuré », qui n'est ni l'espace réel – celui que nous percevons autour de nous –, ni l'espace idéal – comprenant une diversité de points tridimensionnels et formant l'objet des mathématiques –, ni l'espace de représentation, cet espace mental lié à la représentation

¹⁷ Bertrand Westphal, « Pour une approche géocritique des textes », dans Bertrand Westphal, dir., *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000, p. 17, l'auteur souligne.

intuitive d'objets. Ce que l'espace figuré a en commun avec tous ces espaces, c'est qu'il est sans discontinuité. D'ailleurs, Ingarden soutient que ce trait forme l'essence de l'espace en général. Ce qui distingue l'espace littéraire de l'espace réel et de l'espace idéal, c'est qu'il comporte un certain nombre de « zones d'indétermination », de lacunes, de vides, de trous: « Les espaces explicitement et réellement figurés sont [...] séparés comme par des lacunes (Lucken); ils présentent pour ainsi dire des zones d'indétermination. Autant de situations qui sont tout à fait impossibles dans un espace réel.¹⁸ »

Dans un roman, ne figurent qu'un certain nombre de lieux, de pièces, d'objets. Par exemple, lorsqu'un personnage descend du train pour retrouver ses proches, je sais qu'il marche sur le quai, même si la gare n'est pas décrite, ni même nommée. Si le bord du trottoir où attend le taxi est le seul élément topographique mentionné, j'applique instantanément l'une des lois de l'espace littéraire : je comble le blanc, je réduis à néant le vide qui sépare le train du trottoir, grâce à ma connaissance de ces lieux que l'on appelle des gares. Tout cela se fait à mon insu, sans même que je le remarque. Comme le rappelle Ingarden, « [...] l'œuvre littéraire singulière, lorsqu'un contact vivant s'établit avec elle dans la lecture, ne semble présenter aucun lieu d'indétermination [...] »¹⁹. Mais n'y a-t-il pas là un paradoxe ? Comment expliquer le fait qu'un espace sans discontinuité puisse être constitué en partie de vides ? Les zones d'indétermination ne viennent-elles pas interrompre justement la continuité spatiale ?

Ce qu'il faut bien voir, c'est que la lecture se base sur un postulat de cohérence spatiale. À moins, bien entendu, qu'un contrat de lecture spécifique ne soit inscrit dans le paratexte (comme c'est le cas pour la science-fiction, le merveilleux, etc.). Ou encore, qu'en cours de route, des problèmes apparaissent. Je devrai alors m'ajuster, adapter ma posture de lecture. Par exemple, si une faille attire inexorablement le personnage vers le sol lorsqu'il descend du train et que son angoisse augmente à la vue du taxi définitivement hors de sa portée, alors je me demanderai s'il n'y a pas effectivement un vide entre le quai et le trottoir. Peut-être ressentirai-je moi aussi un certain vertige à l'idée de sombrer dans cette fosse obscure ? La distorsion spatiale peut créer le temps d'une lecture un effet d'étrangeté, parce qu'il est impossible de combler le vide. Il importe

¹⁸ Roman Ingarden, *L'œuvre d'art littéraire*, Lausanne, L'âge d'homme, coll. Slavica, 1983, p. 192.

¹⁹ *Ibid.*, p. 281.

donc de tenir compte de la refiguration qui s'opère au cours de la lecture, pour reprendre les termes de Ricoeur²⁰, quand on cherche à comprendre l'espace figuré.

Étant donné que l'espace est avant tout, comme le dit si bien Hervé Regnault, une « vue de l'esprit »²¹, je déploierai l'espace romanesque en quatre temps, à partir de cette « vue » particulière des mathématiciens qui distingue le point, la ligne, la surface et le volume. Cette démarche heuristique me donnera l'occasion d'identifier plusieurs gestes différents dans la refiguration des lieux. Commençons donc par le point.

Le point d'ancrage du paysage

Le plus petit élément spatial, le point, se retrouve de manière subreptice dans le point d'ancrage à partir duquel se forme le paysage littéraire. Certes, le cadre est important, de même que la ligne d'horizon et la profondeur, mais la ligne d'horizon bouge aussitôt que le point d'ancrage se déplace, le cadre aussi. Le principe de base demeure le foyer de la perception, que celle-ci soit visuelle, auditive, olfactive, tactile ou – pourquoi pas ? – gustative. Observons par exemple l'un des paysages décrits dans *La quarantaine*. Nous sommes en 1891. De crainte qu'une épidémie de variole se répande, les autorités décident de faire débarquer sur l'île Plate tous les passagers de l'*Ava*, certains en provenance de France, comme Léon, son frère Jacques et sa belle-sœur, désirant s'installer sur l'île de leurs ancêtres, l'île Maurice, d'autres venus de l'Inde en tant qu'immigrants pour former une main d'œuvre à bon marché. Lors de son exploration de l'île Plate, Léon découvre des paysages grandioses:

« Je suis à ma place dans les basaltes, assis dans un creux de sable où poussent quelques plantes à minuscules fleurs roses. C'est le soir, à mer étale, et la barrière du récif est invisible dans l'ombre du lagon. Derrière moi, il y a Gabriel, et la falaise noire du volcan, et devant moi, la longue pointe de terre au ras de l'eau, où le vent a couché les batatrans. À l'horizon, entre la pointe et l'îlot, je vois les silhouettes de l'île aux Serpents et de l'île Ronde, pareilles à des animaux émergés. / Maintenant, je le comprends. Ce paysage a pris pour moi plus d'importance que le poste d'observation, en haut du volcan [...]. » (p. 133)

²⁰ Paul Ricoeur, *Temps et récit. Tomes I, II, III*, Paris, Seuil, 1983-1985.

²¹ Hervé Regnault, *L'espace, une vue de l'esprit ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Espace et territoire », 1998.

Le récit ne fait pas que décrire un lieu, il nous présente un acte de paysage en formation²². C'est d'abord le point d'ancrage qui est identifié – l'environnement minéral, le creux qui invite à s'asseoir tout en douceur près des pétales émergeant du sable –, puis le temps de la description – la tombée du jour qui transforme le relief en ombres et en silhouettes. Le regard part de ce qui est très proche (les basaltes, les fleurs) pour effleurer ce qui ne peut être perçu (derrière moi), puis revient à la matière, aux éléments (la terre, l'eau, le vent) avant de se projeter le plus loin possible, sur la ligne d'horizon. Enfin, la délimitation géographique laisse libre cours à l'imagination. Les formes estompées des îles et leur toponymie invitent à la rêverie. Cet aspect de la construction du paysage a été souligné par Éric Dardel :

« Le paysage n'est pas un cercle fermé, mais un déploiement. Il n'est vraiment géographique que par ses prolongements, que par l'arrière-plan réel ou imaginaire que l'espace ouvre au-delà du regard. [...] Le paysage est une échappée vers toute la Terre, une fenêtre sur des possibilités illimitées: un horizon. Non une ligne fixe, mais un mouvement, un élan²³. »

C'est bien ce qui différencie ce paysage marin au fil de l'eau de celui observé du haut du volcan, où les hommes en quarantaine regardent fébrilement les côtes de l'île Maurice, obnubilés par une idée fixe, celle de s'y rendre, et de plus en plus nerveux à mesure que l'attente se prolonge. Si les deux paysages font naître une semblable tension vers le lointain, l'un se construit selon un mouvement unidirectionnel, un « cercle fermé » qui englobe l'île inaccessible, alors que l'autre déclenche un mouvement d'ouverture, une échappée vers toute la Terre, qui stimule l'imaginaire. L'horizon ouvert sur le large, où tout ce qui fait obstacle à la vue a disparu —y compris la « barrière du lagon »—, où les îles prennent vie sous la forme d'animaux émergés, fait surgir quant à lui un type de paysage qui m'est familier, même si je ne suis jamais allée dans l'Océan Indien, même si je ne sais pas à quoi ressemblent des « paille-en-queue » tournoyant au-

²² Selon 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 réalité. » («Essai de mise au point d'une méthode d'étude des paysages», dans Charles Avocat, dir., *Lire le paysage, lire les paysages*, op. cit., p. 14.)

²³ Dardel, *L'homme et la terre*, op. cit., p. 42.

dessus des rochers, ni des « batatrans » ployant sous les rafales. Selon Gilles Tiberghien, « imaginer n'est pas simplement 'évoquer une image', c'est aussi se représenter une chose en fonction de l'expérience que nous en avons et par rapport aux possibilités que nous projetons en elle ou à partir d'elle²⁴ ». La lecture donne une coloration particulière aux paysages dans la mesure où ces derniers font vibrer une appréciation toute personnelle des lieux. Le choix de l'exemple dans *La quarantaine* n'est sûrement pas dû au hasard: il répond à une prédilection de ma part pour les paysages ouverts sur le large. C'est bien souvent après avoir mené l'analyse que l'on fait ce genre de constat.

Tout paysage littéraire s'arrime ainsi à un point d'ancrage, un point qui peut éventuellement se déplacer au cours de la description, et fait appel à un schème particulier. Il est impossible de s'interroger sur le paysage sans tenir compte du vécu, de l'expérience sensorielle, des émotions, bref de sa dimension phénoménologique, même si l'on s'intéresse au paysage écrit uniquement. Car ce dernier repose en partie sur l'acte de paysage qui se déclenche lors de l'interaction entre un sujet et son environnement, un acte dans lequel les filtres esthétiques et culturels revêtent autant d'importance que les formes et les couleurs des éléments physiques. Inversement, les lectures peuvent parfois devenir le socle des actes de paysage à venir, comme dans le cas des jeunes lecteurs, qui découvrent dans les romans des manières de « voir » le paysage. On connaît aussi l'exemple des villes ou des pays qui ont d'abord été rêvés au cours d'une lecture avant d'être « vus en vrai » et l'on sait à quel point il est difficile de se détacher de ce prisme lorsque l'on fait face à la réalité. Passons maintenant à une autre dimension de l'espace géométrique, la ligne, que j'aborderai sous l'angle du parcours.

La ligne tracée par le parcours du personnage

« J'ai découvert que les plants de batatrans et les buissons portent maintenant la marque de mes pas, une sorte de sente que j'ai tracée à force de circuler, comme la trace d'une bête » (p. 142). C'est l'action de se mouvoir qui détermine ici le rapport au lieu : marcher, nager, franchir des cols, dévaler des pentes, parcourir des territoires, ces gestes mettent en relation plusieurs lieux et font du mouvement le principe premier du rapport à l'espace. En marquant ainsi le sol à l'aide de ses pas, Léon participe – littéralement – à l'écriture de la Terre, à la géo-graphie. Mais

²⁴ Gilles A. Tiberghien, *Finis Terrae. Imaginaire et imaginations cartographiques*, Paris, Bayard, coll. « Le rayon des curiosités », 2007, p. 131.

le parcours est parfois soumis à d'autres lignes, imperceptibles sur le relief terrestre. Par exemple, l'une des lignes de force les plus importantes du roman consiste en une ligne imaginaire qui divise l'île en deux et qui brime la liberté du jeune homme : « à compter de ce soir, une frontière est instituée dans l'île entre la partie est et la partie ouest, sauf mesure exceptionnelle, afin de limiter le mouvement de ses habitants et le risque de diffusion des épidémies » (p. 141). Selon Véran, à l'origine de cet édit, la ségrégation vise à protéger les Blancs de la maladie, même si deux d'entre eux ont déjà été déplacés sur l'îlot Gabriel et leurs cadavres brûlés peu après. Du côté des Indiens, un semblable avertissement a été lancé de ne pas s'approcher des « grands mounes », même si la variole s'est déjà propagée au village de Palissades, deux femmes ayant été elles aussi brûlées sur l'îlot. La peur de l'autre, totalement irraisonnée, s'empare des deux communautés : « Ainsi, l'île est coupée en deux par une ligne imaginaire » (p. 143). Léon sera le seul à transgresser la frontière, pour rejoindre Surya, métisse comme lui, et rencontrer Ananta, sa mère, la servante des bûchers devenue guérisseuse. Est-ce le fait de traverser ainsi la frontière qui fait de lui un héros? Iuri Lotman stipule en effet que le héros romanesque possède une plus grande marge de manœuvre que les autres personnages, dont les parcours restent confinés à l'intérieur de certaines limites²⁵. La frontière est ici entendue comme ce qui sépare, tout en les unissant, plusieurs sémiosphères, ces espaces sémiotiques, ces structures spatio-temporelles nécessaires au fonctionnement des différents langages. L'île Plate se présente à cet égard comme un microcosme dans lequel une situation d'apartheid se développe peu à peu. Nous sommes invités, en tant que lecteurs, à faire comme Léon, c'est-à-dire à traverser constamment la frontière culturelle qui sépare les deux communautés. Mais c'est aussi grâce au « point de vue mobile²⁶ » qui gouverne la lecture que nous avons accès tour à tour à la culture européenne et à la culture indienne. En effet, deux autres récits s'entrelacent avec celui qui se déroule à la fin du XIX^e siècle : l'un remontant plus loin dans le temps, à l'époque de la révolte des Cipayes brutalement réprimée par les Britanniques, retraçant l'exode d'Ananta et de sa mère sur un radeau le long de la rivière Yamuna puis sur un navire en partance pour Maurice ; l'autre très proche de nous puisqu'il se déroule en 1980, alors que le petit-fils de Jacques tente de retrouver sur l'île des

²⁵ Lotman, *La sémiosphère*, *op. cit.* Au sujet de la frontière, voir aussi l'ouvrage de Pierre Jourde, *Géographies imaginaires. De quelques inventeurs de mondes au XX^e siècle*, Paris, José Corti, 1991.

²⁶ Cette notion a été développée par Wolfgang Iser dans *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. Evelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1976.

fragments d'une mémoire oubliée et les traces d'un grand-oncle disparu. Deux itinéraires, trois en fait si l'on compte celui de Léon, qui convergent tous vers un morceau de terre situé par 20° de latitude sud et 57° 30' de longitude est. Méridiens et parallèles forment des lignes qui se croisent sur la carte du monde, véritable surface, qu'il s'agit maintenant de déplier.

La surface de la carte

À chaque fois que Peter Turchi examine une carte, il se demande quelle histoire elle peut bien raconter²⁷. À l'inverse, il serait possible de se poser la question suivante : quelle carte ce roman dessine-t-il ? Le fait d'identifier certaines tensions entre les lieux, pour certains largement privilégiés tandis que d'autres demeurent impossibles à atteindre ou à percevoir, d'extrapoler une certaine forme d'organisation spatiale à partir de la présence d'éléments naturels tels qu'un fleuve, une mer, une montagne, une falaise, une forêt, une île, etc., de saisir de quelle manière les itinéraires des personnages se croisent ou s'éloignent, tout cela nous incite à élaborer une carte intime, qui se complexifie à mesure de notre avancée dans le texte. La carte implique une saisie globale de l'espace, une échelle qui pourra être celle du pays, du continent, des océans, de la planète, voire de la galaxie, mais aussi un mouvement de distanciation. Car le simple fait de situer un lieu en fonction des coordonnées géographiques habituelles fait intervenir une carte du monde, que nous avons tous en mémoire, de manière plus ou moins consciente, plus ou moins précise, mais dans tous les cas très subjective. La refiguration des lieux met en branle une opération de cartographie mentale, au cours de laquelle se révèle la carte implicite du roman, ou du moins celle que la lecture a permis de construire. *La quarantaine* a ceci de particulier que le livre s'ouvre sur une carte de l'île Plate, effectuée par un certain Corby d'après des relevés de 1857²⁸. Le lecteur est donc appelé à redessiner à loisir la carte du roman grâce aux jeux de superposition que l'aller-retour entre la carte et le texte suppose, ce qui lui permet d'enrichir

²⁷ Peter Turchi, *Maps of the Imagination. The Writer as Cartographer*, San Antonio (Texas), Trinity U. Press, 2004.

²⁸ Comme le rappelle très justement Bruno Tristmans, la présence de cartes dans l'œuvre leclézienne n'a rien d'étonnant: « les œuvres de Gracq et de Le Clézio attestent, dans toute leur diversité, une fascination commune pour la géométrie, telle qu'elle se réalise de façon exemplaire dans la carte [...] Bruno Tristmans », « Rêves de cartes. Récit et géométrie chez Gracq et Le Clézio », *Poétique*, vol. 21, n° 82, 1990, p. 166.

continuellement sa refiguration des lieux²⁹. Ainsi que le rappelle Gilles Tiberghien au sujet des artistes-cartographes dans son essai *Finis Terrae. Imaginaires et imaginations cartographiques* :

« Pour imaginer, il faut de la distance entre soi et le monde, il faut du vide entre les choses, du néant à l'intérieur de l'être. [...] La carte a quelque chose à voir avec ce vide, ce qu'ont bien su repérer et traduire certains artistes en tentant de cartographier cet « entre », ou ce blanc, cet interstice. [...] Cet entre-deux [...] est une sorte de suspension, comme une parenthèse dans une phrase qui n'est pas la fin de la pensée, mais la condition au contraire de son exercice.³⁰ »

Ce sont les vides constitutifs de la carte du roman, les blancs séparant les différents lieux du récit, le caractère discontinu ou inachevé de l'espace figuré qui offrent la possibilité au lecteur d'élaborer une carte mentale, support sur lequel viendront s'inscrire les lieux, les toponymes, les parcours, les paysages du roman. Parfois, ils permettront de donner une cohérence à l'ensemble alors que d'autres fois, ils occasionneront un brouillage impossible à démêler³¹. Dans tous les cas, le vide semble bien être l'une des conditions premières à l'immersion du lecteur dans l'univers romanesque, qui est d'abord et avant tout un espace à habiter.

Des volumes à habiter

Pour comprendre la quatrième dimension spatiale, celle du volume, il importe de convoquer les réflexions sur l'habiter poétique tel que Heidegger l'envisage à partir d'un poème de Hölderlin, réflexions qui ont inspiré de nombreux géographes aussi bien en ce qui concerne l'habitat que les modes d'habiter et les pratiques des lieux. Dans son essai intitulé « Bâtir, habiter, penser », le philosophe allemand s'interroge sur la crise de l'habitation, provenant selon lui du fait que les hommes ne savent plus habiter le monde. Dans un autre essai, « ... L'homme habite en poète », il considère que la poésie est de l'ordre du *bâtir* (du « faire habiter »), en ceci

²⁹ Pour une étude plus complète de cette carte, voir mon article « Cartographie du lointain : lecture croisée entre le texte et la carte », dans Rachel Bouvet et Basma El Omari, dir., *L'espace en toutes lettres*, Québec, éditions Nota Bene, 2003, p. 277-298.

³⁰ Tiberghien, *Finis Terrae, op. cit.*, p. 132-134.

³¹ Au sujet des rapports entre carte, littérature et géographie, voir l'ouvrage collectif dirigé par Rachel Bouvet, Hélène Guy et Éric Waddell, *La carte. Point de vue sur le monde*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2008.

que les mots du poète renvoient l'homme à la terre et lui donnent ainsi une manière harmonieuse d'habiter le monde. Si l'on considère que *l'habiter* est « le trait fondamental de l'être³² », il semble que la question pourrait facilement être élargie à d'autres genres littéraires que la poésie. Il s'agirait autrement dit de relier littérature, géographie et architecture afin de se demander si le roman peut lui aussi être considéré sous l'angle du bâtir, du faire habiter. « Habiter est la manière dont les mortels sont sur terre³³ » : étant donné que le roman multiplie à loisir la diversité des manières d'habiter, il semble bien qu'il y ait là une richesse indéniable pour approfondir la réflexion sur le rapport de l'être au monde. Le roman de Le Clézio présente, par exemple, trois modes d'habitation très différents. Les bâtiments réservés aux Blancs sont des « maisons construites en blocs de lave cimentés » (p. 70) jouxtant une citerne dans laquelle se développent les blattes, les larves de moustiques et les miasmes. Certes, les maisons protègent leurs habitants temporaires des météores et des éventuels agresseurs, mais pas des maladies, ni de la chaleur, qui sont beaucoup plus nuisibles : « Les bâtisses de la Quarantaine paraissaient des forts, construits pour résister aux attaques des Indiens, avec leurs grands blocs de basalte et leurs ouvertures étroites. » (p. 77). Élaborés sur le modèle des demeures européennes, en dur, avec des matériaux trouvés sur place (la lave solidifiée) et un savoir-faire développé dans des contextes géographiques différents, les bâtiments s'avèrent totalement inadéquats pour le climat de l'île Plate. Par habitude, les Blancs utilisent l'eau stockée dans des citernes, jusqu'au jour où une femme, trop malade, réclame de l'eau fraîche. Léon conduit alors son frère jusqu'aux sources situées de l'autre côté de la « frontière » édifiée par Véran, des sources utilisées par les Indiennes pour se laver et se ravitailler en eau. Face à cette fameuse « crise de l'habitation » dont parle Heidegger et dont nous trouvons ici une éloquente illustration, les coolies ont trouvé une autre manière d'habiter l'île. Les huttes du village, fabriquées avec les matériaux glanés aux alentours, avec une certaine dextérité provenant d'une tradition culturelle, reproduisent vraisemblablement des modèles déjà existants dans leur culture d'origine, mais elles ont l'avantage d'être mieux adaptées à la région. On peut affirmer que la hutte renvoie ici à la figure de la cabane telle qu'étudiée par l'architecte et anthropologue Jean-Paul Loubes : « Topographie, direction des vents et des pluies, toutes ces données du cosmos sont lisibles dans ces architectures. De telles cabanes sont le prolongement de la géographie. [...] La cabane a ceci de particulier qu'en elle

³² Martin Heidegger, « Bâtir, habiter, penser », *Essais et conférences*, trad. A. Préau, Gallimard, 1958, p. 192.

³³ *Ibid.*, p. 175.

demeure réduite la distance entre l'homme-habitant et le monde³⁴. » Le roman propose aussi un autre type d'habitation, qui pourrait difficilement être qualifié de cabane, car la distance avec le monde y est tellement réduite qu'il devient difficile de parler de construction. En effet, le campement que les deux amants établissent au pied d'un piton rocheux surplombant l'océan, tout près des nids des pailles-en-queue, a tout d'une demeure cosmique : « Le vent, la dureté des pierres, le grondement des vagues sur le récif sont devenus nos vraies paroles » (p. 411). Ne retrouve-t-on pas dans ce campement improvisé cette idée de Heidegger selon qui « [c]'est la poésie qui tout d'abord conduit l'homme sur terre, à la terre, et qui le conduit ainsi dans l'habitation³⁵ » ?

Comme le rappelle Michel Roux dans son ouvrage intitulé *Inventer un nouvel art d'habiter. Le ré-enchantement de l'espace*, « [l]es hommes ont besoin de territoires qui puissent fonctionner comme des « extensions » de leur être et qui leur permettent de construire des « mondes » et de les maintenir ouverts³⁶. » Offrant des territoires très diversifiés, certains romans pourraient être considérés comme des *extensions*, des espaces que l'on habite durant quelques instants et qui nous obligent à remettre en question la manière dont nous habitons la terre. « Non seulement la fiction dérive du monde, explique Yves Baudelle, mais elle y retourne, pour nous le rendre intelligible : son paradoxe est d'avoir à la fois une fonction de dépaysement et une valeur cognitive, comme le paradoxe de la lecture est de nous enfermer dans un livre pour nous ouvrir au monde³⁷. » Le désir de construire et d'habiter une cabane surgit durant l'enfance, en même temps que se développe la faculté de s'immerger entièrement dans les volumes faits de papier. Si le premier a tendance à disparaître à l'âge adulte, en revanche les romans peuvent devenir de véritables demeures imaginaires dont on se plaît à revisiter les coins et les recoins, découvrant subitement un couloir resté jusque-là inaperçu, ou une fenêtre devant laquelle on s'attarde à rêvasser, le regard s'échappant vers un arrière-plan imaginaire soudain ouvert à l'horizon, vers des étendues océanes.

³⁴ Jean-Paul Loubes, « La cabane, figure géopoétique de l'architecture », dans *Campements, cabanes et cabanons*, Châteauneuf de Grasse, Éditions du Bergier, 2001, p. 92-93.

³⁵ Heidegger, « ... L'homme habite en poète », *Essais et conférences*, *op. cit.*, p. 230.

³⁶ Michel Roux, *Inventer un nouvel art d'habiter. Le ré-enchantement de l'espace*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 193.

³⁷ Yves Baudelle, « De la référence dans l'univers de fiction : problèmes de lisibilité du roman », *La lecture littéraire*, n° 3, janvier 99, p. 86.

Rachel Bouvet
Université du Québec à Montréal