HAL open science

Les référents du littéraire

Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier, Alain Trouvé

To cite this version:

Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier, Alain Trouvé (Dir.). Les référents du littéraire. Gladieu, Marie-Madeleine; Pottier, Jean-Michel; Trouvé, Alain. ÉPURE, Éditions et presses universitaires de Reims, 7, 253 p., 2013, Approches interdisciplinaires de la lecture, ISSN 1771-236X, 978-2-915271-62-1. 10.4000/books.epure.1226 . hal-03000298

HAL Id: hal-03000298

https://hal.univ-reims.fr/hal-03000298

Submitted on 22 Sep 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

sous la direction de :
Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier
et Alain Trouvé

Approches interdisciplinaires de la lecture n°7
Les référents du littéraire

épure
ÉDITIONS ET PRESSES UNIVERSITAIRES DE REIMS

Éditions et Presses universitaires de Reims

Les référents du littéraire

Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier et Alain Trouvé (dir.)

DOI : 10.4000/books.epure.1226
Éditeur : Éditions et Presses universitaires de Reims
Lieu d'édition : Reims
Année d'édition : 2013
Date de mise en ligne : 11 septembre 2023
Collection : Approches interdisciplinaires de la lecture
EAN électronique : 9782374961941

https://books.openedition.org

Édition imprimée
Date de publication : 1 janvier 2013
EAN (Édition imprimée) : 9782915271621
Nombre de pages : 256

Ce document vous est offert par Université de Reims Champagne-Ardenne

Référence électronique
GLADIEU, Marie-Madeleine (dir.) ; POTTIER, Jean-Michel (dir.) ; et TROUVÉ, Alain (dir.). *Les référents du littéraire.* Nouvelle édition [en ligne]. Reims : Éditions et Presses universitaires de Reims, 2013 (généré le 22 septembre 2023). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/epure/1226>. ISBN : 9782374961941. DOI : https://doi.org/10.4000/books.epure.1226.

Ce document a été généré automatiquement le 19 septembre 2023.

© Éditions et Presses universitaires de Reims, 2013
Licence OpenEdition Books

RÉSUMÉS

Le processus de création littéraire, qu'essaie d'appréhender l'étude de l'arrière-texte, met en jeu un triple rapport : au *monde extérieur*, théâtre de nos vies individuelles et collectives, au *monde intérieur* des pensées conscientes ou inconscientes, aux *œuvres littéraires ou artistiques* qui font jouer ensemble ces deux mondes. Dès lors se repose la question du ou plutôt des référents, cette catégorie hétérogène étant envisagée ici sur un mode pluriel. L'espace – géographique, psychique, sémiotique – pourrait être la notion aidant à concevoir l'articulation de cette pluralité à l'œuvre dans la relation littéraire.

MARIE-MADELEINE GLADIEU (DIR.)

Marie-Madeleine Gladieu est professeur de littérature et de civilisation hispano-américaines à l'Université de Reims Champagne-Ardenne, spécialiste du Pérou et de Vargas Llosa. Elle a publié divers ouvrages et articles sur la littérature d'Amérique hispanique ainsi que des ouvrages de méthodologie.

JEAN-MICHEL POTTIER (DIR.)

Jean-Michel Pottier est maître de conférences en langue et littérature françaises à l'Université de Reims Champagne-Ardenne. Dix-neuviémiste, spécialiste de génétique textuelle et de littérature pour la jeunesse, il est l'auteur d'ouvrages et d'articles traitant de didactique de la littérature.

ALAIN TROUVÉ (DIR.)

Alain Trouvé est maître de conférences en littérature française à l'Université de Reims Champagne-Ardenne, habilité à diriger des recherches. Vingtiémiste, théoricien de la littérature et de la lecture, il dirige depuis 2006 la revue *La Lecture littérair*e. Membre fondateur du groupe LEA (Lire en Europe Aujourd'hui) et fondateur du collectif de Recherche « Lire écrire d'un continent à l'autre », il a publié, entre autres, *Le Lecteur et le livre-fantôme* (Kimé, 2000), *Le Roman de la lecture* (Mardaga, 2004), et, avec Marie-Madeleine Gladieu et Jean-Michel Pottier, *L'arrière-texte. Pour repenser le littéraire* (2014).

SOMMAIRE

Avant-propos
Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier et Alain Trouvé

Référence et référent

Littérature et polyréférentialité
Alain Trouvé
Référence/référent : problèmes
Référents du littéraire, référents de l'art
Le monde extérieur comme réalité géographique
L'inconscient comme référent interdit/inaccessible
Articulation littéraire/artistique entre espace intérieur et espace extérieur

De quoi parle la (bonne) littérature ?
Pierre Frath
La littérature « fadasse »
La « frontière »
Le vrai
La vérité et l'opinion
Qu'est-ce que la littérature, donc ?
L'« ensorcellement » par le langage
De quoi parle donc la littérature ?

Géographies littéraires

Toponymie et littérature
Michel Arrivé
Bibliographie

Un géographe lit des œuvres littéraires : Les Eaux étroites *de Julien Gracq et* L'Intimité de la rivière *de Philippe Le Guillou*
Daniel Oster
L'évolution de la géographie
L'intimité de la rivière de Philippe Le Guillou
Les Eaux étroites de Julien Gracq
La Forme d'une ville de Julien Gracq

Les lieux de l'Histoire et les topoï *de l'altérité*
Catherine Isabelle Bregeaut
Le primat de l'espace dans la représentation du temps historique
La référence toponymique dans la narration historique : l'espace de l'action
L'espace de la représentation : un jeu sur la référence
Espace culturel et imaginaire social

L'état des lieux dans Les Soirées de Médan
Jean-Michel Pottier
Une page d'Histoire
L'espace thématique
L'espace sémiotique
Un espace textuel ?
Résumé des nouvelles composant *Les Soirées de Médan*

Autour de La Forme d'une ville *: Gracq, Proust, Breton*
Alain Trouvé

Interface monde extérieur / monde intérieur

Géographie poétique de Sylvia Plath
Anne-Élisabeth Halpern
Espaces doubles d'une double vie (spatio-temporalité)
Dedans / dehors (transgressivité)
Espace en mouvement : *landscape* et *seascape*
Référentialité, intertextualité : un monde de mots
Espace d'être (transgressivité ontologique)
Conclusion

Augusto Roa Bastos, El baldío (Le Terrain vague*), 1960 : le problème du lieu*
Marie-Madeleine Gladieu

Le paysage mental, un, personne, cent mille
Bertrand Westphal
1.
2.
3.
4.
5.
6.

Arrière-texte et orchestration des référents

Les murs d'Aragon : voix du silence
Luc Vigier
L'homme illustré
L'énigme, le deuil et les branches
Méduse, Hermès et Mnémosyne : filmer l'illisible
Musée imaginaire et dispositif sériel : spectres de Malraux
Aby Warburg : *das Nachleben*
Du visible et des affections

Résidente privilégiée *de Maria Casarès : texte et arrière-texte de l'autobiographie*
Françoise Heitz
L'autobiographie comme « chambre d'échos »
Le *topos* essentiel : les racines galiciennes
Le référent historique : l'hommage au père, la part d'indicible, et le « lieu juste »
Hommage à Camus
Creuser au plus profond
L'écriture de soi : texte et arrière-texte

À propos d'oreilles bouchées dans Quatrevingt-Treize *: enquête sur un arrière-texte de lecteur*
Régine Borderie
« Voir le tocsin »
Provinces de l'arrière-texte
Les oreilles d'Ulysse
Les nœuds de la toile
Prolongements

Bibliographie

Avant-propos

Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier et Alain Trouvé

1 Cette nouvelle session 2011-2012 du séminaire *Approches Interdisciplinaires de la Lecture* consacrée aux « Référents du littéraire » a bénéficié du concours d'enseignants chercheurs en littérature, géographie et linguistique, de psychanalystes travaillant sur le rapport entre art et psychologie, ainsi que de la participation fidèle d'étudiants en master et doctorat, sans oublier les amateurs de littérature. Le séminaire a donc une fois encore mis en pratique l'interdisciplinarité et la volonté d'ouverture qui fondent son identité depuis maintenant sept ans. De cette réflexion collective est issu le présent volume qui rassemble treize articles, certains de nos intervenants mentionnés dans l'article d'introduction et de présentation ayant souhaité s'en tenir à une participation orale. Que tous soient ici chaleureusement remerciés.

AUTEURS

MARIE-MADELEINE GLADIEU

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP

JEAN-MICHEL POTTIER

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

ALAIN TROUVÉ

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

Référence et référent

Littérature et polyréférentialité

Alain Trouvé

« *L'espace est un doute, il faut sans cesse le marquer, le désigner* »
Georges Perec, *Espèces d'espaces*
« *La beauté féminine est référentielle* »
Christian Doumet, *Rumeurs de la fabrique du monde*

1 La réflexion sur l'arrière-texte, objet des deux précédentes sessions, nous a amenés à nous immiscer dans la fabrique du littéraire. L'arrière-texte met en jeu un triple rapport : au monde extérieur (expérience sensible, participation à un vécu circonstanciel, personnel et collectif...), au monde intérieur du psychisme et aux œuvres littéraires ou artistiques qui croisent ou associent ces deux mondes. Dès lors se reposait la question du ou plutôt des référents, le référent, catégorie hétérogène, étant à envisager sur un mode pluriel, nous semble-t-il, comme l'altérité[1].

2 L'hétérogénéité en question dérive sans doute des deux modes de l'altérité distingués par Lacan (à la suite de Bataille) entre altérité *a* et altérité A. On pourra relire avec profit la communication de Philippe Monneret, « Altérité et signification »[2]. L'objet *a*, d'une part, l'obscur objet du désir, renvoie à une organisation psychique primitive dominée par la toute-puissance des affects et la non-différenciation du sujet et de l'objet, au sein de la monade mère-enfant. L'altérité A, d'autre part, représente l'altérité du symbolique en tant qu'il est d'abord le Nom-du-Père et qu'il est lié à la reconnaissance par le sujet du tiers et par extension de la société.

3 Il y a donc au moins deux modalités de l'altérité qui peuvent ensuite donner lieu à des formations mixtes. De même, il nous apparaît que le référent peut se penser de différentes façons, selon qu'on entend par là les discours d'autrui déposés dans le patrimoine culturel, les autres en tant que personnes distinctes de soi et productrices de ces discours, ce monde comme lieu de vie et objet de l'intuition sensible, et peut-être cette part inaccessible de soi dont la découverte par Freud rend compte de la dynamique de notre monde intérieur. L'espace pourrait être la notion aidant à concevoir l'articulation de ces modalités du référent par son aptitude à désigner les deux mondes extérieur et intérieur et à fonctionner au sein du dispositif littéraire comme interface. L'espace de la vie quotidienne et de la vie sociale apparaît lui-même

toujours déjà construit, élaboré dans le croisement des disciplines. Ce qui est relativement évident pour l'espace dit intérieur s'applique à l'espace géographique comme l'a montré Henri Lefèvre dans *La Production de l'espace*[3].

4 Le séminaire s'est attaché, pour explorer ces deux pôles, à faire jouer au maximum l'interdisciplinarité, notamment en direction de la géographie et de la psychanalyse. La sollicitation de cette dernière, pour naturelle qu'elle puisse paraître à qui veut traiter du monde intérieur, est aussi une façon délibérée d'aller à contre-courant, à l'heure où il paraît de bon ton, dans certains milieux, de décrier la psychanalyse. Revoyons la question du référent sous sa forme générale et dans son acception littéraire plurielle avant de déplier les deux volets extérieur et intérieur du monde pour mieux saisir leur articulation.

Référence/référent : problèmes

5 Que la parole réfère à autre chose que l'énoncé auquel elle donne lieu relève de l'évidence trompeuse, cachant un redoutable problème. Ce référent auquel renvoie tout discours est-il une réalité hors langage ou un autre fait de langage ? Pierre Frath apporte sa réflexion de linguiste en contrepoint à ce texte d'ouverture. Pour le dire de façon un peu courte et provisoire, c'est bien à une confrontation entre les théories de la référence à l'infini (Goodman, Wittgenstein...) et les théories distinguant, au-delà des langages, un référent (phénoménologie, freudisme, une certaine linguistique, de Saussure à Jakobson...) qu'invite en partie ce séminaire.

6 La théorie de la référence à l'infini, forme moderne du nominalisme, croise le vieux débat sur les universaux. La querelle des universaux agita le Moyen Âge, réactivant des différences déjà perceptibles entre Platon et Aristote. Grossièrement : il s'agit de s'interroger sur la réalité des concepts. Pour les réalistes, les idées (à valeur universelle) existent dans la réalité, en dehors de notre esprit. Pour les nominalistes, ce sont de pures constructions de l'esprit qui n'ont pas de portée ontologique et simplement une valeur utilitaire. Le point commun entre la querelle des universaux et la problématique du référent, s'il existe, réside donc dans le rapport entre les mots et les choses.

7 Ceci fait sens pour la phénoménologie et déjà chez Kant qui distingua phénomène et noumène. La communication de Philippe Monneret citée plus haut articule linguistique, phénoménologie et psychanalyse. Monneret montre comment l'autre de la signification, en définitive l'inconscient (ou altérité à soi) appréhendé à travers l'écoute des désordres de la parole comme part inaccessible de la pensée, est la seule voie vers l'altérité réelle d'autrui en tant que personne, le seul moyen de rompre le cercle vicieux limitant ma représentation d'autrui à un « possible du même », autrement dit à une projection de moi-même. *A priori*, toutefois, qu'il s'agisse de l'autre de l'inconscient ou de l'*alter ego*, il semble difficile de concevoir que le langage, sortant de lui-même, puisse l'atteindre :

> ce que l'examen de l'échange langagier fait apparaître, c'est précisément que l'autre dans l'horizon du langage, c'est-à-dire l'altérité dans l'ordre de la signification, n'est pas un donné mais un construit. Puisque la présence d'autrui n'apporte rien de plus que de l'autre comme possible du même, la présence langagière d'autrui n'apporte rien de plus que la réalisation d'un ensemble de significations qui étaient pour moi potentielles, c'est-à-dire que j'ai préalablement conçues ou tout au moins qui étaient pour moi concevables. Mieux encore, cette structure signifiante

> s'applique aussi bien à l'altérité à soi puisque, du point de vue de la conscience, l'écart entre le moi vécu et le moi imaginaire, idéal ou présumé, n'est en première analyse qu'un cas particulier de l'écart entre le vécu et le possiblement vécu. Finalement, l'altérité n'est impliquée ni par l'existence de l'alter ego, ni par le clivage du sujet, parce que ni l'un ni l'autre ne sont aptes à résister d'eux-mêmes aux forces centripètes de la mêmeté polarisées sur le moi. L'ego semble enfermé dans l'horizon des significations qu'il peut concevoir, puisque s'il ne peut pas les concevoir, elles n'existent pas pour lui. La signification autre, c'est-à-dire qui échappe aux significations possibles pour l'ego, serait donc hors d'atteinte.

8 L'aporie décrite ici, Monneret suggère néanmoins qu'on puisse la dépasser :

> Ces impasses dans notre quête de l'altérité ne peuvent cependant nous faire oublier que le langage nous permet parfois d'éprouver l'expérience d'une véritable altérité du sens. L'expérience de l'altérité du sens est une expérience de compréhension qui se présente d'abord sous une forme paradoxale. Que signifie en effet « comprendre un sens autre » ? Comprendre un sens autre, c'est accéder à (ou construire ?) un sens qui, avant l'achèvement du processus de compréhension, demeurait hors de mes aptitudes compréhensives. [...]
> La compréhension d'un sens nouveau suppose, [...] une forme de passivité fertile, au sens où elle requiert un moment où le sujet accepte de renoncer à sa maîtrise des significations, sans quoi aucune altérité de sens ne pourrait l'atteindre. Plus précisément, cet abandon est une écoute de la parole de l'autre, sur un mode selon lequel comprendre signifie surtout entendre. Être tendu vers l'autre (in-tendere) plutôt que le saisir dans son ensemble (cum-prehendere). Mais on ne peut entendre qu'à condition d'avoir cherché à écouter, et on n'écoute que parce que l'on sait qu'il y a quelque chose qui attend d'être écouté. Or la présence de l'autre au sens de l'alter ego ne suscite aucune écoute puisqu'il est un autre moi et que ou bien je sais d'avance ce qu'il va me dire, ou bien je constate après-coup que j'aurais pu dire ce qu'il me dit. C'est donc dans l'altérité à soi qu'il faut aller chercher les conditions de possibilité de l'altérité du sens, en dépit de son inaccessibilité principielle à l'ego.[4]

9 Je renvoie à l'article pour le détail complexe et passionnant de l'analyse. Ceci fait écho à une discussion que nous avons eue l'an dernier dans le cadre de ce séminaire à propos du hors-texte, judicieusement convoqué par notre collègue de Paris X Françoise Aubès pour penser l'arrière-texte. Le hors-texte, notion forgée par la sociocritique, oscille en effet entre une acception langagière qui l'assimile à l'ensemble des codes présidant à la compréhension des énoncés et une conception plus radicale qui l'ouvrirait sur du non-langage. Derrida en 1967 lance la formule : « Il n'y a pas de hors-texte »[5]. Dix ans plus tard, dans sa « Leçon inaugurale au Collège de France », Barthes reprendra en écho : « Le langage humain est sans extérieur : c'est un huis clos »[6]. L'un et l'autre ont évolué. Dans sa conférence de 1987 – « Où commence et comment finit un corps enseignant ? »[7] –, Derrida signale par une alliance de mots l'incidence sur la parole d'un facteur extra-textuel. Ce que la photographie amène Barthes à penser est également un référent hors langage qui peut devenir paradigme de l'autre acception du hors-texte :

> Il me fallait d'abord bien concevoir, et donc, si possible, bien dire (même si c'est une chose simple) en quoi le Référent de la Photographie n'est pas le même que celui des autres systèmes de représentation. J'appelle « référent photographique », non pas la chose facultativement réelle à quoi renvoie une image ou un signe, mais la chose nécessairement réelle qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie. La peinture, elle, peut feindre la réalité sans l'avoir vue. Le discours combine des signes qui ont certes des référents, mais ces référents peuvent être et sont le plus souvent des « chimères ». Au contraire de ces imitations, dans la Photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là.[8]

10 Pour clore très provisoirement sur la question de l'articulation entre l'inconscient freudien et la chose en soi des phénoménologues, signalons l'article de Guy Le Gaufey, « L'inconscient noumène »[9]. Sur le même sujet, enfin, on peut se reporter à Ricœur cité dans le livre de Michel Collot[10] et à Freud lui-même[11]...

Référents du littéraire, référents de l'art

11 On laissera en suspens la question du statut épistémologique du référent et l'on se contentera de le concevoir très largement comme ce à quoi réfère l'œuvre en reprenant les quatre modalités évoquées plus haut. L'œuvre littéraire renvoie d'abord au monde extérieur. La catégorie du monde extérieur se décline diversement : elle inclut l'espace objet de l'intuition sensible, les lieux géographiques, un espace arpenté, cartographié. Actions et événements historiques, institutions et groupes sociaux en constituent la trame.

12 Les objets culturels et artistiques, en tant qu'ils médiatisent ce rapport de l'homme à son environnement physique et social, constituent pour les œuvres nouvelles un référent intermédiaire. Productions littéraires, iconographiques, musicales, plastiques se font signe selon une relation qu'on qualifiera d'intertextuelle ou d'intersémiotique.

13 Le monde intérieur est sans doute la dimension la plus problématique du référent. Pensée consciente et inconsciente s'y côtoient. Au sens classique, le monde intérieur est celui de l'introspection. Mais on sait les limites de cette introspection depuis que Freud en a théorisé les zones de méconnaissance. Or l'art paraît requérir une implication plus forte de l'inconscient. C'est ce qui fait la grandeur de l'aventure littéraire et explique son rejet par certains. Art et littérature penchent plus vers l'altérité *a* que le discours ordinaire.

14 Les autres sujets pensants (les *alter ego* de la phénoménologie), enfin, spécialement convoqués dans la relation esthétique introduisent un quatrième volet référentiel. Auteur et lecteur se font face comme *alter ego* ou idiosyncrasies irréductibles l'une à l'autre. Tels qu'ils s'entrevoient dans la relation littéraire, ils sont des référents transformés par l'écriture-lecture. La personne de l'auteur apparaît comme référent partiel de son texte et de ses doubles scripturaux (énonciateur ou narrateur, personnage...). Yves Bonnefoy note que par l'art, par la poésie, le sujet perçoit que « il y a de l'être en dehors de la conscience »[12]. Mais ce référent n'est qu'un point de fuite. Le lecteur comme référent de sa propre lecture est sans doute encore moins saisissable. Le rapport entre lecture littéraire et autoanalyse fournit tout au plus quelques éléments pour tenter une objectivation toujours partielle. Ouvrant sur les différents sujets humains comme personnes, cette dimension du référent sera provisoirement mise entre parenthèses et aperçue obliquement à travers les autres.

15 Le retour à la référentialité de la littérature suppose que les littéraires engagent un vrai dialogue avec les disciplines qui fondent d'autres rapports au monde : géographie, histoire, psychologie, sociologie, économie... On s'est limité pour cette année aux deux directions de la géographie et de la psychologie de l'inconscient : c'est déjà beaucoup.

Le monde extérieur comme réalité géographique

16 La confrontation avec la vision des géographes intervient à un moment où, dépassant la vague d'autoréférentialité de la littérature, se repose la question de l'inscription des œuvres dans le monde extérieur. Mentionnons de façon très rapide quelques repères parmi les travaux actuels[13]. Bertrand Westphal, auteur de *La Géocritique*[14], invite les littéraires à envisager un décentrement de leur discipline appelée à partager avec d'autres la construction des représentations de lieux. Son dernier livre, *Le Monde plausible*[15], évoqué dans le cadre de ce séminaire, met l'accent sur le filtre culturel et sur les limites d'une représentation jusqu'alors dominée par la civilisation occidentale. *Le Monde des livres* en date du 22 avril 2011 s'intéresse à des « *Géographies vagabondes* » et interroge :

> Comment notre perception de l'espace se modifie-t-elle sous l'effet de la mondialisation et de l'accélération du temps ? Des écrivains se confrontent à cette question par le biais de la littérature : Jean-Christophe Bailly, Antonin Potoski ou encore Sylvie Germain, Olivier Rolin et Mathias Enard.

17 Une partie du dossier édité sur le site Fabula du 14 juin 2011 concerne « Le partage des disciplines ». S'y retrouvent les contributions de Christine Baron, « Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures »[16], et de Michel Collot, « Pour une géographie littéraire »[17]. La question du lieu est liée à celle de l'identité. Elle a aussi à voir avec l'Histoire, ne serait-ce qu'en raison de sa dimension factuelle. Un fait historique implique un ou des acteurs, une action, un lieu. Mais le fait peut être réfracté de manières diamétralement opposées, comme le montre dans la seconde partie de ce volume la contribution de Catherine Brégeaut sur « L'expansion coloniale dans les manuels scolaires du XIXe siècle ».

18 L'espace géographique est le résultat d'une élaboration. La toponymie est le point de passage obligé vers la représentation : Michel Arrivé en fait ici la démonstration, relisant Proust. La construction mentale de l'espace commence avec les apprentissages de la petite enfance. Les modélisations des géographes, grâce au concours d'autres disciplines (géologie, géophysique...) croisent des savoirs disciplinaires et des représentations forgées ailleurs, notamment en littérature. Perec évoque dans *Espèces d'espaces* « le monde comme une géographie dont nous avons oublié que nous sommes les auteurs »[18]. L'exactitude géographique vise sans doute l'adéquation de certaines modélisations à la « souche », pour emprunter un terme à Westphal (la souche comprise comme référent hors langage). Pour le géographe et pour d'autres disciplines le monde extérieur est un terrain d'action et d'expérimentation. La valeur opératoire de la mesure effectuée sur le monde comme souche fascine Perec : « Je ressens toujours quelque chose qui ressemble à de l'émerveillement quand je songe à la rencontre des ouvriers français et des ouvriers italiens au milieu du tunnel du mont Cenis »[19]. Cette attention renouvelée au référent géographique peut aussi renvoyer, avec toutes les précautions nécessaires, à la question du réalisme.

19 Trois articles s'attachent encore dans la seconde partie au rapport entre littérature et géographie. Daniel Oster s'intéresse au motif de la rivière chez Gracq et Le Guillou, Jean-Michel Pottier à propos des *Soirées de Médan* éclaire le traitement de l'espace chez les écrivains naturalistes. Repartant du cas Gracq, nous-même envisagerons trois centres de gravité de l'imaginaire de la ville, selon le dosage qui s'effectue chez

l'écrivain entre la mémoire visuelle, la vision plus objective du géographe et la mémoire littéraire.

L'inconscient comme référent interdit/inaccessible

20 Si l'on se tourne, grâce à la psychanalyse, vers le monde intérieur, la question du référent semble se compliquer. La vulgate freudienne a retenu que l'inconscient, siège des désirs refoulés, fait retour sous des formes diverses dans la pensée du sujet : rêve, lapsus, fantasme, mot d'esprit, œuvre d'art même. Les diverses formes de la pensée manifeste renverraient à une pensée latente, qui serait son référent caché et seulement accessible par le biais de l'analyse qui se met à l'écoute du désir censuré et en fait émerger la conscience, ce qui revient à effectuer à l'envers la transformation opérée par le Travail de rêve. Tout comme le rêve, le fantasme, scénario imaginaire (Perron-Borelli[20]) demande à être décrypté.

21 Mais les psychanalystes continuent à discuter de la nature de cet inconscient, partagé entre « représentations de mots » et « représentations de choses »[21], de la possibilité de le dire, un inconscient « structuré comme un langage », pour reprendre la célèbre formule de Lacan, mais en même temps tapi derrière l'écran des images comme derrière celui des mots, *forclos* toujours selon le vocabulaire lacanien. La triade *Réel*, *Symbolique*, *Imaginaire* (*RSI*) que Lacan élabore à partir de 1974 fait du Réel une catégorie négative désignant ce qui n'est pas symbolisé et peut tout juste faire retour dans la conscience sous la forme de l'hallucination. Ce réel tend alors à se rapprocher d'un inconscient inaccessible que radicalise encore André Green lorsqu'il explore dans toutes ses facettes *Le Travail du négatif*[22].

22 Aussi le réel lacanien n'a-t-il rien à voir avec la Réalité telle que la conçoit Freud lorsqu'il oppose principe de plaisir et principe de réalité dans *Au-delà du principe de plaisir* (1920). Cette réalité opposée à la toute-puissance de l'imaginaire est en effet un référent construit et hautement socialisé.

23 Le traitement métaphorique de l'espace dans l'appareil conceptuel de la psychanalyse apparaît envahissant et parfois flottant. Le fantasme est décrit en termes de scénario. La migration du sens se dit par le déplacement (une des composantes du travail de rêve), par le transfert qui amène l'analysant à projeter dans sa relation verbale avec l'analyste des éléments de son scénario fantasmatique personnel, par le contre-transfert, symétrique, mettant en relation l'inconscient de l'analyste et la parole entendue. La succession de deux topiques signale un autre flottement de la spatialisation. À la triade « Inconscient / Préconscient / Conscient » (*L'Inconscient*, 1915), Freud substitue une seconde version « Ça / Moi / Sur-Moi » (*Le Moi et le Ça*, 1923) qui ne lui est pas superposable et cherche à rendre compte d'une dynamique. Le Sur-Moi, en effet, est pour une large part inconscient.

24 Les continuateurs ont enrichi la panoplie des métaphores. Mélanie Klein a proposé l'introjection et la projection pour analyser ce qui se passe aux stades infantiles archaïques. Le parent devient objet interne, bon ou mauvais. Les sentiments peuvent aussi être projetés sur des figures externes. Winnicott a introduit la notion d'« aire transitionnelle » pour penser un espace constructif du jeu (*Jeu et réalité*, 1971). L'image de la crypte dans les travaux de Nicolas Abraham et Maria Torok (*L'Écorce et le noyau*, 1978) renchérit sur la difficulté d'accès à certaines significations inconscientes. Ces auteurs développent une psychanalyse intégrant les effets du lien social, notamment

transgénérationnel sur le psychisme. Un événement traumatique non surmonté entraîne un clivage du moi et une inclusion, se traduisant chez les enfants sous forme d'une crypte, puis chez les générations suivantes sous la forme d'un travail du fantôme. La théorie de l'introjection est conçue par Abraham dans un sens non kleinien : elle désigne l'auto-élaboration satisfaisante de la perte, la manière dont l'objet d'amour perdu est reconstitué symboliquement dans le psychisme de la personne. Deux pôles du fantasme semblent se dessiner : expression de désirs inconscients et traces psychiques familiales. Le référent diffère dans ces deux cas de figure ; dans l'un, il désigne le désir inconscient du sujet, sa relation aux premiers objets d'amour, dans l'autre, un événement traumatique au départ constitué hors de lui. Pour dire l'intrication des trois composantes de la triade *Réel, Symbolique, Imaginaire* (*RSI*), Lacan recourt à l'image du nœud borroméen. En définitive la question de l'inconscient comme référent ultime du monde intérieur pose le problème de son hétérogénéité, relative ou absolue. Du côté de l'hétérogénéité relative, se trouverait Ricœur :

> La psychanalyse est possible comme retour à la conscience parce que, d'une certaine façon, l'inconscient est homogène à la conscience ; il est son autre relatif et non pas l'absolument autre.[23]

25 Du côté de l'absolu, Wittgenstein, dans sa critique du freudisme, souligne la vanité du discours sur l'inconscient, quand bien même ce dernier existerait :

> Tout ce qui proprement peut être dit peut être dit clairement, et sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence.[24]

26 Si la question du référent demeure d'une grande complexité, la bipolarisation de l'espace littéraire a souvent été remarquée et commentée.

Articulation littéraire/artistique entre espace intérieur et espace extérieur

27 Il s'agit d'articuler, non de confondre. L'apport de la psychanalyse est encore décisif. Pour le psychotique dont la personnalité est toujours en menace d'effondrement, certains objets du monde extérieur représentent des parties de lui-même. Il projette sur le monde extérieur des figures anxiogènes sous la forme d'hallucinations. Salomon Resnik suit la leçon de Mélanie Klein :

> C'est précisément dans la schizophrénie et durant la crise où les limites entre le dedans et le dehors se confondent et le sentiment de fragmentation (cassure) de la personnalité et la désintégration du Monde ne font plus qu'un.[25]

28 Pourtant, la littérature joue dans ses expressions les plus hautes avec la structure psychotique, peut-être en raison de la faculté d'écoute de son propre inconscient entretenue par l'artiste. Une forme d'appréhension de l'inconscient psychotique, objet de déni, est réalisée par les écrivains : Lacan l'a fait remarquer dans le texte de Poe *La Lettre volée*. La réalité déniée est alors ce que nous regardons et que nous ne voyons pas, jusqu'à ce que... Quand l'interprétation fait défaut, la littérature donne encore forme de mots, par les images, à la psychose. Le rapport entre psychose et littérature fut au centre de l'intervention de Heitor de Macedo[26] consacrée aux *Notes du sous-sol* de Dostoïevski[27].

29 Le fantasme implique une dialectisation. Ce scénario imaginaire partage les propriétés de scénarisation et d'action avec les scénarios du monde réel. La littérature fantastique joue de cette symétrie[28]. Tout roman superpose dans l'esprit de l'auteur et du lecteur un

scénario mimétique, plus ou moins ressemblant au monde réel, et un scénario fantasmatique comme l'ont notamment souligné Marthe Robert[29] et Michel Picard[30]. Cette dialectisation s'appuie sur des modèles ternaires, repérables dans la psychanalyse et dans les théories de l'art qui prennent appui sur elle. Le complexe d'Œdipe, dans ses différentes variantes, directe et inversée, positive et négative, se fonde sur une relation triangulaire. Au stade archaïque régi par le duel avec la mère, Mélanie Klein propose de penser une triade originaire, mettant en jeu « L'un, l'espace qui sépare (l'abîme), et l'autre ». Le système RSI inventé par Lacan est encore ternaire. La théorie de l'art comme jeu, conçue par Winnicott implique une dialectique, précisée par Picard grâce à l'interaction des trois instances : liseur, lu, lectant[31].

30 L'espace de l'univers fictionnel joue à fond de sa propriété d'interface. Didier Anzieu envisage dans *Le Corps de l'œuvre* un double codage idéologique et psychologique du texte. Cette bivalence de l'espace littéraire correspond à l'horizon double de l'expérience poétique analysé par Michel Collot, selon une perspective phénoménologique[32]. Jean Oury[33], à la suite d'Henri Maldiney[34], repère une triple dimension dans le poème *Le Pré* de Francis Ponge : le pré de Chambon-sur-Lignon (réalité géographique), le préconscient (qui renvoie au monde intérieur), le pré comme espace textuel. Ce que la littérature approche intuitivement se retrouve dans les expériences de psychothérapie institutionnelle. Patrick Chemla, psychiatre et psychanalyste, fondateur du centre Artaud de Reims, nous a aidés à saisir cet aspect dans son intervention sur « Le lieu de la fabrique ».

31 En peinture, tout paysage extérieur est aussi peu ou prou un paysage intériorisé. Inversement, le monde onirique de certains peintres comme Chagall recycle des figures issues de réalités géographiques et sociales. On note une superposition seulement partielle des deux arts, verbal et pictural. Jean Oury observe chez des schizophrènes un recours différencié selon les patients à tel ou tel mode d'expression artistique : poésie, peinture, modelage… Il distingue un espace pictural et un espace du signe : le moment « apparitionnel » (celui de l'émergence du sens) et le moment spatial, s'appuyant une fois encore sur les analyses d'Henri Maldiney :

> Spatialisation et signification sont une. L'espace d'une œuvre est un espace pathique, thymique qui nous impose dans tous les actes, un certain mode d'être et d'apparaître. Le vide est le déterminant premier de la genèse de l'espace. Dans les aquarelles les plus aiguës de Cézanne, comme dans les peintures les plus transparentes de ses dernières années, c'est la tension spatialisante des blancs qui sous-tend l'existence de l'œuvre.[35]

32 Si la littérature et l'art articulent le plus souvent monde intérieur et monde extérieur, il reste sans doute à déterminer, pour chaque œuvre, le dosage qui s'effectue entre ces deux pôles. Pierre Bayard venu nous présenter son essai *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?*[36], a démasqué, derrière une géographie en trompe-l'œil, le jeu des références mentales, culturelles ou personnelles.

33 Les études rassemblées dans les deux dernières parties de ce volume montrent le vacillement d'un monde référentiel à l'autre et convoquent encore l'arrière-texte pour penser l'articulation des référents. Anne-Élisabeth Halpern donne à comprendre comment l'œuvre poétique de Sylvia Plath tresse la géographie et l'espace intime, la grande Histoire et une histoire personnelle tragique ; Marie-Madeleine Gladieu nous entraîne dans l'exploration fantastique du « Terrain vague » de Roa Bastos ; Bertrand Westphal s'intéresse, dans l'article traduit ici pour la première fois en français, aux variations de ce qu'il nomme « le paysage mental ».

34 Luc Vigier explore, à partir des murs de l'appartement d'Aragon, rue de Varenne, toutes les dimensions du référent sous le hiéroglyphe. Françoise Heitz et Régine Borderie, enfin, reprenant la question à partir de la double focale de l'arrière-texte, donnent à saisir l'intrication complexe des référents, qu'elle soit conjecturée du point de vue auctorial dans *Résidente privilégiée* de Maria Casarès ou plus rêveusement traitée, du point de vue lectoral, à partir d'un saisissant passage de Victor Hugo dans *Quatrevingt-treize*.

NOTES

1. Nous avions rencontré la même nécessité de pluraliser une catégorie lors de notre séminaire « Lecture et altérités », tenu durant l'année 2006-2007. Voir à ce sujet : *Lecture et altérités*, Reims, Éditions et presses universitaires de Reims, « Approches interdisciplinaires de la lecture » ; 2, 2008, 2008.

2. Philippe Monneret, « Altérité et signification », in *Lecture et altérités*, *op. cit.*, p. 187-202.

3. Henri Lefèvre, *La Production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1975, rééd. 2000.

4. Philippe Monneret, « Altérité et signification », art. cit, p. 187-202.

5. Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.

6. Roland Barthes, « Leçon inaugurale au Collège de France », 1977, *OC*, V, Paris, Le Seuil, p. 427-446.

7. « Où commence et comment finit un corps enseignant ? », conférence prononcée le 14 mars 1987 lors d'un colloque organisé à Paris par le Collège international de philosophie.

8. Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Le Seuil, 1980, *OC*, V, p. 851.

9. Guy Le Gaufey, « L'inconscient noumène », *Europe*, n° 954, « Freud et la culture », octobre 2008, p. 146-156.

10. Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989.

11. Sigmund Freud, *L'Inconscient*, in *Métapsychologie*, 1915, *OC*, Paris, PUF, 1988-..., XIII, p. 211.

12. Yves Bonnefoy, « L'acte et le lieu de la poésie », *Les Lettres nouvelles*, n° 1 et n° 2, 4 et 11 mars 1959, repris dans *L'Improbable et autres essais*, Paris, Gallimard, « folio essais », 1983, p. 115.

13. Un ouvrage collectif dirigé par Audrey Camus et Rachel Bouvet étudie des *Topographies romanesques* (Presses universitaires de Rennes, 2011).

14. Bertrand Westphal, *La Géocritique*, Paris, Minuit, 2007.

15. Bertrand Westphal, *Le Monde plausible*, Paris, Minuit, 2011.

16. Christine Baron, « Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures », n° 8, *LHT*, 2011, DOI : 10.58282/lht.221

17. Michel Collot, « Pour une géographie littéraire », n° 8, *LHT*, 2011, DOI : 10.58282/lht.242

18. Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, rééd. Gallimard, « folio », p. 156.

19. *Ibid.*, p. 175.

20. Michèle Perron-Borelli, *Dynamique du fantasme*, Paris, PUF, 1997.

21. Voir à ce sujet, Michel Arrivé, *Le Linguiste et l'inconscient*, Paris, PUF, 2008.

22. André Green, *Le Travail du négatif*, Paris, Minuit, 1993, rééd. 2011.

23. Paul Ricœur, *De l'interprétation*, Paris, Le Seuil, 1965, p. 451-452.

24. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-philosophicus*, 1922, Paris, Gallimard, 1993, trad. Gilles-Gaston Granger, p. 31.

25. Salomon Resnik, *Biographie de l'inconscient*, Paris, Dunod, 2006, p. 3.
26. Psychanalyste, Paris, animateur du séminaire « Clinique de Dostoïevski ».
27. Dostoïevski, *Notes du sous-sol*, Paris, P.O.L., 1993.
28. Voir à ce sujet Jean Bellemin-Noël, « Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques », *Littérature*, 2, mai 1971, p. 103-119.
29. Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 1972.
30. Michel Picard, *La Lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986.
31. *Ibid.*
32. Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989.
33. Jean Oury, *Création et schizophrénie*, Paris, Galilée, 1989.
34. Henri Maldiney, *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 1985.
35. Jean Oury, *Création et schizophrénie*, *op. cit.*, p. 206.
36. Pierre Bayard, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?*, Paris, Minuit, 2012.

AUTEUR

ALAIN TROUVÉ

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

De quoi parle la (bonne) littérature ?

Pierre Frath

1 La question posée dans le titre de cet article, « De quoi parle la littérature ? », implique qu'il y aurait une différence entre le discours littéraire et le discours ordinaire, celui que nous tenons tous les jours sans intention créative. Mais comment peut-on caractériser le littéraire par rapport au non-littéraire ? Autrement dit, qu'est-ce que la création littéraire ? Toutes sortes de textes, littéraires ou non, ont été produits depuis que l'écriture existe. Les textes anciens s'imposent à nous par leur simple existence, interprétée comme un signe provenant du passé et permettant de nous éclairer, soit sur notre histoire, soit sur notre présent. Leur référent actuel est le passé de notre expérience commune. Quant aux textes d'aujourd'hui, un simple coup d'œil parmi les piles de livres offerts à notre convoitise dans une librairie nous montre à l'évidence une grande diversité dans la qualité littéraire, et donc dans les jugements que nous portons sur eux. Mais s'agit-il là de simples opinions individuelles, ou bien peut-on essayer de formuler des critères qui permettraient de séparer le bon grain de l'ivraie ? Après tout, il existe bien un consensus sur des auteurs comme Balzac, Molière ou Shakespeare. Peut-on généraliser ?

2 Dans cet article, nous allons essayer de clarifier ces questions en nous appuyant sur Arthur Rimbaud et Marcel Proust, deux écrivains connus pour la vigueur de leurs idées sur l'œuvre littéraire[1], et sur des philosophes qui ont reconnu l'importance du langage et son lien avec le réel, à savoir Ludwig Wittgenstein, Maurice Merleau-Ponty et Friedrich Nietzsche. Car en effet, si la création littéraire est essentiellement linguistique, elle n'est pas que cela. Ce qui compte, c'est avant tout de quoi elle parle, et comment[2].

La littérature « fadasse »

3 De quoi doit parler la bonne littérature ? Pour Arthur Rimbaud, cela ne peut pas être la subjectivité, qui produit une littérature « fadasse », ainsi qu'il le dit dans une lettre à Izambard (le 13 mai 1871) :

> Au fond, vous ne voyez en votre principe que poésie subjective : votre obstination à regagner le râtelier universitaire – pardon ! – le prouve. Mais vous finirez toujours

> comme un satisfait qui n'a rien fait, n'ayant rien voulu faire. Sans compter que votre poésie subjective sera toujours horriblement fadasse. Un jour, j'espère, – bien d'autres espèrent la même chose – je verrai dans votre principe la poésie objective, je la verrai plus sincèrement que vous ne le feriez ! – Je serai un travailleur : c'est l'idée qui me retient quand les colères folles me poussent vers la bataille de Paris – où tant de travailleurs meurent pourtant encore tandis que je vous écris.[3]

4 La poésie ne peut donc pas essentiellement parler du moi et des émois. Rimbaud espère l'avènement d'une poésie « objective », qui parle du réel, et le réel il faut l'aborder comme un travailleur, comme un manuel qui se confronte à la matière. Cela demande un effort.

5 Mais pourquoi le moi ne serait-il pas un bon sujet ? Nous essaierons de répondre à cette question à la fin de cet article. Autre point à noter : le râtelier universitaire. Une bonne littérature ne serait pas celle qui serait acclamée par les pairs, qui adouberaient l'auteur et l'accueilleraient parmi eux. Une bonne littérature n'est donc pas conventionnelle. Il faut cependant qu'elle puisse être lue et comprise, donc qu'elle se plie à la convention : il y a là une contradiction, que nous essaierons de lever. Rimbaud poursuit en disant :

> Je veux être poète, et je travaille à me rendre Voyant : vous ne comprendrez pas tout, et je ne saurais presque vous expliquer. Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de tous les sens. Les souffrances sont énormes, mais il faut être fort [...][4]

6 Dans une lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871, il considère que :

> [...] le poète est vraiment voleur de feu. Il est chargé de l'humanité, des animaux même ; il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions ; si ce qu'il rapporte de là-bas a forme, il donne forme ; si c'est informe, il donne de l'informe. Trouver une langue ;
> – Du reste, toute parole étant idée, le temps d'un langage universel viendra ! [...]
> La poésie ne rythmera plus l'action ; elle sera en avant.[5]

7 Écrire, ce n'est donc pas coucher sur le papier des choses fadasses et conventionnelles pour l'obtention d'une reconnaissance purement sociale qui permet de manger au râtelier commun. Écrire, c'est trouver une langue, à grand effort, pour donner forme à l'Inconnu. C'est se placer en dehors des conventions mais pas en dehors de l'humanité. Le poète n'est pas dans sa tour d'ivoire ; il travaille pour les autres hommes ; il est un « voleur de feu » ; il va chercher au-delà des limites ce qui va éclairer tous les êtres humains ; il va leur dire ce qui se perçoit confusément au-delà du connu ; il est prophète, c'est un « voyant ». Il s'agit de dire le vrai, ce qui est éminemment difficile.

La « frontière »

8 Il y a donc une limite, une frontière, un lieu où se trouve la vérité, qu'il faut aller chercher au prix de grands efforts. Cette limite est celle de la langue. Pour Wittgenstein, « les frontières de mon langage sont les frontières de mon monde »[6]. Dans la préface à son premier livre publié, le *Tractatus logico-philosophicus*, il précise que

> [C]e livre tracera donc une frontière à l'acte de penser, – ou plutôt non pas à l'acte de penser, mais à l'expression des pensées : car pour tracer une frontière à l'acte de penser, nous devrions pouvoir penser les deux côtés de cette frontière (nous devrions donc pouvoir penser ce qui ne se laisse pas penser). La frontière ne pourra donc être tracée que dans la langue, et ce qui sera au-delà de cette frontière sera

> simplement dépourvu de sens. [...] Ce que nous ne pouvons penser, nous ne pouvons le penser ; nous ne pouvons davantage dire ce que nous ne pouvons penser.[7]

9 Le philosophe et le poète se retrouvent donc sur cette notion que le monde est borné par la langue, que ce qui est au-delà de la frontière est inconnu, pas même pensable pour Wittgenstein. Pour Rimbaud, c'est là que se trouve le feu que le poète doit aller voler. Si on suit le raisonnement de Wittgenstein, le seul moyen de penser le non-pensable est d'agrandir le périmètre de la langue.

Le vrai

10 Mais pourquoi le poète devrait-il aller vers l'inconnu ? Pourquoi le périmètre de la langue devrait-il s'agrandir ? C'est essentiellement pour dire le vrai, le vrai du monde. Pour le Wittgenstein du *Tractatus logico-philosophicus*, comme pour les logiciens et les mathématiciens en général, c'est la logique et la réflexion qui permettent d'aller au-delà, en formulant des propositions vraies à partir de prémisses connues[8]. Si ces dernières sont vraies, alors la proposition l'est aussi, et la connaissance commune a augmenté. Quant au scientifique, c'est l'observation des faits et la réflexion qui lui permettent de formuler de nouvelles connaissances et donc d'augmenter le périmètre de la langue. Ce sont des démarches ancrées dans le langage, plutôt d'ordre collectif. Pour Rimbaud, c'est par le dérèglement de tous les sens, une démarche donc plutôt individuelle. Mais cela n'est pas contradictoire, ainsi qu'il sera vu plus loin, et le résultat sera le même : la découverte de l'Inconnu. Mais qu'est-ce donc que le vrai ? Pour Wittgenstein,

> Est vrai et faux ce que les hommes disent l'être ; et ils s'accordent dans le langage qu'ils emploient. Ce n'est pas une conformité d'opinion, c'est une forme de vie.[9]

11 C'est là une conception anthropologique de la vérité. Ce qui est vrai, c'est ce que tout le monde dit être vrai. La vérité est collective ; elle n'est pas une révélation individuelle, ou alors seulement brièvement. Si un être humain découvre une vérité et la garde pour lui, ou bien ne trouve pas les mots pour la dire, alors cela ne sera jamais une vérité, car nous ne pourrons en parler. La vérité est une pensée commune qui se trouve dans l'esprit de tous et de chacun, déposée là par le langage. C'est le discours que nous produisons et avec lequel les autres s'accordent parce qu'ils ont les mêmes mots pour dire la même chose. Une vérité est d'autant plus vraie que les mots pour la dire parviennent aisément à l'esprit.

12 Nietzsche acquiesce à cette conception de la vérité :

> Qu'est-ce donc que la vérité ? Une multitude mouvante de métaphores, de métonymies, d'anthropomorphismes, bref une somme de relations humaines qui ont été rehaussées, transposées, et ornées par la poésie et par la rhétorique, et qui après un long usage paraissent établies, canoniques et contraignantes aux yeux d'un peuple.[10]

La vérité et l'opinion

13 Mais cette vérité-là ressemble plutôt à ce qu'on nomme habituellement l'opinion. Peut-on formuler une différence entre l'opinion, que Merleau-Ponty appelle la « parole instituée », et la vérité ?

> Nous vivons dans un monde où la parole est instituée. Pour toutes ces paroles banales, nous possédons en nous-mêmes des significations déjà formées. Elles ne suscitent en nous que des pensées secondes ; celles-ci à leur tour se traduisent en d'autres paroles qui n'exigent de nous aucun véritable effort de compréhension. Ainsi le langage et la compréhension du langage paraissent aller de soi. Le monde linguistique et intersubjectif ne nous étonne plus, nous ne le distinguons plus du monde même, et c'est à l'intérieur d'un monde déjà parlé et parlant que nous réfléchissons. Nous perdons conscience de ce qu'il y a de contingent dans l'expression et dans la communication, soit chez l'enfant qui apprend à parler, soit chez l'écrivain qui dit et pense pour la première fois quelque chose, soit enfin chez tous ceux qui transforment en parole un certain silence.[11]

14 Donnons d'abord quelques exemples de parole instituée. Le réchauffement climatique est dorénavant considéré comme vrai. Les mots pour le dire arrivent facilement à la bouche de ceux qui veulent en parler, et ils sont aisément reconnus par tout un chacun, qui pourrait tenir les mêmes propos, et d'ailleurs les tient lorsque son tour de « s'exprimer » arrive. L'idée d'un réchauffement climatique d'origine anthropique existe pourtant depuis une cinquantaine d'années au moins : certains se rappelleront peut-être l'incompréhension et le rejet suscités par cette idée lorsqu'elle était avancée dans les années soixante-dix. Entre-temps, elle s'est déposée dans la tête de tous et elle est devenue opinion. On a beau faire remarquer que des réchauffements climatiques encore plus intenses, il y en a eu de nombreux dans l'histoire de notre planète, y compris durant ces derniers millénaires, rien n'y fait. Les mots pour aller à l'encontre de l'idée reçue n'arrivent pas facilement à la bouche, ne sont donc pas partagés, et sont ainsi rejetés.

15 L'opinion est changeante. Notre histoire récente est riche de vérités dorénavant presque disparues de la conscience collective. Qu'on pense par exemple, pour rester dans le domaine des grandes peurs collectives, à la mort des forêts ou au trou dans la couche d'ozone. Ces ex-vérités ont-elles pour autant été infirmées ? Notre rapport à la vérité est ainsi assez étrange : nous la pensons comme une caractéristique du monde alors qu'en réalité c'est l'ampleur et la qualité du discours à son sujet qui déterminent pour nous la valeur de vérité de ce que nous disons. Nous sommes ainsi enfermés dans le langage. Comme le dit Merleau-Ponty : « Le monde linguistique et intersubjectif ne nous étonne plus, nous ne le distinguons plus du monde même, et c'est à l'intérieur d'un monde déjà parlé et parlant que nous réfléchissons. » Nous vivons et nous pensons dans un monde clos, humanisé par la langue.

16 Toute vérité réellement nouvelle provient d'au-delà la frontière ; c'est le feu que le poète vole, c'est une découverte scientifique, c'est la formulation d'un nouveau point de vue sur notre expérience. C'est la transformation en parole d'un certain silence, comme le dit Merleau-Ponty.

17 D'une certaine manière, le religieux, le philosophe, le scientifique et l'artiste sont tous des voleurs de feu. Ils tentent de relier la vérité du langage des hommes à des entités situées en-dehors de la frontière du monde, non-dicibles donc, selon Wittgenstein, afin de les rendre dicibles. Pour le religieux, la Vérité est révélée dans le texte sacré, mais elle est complexe et contradictoire. Elle est en cela une métaphore du mystère du monde. Pourquoi sommes-nous ici et quel est le sens de tout cela ? Ces questions sont universelles et les hommes espèrent que les réponses sont dans le texte sacré. C'est le théologien qui tente de faire apparaître des réponses en jaugeant les vérités anthropologiques du langage à l'aune de la Vérité révélée. C'est cet effort de rationalisation qui a donné naissance à la casuistique (une méthode permettant

d'aboutir à des lois générales à partir des textes du christianisme), au Talmud (les fondements de la loi juive) ou à la charia (qui codifie les aspects publics et privés de la vie d'un musulman). Pour le philosophe, la vérité se construit sur des hypothèses fondatrices, et consiste en une explication de notre condition. Pour le scientifique, l'idéal est de pouvoir formuler une Loi de la Nature qui puisse rendre compte de toutes les observations. Quant à l'écrivain, il tente de dire notre expérience de manière que nous puissions la reconnaître, la trouver vraie, et donc belle, et l'intégrer à notre vie et à notre langue.

18 L'effort de tous est bien de « trouver une langue » pour « l'inconnu ». Le paradoxe, c'est de croire qu'une fois la langue trouvée, la vérité est alors ancrée dans le monde, dans un être nouvellement nommé. Mais cet être existe-t-il forcément dans la réalité ? Peut-être n'est-il que du non-être. Par exemple, le réchauffement climatique est-il du domaine de l'être ou du non-être, de la réalité ou du mythe, du physique ou du métaphysique ? Pour Parménide, une certitude fondée sur le non-être n'est qu'opinion. Seule la référence à l'être donne accès à la vérité. Le problème est que l'être et le non-être ne se distinguent pas aisément, et la langue ne nous est d'aucun secours pour faire la distinction. Toutes les vérités, nécessairement formulées dans la langue, finissent par être l'objet de discours les contredisant, et toutes courent le risque de disparaître par oubli du discours qui leur a donné forme.

19 Distinguer opinion et vérité n'est pas chose aisée. Un bon critère pourrait être la référence aux notions d'effort et d'objectivité de Rimbaud : serait opinion ce qui se trouve dans la langue et que nous répétons facilement sans nous préoccuper de sa réalité ; serait vérité ce que formulons nous-mêmes avec difficulté, en faisant l'effort de faire un lien avec le réel (l'être de Parménide), et que nous parvenons à faire entrer dans la langue pour que les autres puissent l'accepter et le transformer en opinion. La quête de la vérité serait alors essentiellement individuelle, mais construite sur un substrat commun, et destinée à entrer dans la langue.

Qu'est-ce que la littérature, donc ?

20 La différence entre la religion et la science est que cette dernière utilise des mots aussi monosémiques que possibles, avec des référents dans la réalité clairement identifiables à chaque étape du raisonnement. La religion n'est pas contrainte par la nécessité de référer au réel, puisque qu'elle fait l'hypothèse d'entités par définition métaphysiques, non corporelles. La philosophie adopte le raisonnement scientifique, sans se sentir obligée de le faire porter sur des entités réelles. En cela, elle est proche des mathématiques. Quant à l'écrivain, voyons ce qu'en dit Marcel Proust :

> Quant au livre intérieur de signes inconnus (de signes en relief, semblait-il, que mon attention, explorant mon inconscient, allait chercher, heurtait, contournait, comme un plongeur qui sonde), pour la lecture desquels personne ne pouvait m'aider d'aucune règle, cette lecture consistait en un acte de création où nul ne peut nous suppléer ni même collaborer avec nous. Aussi combien se détournent de l'écrire ! Que de tâches n'assume-t-on pas pour éviter celle-là !
> Ce livre, le plus pénible de tous à déchiffrer, est aussi le seul que nous ait dicté la réalité, le seul dont l'impression ait été faite en nous par la réalité même. De quelque idée laissée en nous par la vie qu'il s'agisse, sa figure matérielle, trace de l'impression qu'elle nous a faite, est encore le gage de sa vérité nécessaire. Les idées formées par l'intelligence pure n'ont qu'une vérité logique, une vérité possible, leur élection est arbitraire. Le livre aux caractères figurés, non tracés par nous, est notre

> seul livre. Non que ces idées que nous formons ne puissent être justes logiquement, mais nous ne savons si elles sont vraies. Seule l'impression, si chétive qu'en semble la matière, si insaisissable la trace, est un critérium de vérité, et à cause de cela mérite seule d'être appréhendée par l'esprit, car elle seule est capable, si elle sait en dégager cette vérité, de l'amener à une plus grande perfection et de lui donner une pure joie. L'impression est pour l'écrivain ce qu'est l'expérimentation pour le savant, avec cette différence que chez le savant le travail de l'intelligence précède et chez l'écrivain vient après. Ce que nous n'avons pas eu à déchiffrer, à éclaircir par notre effort personnel, ce qui était clair avant nous, n'est pas à nous. Ne vient de nous-même que ce que nous tirons de l'obscurité qui est en nous et que ne connaissent pas les autres.[12]

21 On retrouve la notion d'effort et l'accent mis sur le réel. Écrire, c'est trouver soi-même, à grand peine, les mots pour dire le vrai de notre expérience commune, du réel qui nous constitue et qui nous environne. Mais pourquoi est-il si difficile d'écrire cette vérité ?

L'« ensorcellement » par le langage

22 Pour Wittgenstein, « la philosophie est la lutte contre l'ensorcellement de notre entendement par les moyens de notre langage »[13]. Cette position est en fait assez pessimiste : l'ensorcellement aura lieu de toute façon ; tout ce que nous pouvons faire, c'est limiter les dégâts en en prenant conscience, sans que nous puissions jamais sortir de l'univers qui est le nôtre, c'est-à-dire d'un monde borné par le langage. La créativité des hommes peut permettre d'étendre le périmètre du langage, mais pas d'aller au-delà de la frontière, qui est non-pensable, même si elle est extensible. À l'intérieur de la frontière, le langage nous ensorcelle. Par quels mécanismes ? L'ensorcellement est le produit de trois causes essentielles : nous confondons deux types de dénominations ; le langage nous fait croire en l'existence séparée des choses nommées ; et il nous incite à penser que nous avons un accès direct et non problématique aux entités que nous avons nommées.

La confusion entre deux types de dénominations

23 La dénomination d'un objet présuppose l'existence de cet objet[14]. Pour les médiévaux, cette relation était résumée dans la dichotomie *denominatio / suppositio* : la dénomination est le nom de ce qui est supposé exister. Une vision logiciste de cette relation s'est développée dans la philosophie analytique classique, pour laquelle les choses existent à l'état séparé de toute éternité et sont en attente d'une dénomination par nous. En somme, les mots ont du sens parce que les choses ont de l'être. C'est la vision biblique de la Genèse :

> L'Éternel Dieu forma du sol tous les animaux et tous les oiseaux du ciel. Il les fit venir vers l'homme pour voir comment il les appellerait, afin que tout être vivant porte le nom que l'homme lui aurait donné. L'homme donna des noms à tout le bétail, aux oiseaux du ciel et à tous les animaux des champs. (Genèse 2, 19-20, traduction de Louis Segond)

24 Il y a une autre interprétation possible : l'existence d'une dénomination, implique pour nous l'existence d'un objet, et inversement, nous pensons que tout objet du monde porte un nom, même si personnellement nous ne les connaissons pas. Par exemple, si j'utilise le mot *zinzolin*, mon interlocuteur pensera qu'il existe une chose qui porte le

nom de zinzolin, même s'il ne la connaît pas (en l'occurrence, c'est une couleur) ; inversement, nous sommes persuadés que tous les arbres de la forêt possèdent un nom, même si nous-mêmes, nous n'en sommes pas informés.

25 Parmi les mots de la langue, il y en a qui réfèrent à des objets tangibles dans le réel, par exemple *voiture*, *maison*, *gruyère*, *rivière*, etc.[15] Il y en a d'autres tels que *amour* ou *liberté*, que nous ressentons comme différents des précédents, et que nous qualifions volontiers d'abstraits. Pour autant, nous ne sommes pas prêts à les rejeter dans le non-être. Nous leur attribuons alors volontiers une existence anthropologique, culturelle ou psychologique, non inscrite dans le réel du monde.

26 Un test très simple permet de se rendre compte de la différence entre les objets du monde réel et les objets anthropologiques : il suffit d'imaginer un monde soudainement dépeuplé. Il resterait les objets réels tels que les voitures, les maisons, le gruyère et les rivières, pendant un certain temps tout au moins, avant qu'ils ne soient irrémédiablement altérés par le temps qui passe et la dégradation de la matière. Mais il n'y aurait plus ni amour, ni liberté.

27 Pourtant la langue ne nous signale pas la différence entre les deux types d'objets, et nous sommes amenés à penser que les entités anthropologiques existent de la même manière que les objets réels, c'est-à-dire inscrits dans le monde. Nous pensons alors volontiers que l'amour est un phénomène psychologique, que la conscience et l'ego sont des objets que l'on peut étudier en soi, ou que la liberté est un concept socioculturel. Ces trois objets sont effectivement cela, mais pas que cela. Aucune définition ontologique ne peut épuiser le sens que nous donnons aux mots et l'usage que nous en faisons ; et par ailleurs, sommes-nous aussi sûrs que cela de leur existence séparée ?

L'existence séparée des choses nommées

28 L'existence des mots nous porte à croire en l'existence séparée des choses. La langue possède ainsi bel et bien un pouvoir démiurgique. Par exemple, le mot français *envie* possède le sens de « convoitise de ce que possède une autre personne » (envier quelqu'un) et celui d'un « désir soudain » (avoir envie de quelque chose). Le premier sens se traduit en allemand par *Neid*, le second, par *Lust*. Les Français pourront voir un lien sémantique entre les deux sens d'*envie*, généré par leur signifiant commun ; pour les Allemands, *Neid* et *Lust* sont deux objets séparés sans aucun lien. Les mots sont bien à l'origine de la séparation.

29 Lorsque le philosophe se penche sur des questions telles que celles de vérité, de conscience ou de liberté, est-il si sûr que cela de leur existence séparée ? Par exemple, le dualisme âme / corps est traditionnel dans la pensée occidentale et dans celle de beaucoup d'autres cultures : nous sommes un corps animé par une âme. Puisque nous avons des mots pour les dire, ces entités vivent une vie séparée, sans que nous soyons sûrs que cette séparation soit effective dans le réel. Le dualisme est la théorie sur l'homme par défaut, celle qui est adoptée spontanément par ceux qui parlent de l'être humain, à un titre ou à un autre, sans fournir d'« effort » préalable, que ce soit l'homme de la rue, les philosophes de l'esprit américains, les linguistes générativistes, les psychologues cognitivistes ou les chercheurs en intelligence artificielle. Ils adoptent tous une conception dualiste selon laquelle ce qui se passe dans le cerveau est une sorte de fonctionnement mécanique que l'on peut décrire à l'aide d'un langage universel

comme la logique ou les mathématiques, et que l'on devrait pouvoir, idéalement, programmer dans un algorithme. Ce qui est remarquable, c'est que le déterminisme linguistique de leurs conceptions leur échappe totalement : ils sont « ensorcelés » par le langage.

L'accès non-problématique aux choses nommées

30 Un nom d'objet réel peut être défini par rapport à son référent réel : par exemple le mot *voiture* peut être défini par rapport à l'objet voiture. Il s'ajoute à ces définitions « réelles » des usages sémiotiques et anthropologiques, par exemple la valeur sociale des automobiles ou bien l'utilisation que l'on peut faire du gruyère. Ces usages linguistiques constituent un corpus qui associe à ces mots d'autres mots, qui construisent leurs contextes privilégiés. Un nom d'objet réel est donc défini par les objets qu'il peut dénommer, et par un ou plusieurs corpus d'usages. Les dictionnaires donnent d'amples exemples de cette caractéristique fondamentale du lexique.

31 Quant aux mots anthropologiques tels qu'*amour* et *liberté*, par quoi peuvent-ils bien être définis ? Puisqu'ils n'ont pas de référents réels, ils ne peuvent dénommer que des corpus d'usages qui déterminent à leur tour des éléments anthropologiques de notre existence qui leur sont associés. Le sens de ces mots dépend ainsi exclusivement de l'usage qui en est fait, un usage déposé dans la mémoire collective, au sein de la langue utilisée par la communauté des locuteurs.

32 Le sens des mots se dépose donc dans notre mémoire d'une part avec les objets de notre expérience qu'ils dénomment, que ces objets soient réels ou anthropologiques et d'autre part avec les contextes qui leur sont associés dans le corpus. Dès lors, lorsque nous parlons d'un objet, quel qu'il soit, de quoi parlons-nous au juste ? De l'objet ou du corpus associé ? Par exemple, lorsque le philosophe se penche sur la question de l'amour ou de la vérité, parle-t-il des objets que dénomment les mots amour et vérité, ou bien de ce que les textes en disent depuis la nuit des temps ? Est-il conscient qu'il n'a pas face à lui un objet existant sans voiles, qu'il peut examiner directement à sa guise, sans interférences ? Sait-il que cet objet est accompagné et défini par des corpus parfois anciens qui s'attachent à lui ? Est-il conscient qu'en écrivant, il augmente la taille du corpus de référence ? Se rend-il compte *in fine* que l'objet qu'il étudie a été modifié par sa propre observation et son propre discours ? Là encore, ce qui est remarquable, c'est que ce questionnement n'arrive pas souvent à la conscience de notre philosophe. Il est lui aussi « ensorcelé » par le langage.

De quoi parle donc la littérature ?

33 Il nous semble que la question posée dans le titre a été quelque peu clarifiée. De quoi parle donc le texte littéraire ? Qu'est-ce que la bonne littérature ? L'écrivain est un « voleur de feu » ; il n'est pas le seul, rappelons-le : il y aussi le religieux, le scientifique et le philosophe. Sa quête est celle de la vérité ; le résultat de cette quête est la transformation de la vérité en opinion, c'est-à-dire l'intégration de la vérité à la langue, qui la déposera à son tour dans les esprits de tous. Il faut que l'écrivain voie ce qu'il veut écrire, même confusément ; son sujet, c'est le réel de notre expérience, et il ne pourra parler de sa propre subjectivité que si cette expérience qui lui est propre concerne celle de tous et trouve un écho général chez ses lecteurs. C'est ce qu'a réussi

Marcel Proust dans sa *Recherche* : à travers la subjectivité de son narrateur, Proust nous permet d'atteindre une compréhension de nous-mêmes à travers celle de son époque, et ce dans une langue à la fois conventionnelle, originale et belle. Car il lui faut aussi « trouver une langue » pour éclairer la confusion de l'expérience commune, afin que nous puissions connaître et reconnaître la vérité, l'intégrer à nous et à notre langue, en parler, y associer d'autres mots, développer le corpus qui s'agrège autour de cette nouvelle vérité. Le travail d'écriture est ainsi un travail solitaire, mais fait à partir de l'expérience commune, existante, déjà nommée et décrite, que l'écrivain observe et met en forme. Ce travail, il le fait pour les autres, qui pourront le comprendre et en parler à leur tour.

34 C'est pourquoi, une œuvre littéraire est par définition dans une convention, celle de la langue. Elle doit être comprise ; sa langue doit pouvoir être intégrée à la langue de tous. Ce qui peut être non-conventionnel, c'est ce dont elle parle, son référent, si c'est la première fois que ce sujet-là est abordé dans la littérature, ou bien qu'il est abordé de manière différente. Mais pour être comprise, sa langue doit obéir à la norme. Seuls ceux qui n'ont rien à dire peuvent adopter une forme exagérément non-conventionnelle, qui ne sera alors que le signe d'une prétendue originalité, qui n'intéressera personne (sauf pour des raisons historiques) car elle sera illisible. Ce fut le drame de la littérature « expérimentale » du siècle dernier, qui tenta de cacher sa vacuité derrière une langue tarabiscotée et prétentieuse.

35 Pour parvenir à la vérité, l'écrivain doit lutter contre l'ensorcellement de son entendement par la langue. Les mots pour dire le vrai ne viennent pas aisément sous la plume ; en revanche, ce qui s'écrit facilement, il convient de s'en méfier, car il s'agit probablement de clichés et de lieux communs, de « parole instituée ». Comme le dit Marcel Proust

> Ce que nous n'avons pas eu à déchiffrer, à éclaircir par notre effort personnel, ce qui était clair avant nous, n'est pas à nous. Ne vient de nous-même que ce que nous tirons de l'obscurité qui est en nous et que ne connaissent pas les autres.[16]

NOTES

1. René Daval me signale que j'aurais pu prendre appui sur le *Qu'est-ce que la littérature ?* de Jean-Paul Sartre. C'est très vrai. Je l'ai lu il y a longtemps, et je remarque, en le relisant, que mon propos est assez proche du sien par certains aspects. Cela renforce mon argument sur les corpus (voir plus loin).

2. En fait, le « comment » ne sera pas abordé ici, faute de place. La question du style sera traitée par ailleurs.

3. Arthur Rimbaud, « Rimbaud à Georges Izambard », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade » ; 68, 1972, p. 248. Nous soulignons.

4. *Ibid.*, p. 249.

5. Arthur Rimbaud, « Rimbaud à Paul Demeny », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 252.

6. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, suivi de *Investigations philosophiques*, trad. P. Klossowski, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1961, § 5.6.

7. *Ibid.*, préface et § 5.61.
8. Wittgenstein a développé des positions moins logicistes dans la suite de son œuvre.
9. *Investigations Philosophiques*, *op. cit.*, § 241. Nous soulignons.
10. Friedrich Nietzsche, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, dans *Écrits posthumes : 1870-1873*, Paris, Gallimard, 1975.
11. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* [1945], Paris, Gallimard, « Tel », 2001, p. 224.
12. Marcel Proust, *Le Temps retrouvé* [1927], Paris, Gallimard, « Folio », 1954, p. 238-239.
13. Ludwig Wittgenstein, *Investigations Philosophiques*, *op. cit.*, § 109.
14. Cette conception de la dénomination a été introduite par Georges Kleiber dans la pensée linguistique française à partir des années 1980.
15. Je laisse ici de côté les questions de catégorisation et d'occurrences. Le lecteur intéressé par une description nominaliste de la catégorie peut se reporter au chapitre 2 de Pierre Frath, *Signe, référence et usage*, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2007.
16. Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, *op. cit.*, p. 459. Il resterait encore à parler du beau et du style. Ce n'est pas lieu de développer ces idées ici. Disons simplement que le Vrai, le Beau et le Bon sont traditionnellement liés. Il resterait à voir cela dans le détail.

AUTEUR

PIERRE FRATH

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP

Géographies littéraires

Toponymie et littérature

Michel Arrivé

1 Je tiens qu'en littérature, la géographie, c'est la toponymie. Mais une toponymie qui, sans le moins du monde la récuser, ne se confond pas avec celle que pratique la respectable corporation des toponymistes, illustrée notamment, dans *La Recherche du temps perdu,* par la noble figure de Brichot. Pour justifier mon assimilation entre géographie et toponymie littéraires, j'utiliserai exclusivement l'argument d'autorité. Mais pas n'importe quelle autorité : celle de Marcel Proust. Je ferai d'ailleurs de nouveau appel à lui, un peu plus tard, pour engager, de façon également autoritaire, l'examen d'un autre problème. Dans *Sodome et Gomorrhe*, le marquis de Cambremer évoque, au cours du long dîner qui se tient à la Raspelière, les travaux du vieux curé de Combray, qui a écrit un ouvrage sur l'étymologie des noms de lieux des alentours :

> Ah ! eh bien, l'auteur, comment dirais-je, de cette géographie, de ce glossaire, épilogue longuement sur le nom d'une petite localité dont nous étions autrefois, si j'ose dire, les seigneurs et qui se nomme Pont-à-Couleuvre (II, p. 925)

2 S'engage alors, entre Cambremer et Brichot, professeur à la Sorbonne, fin linguiste et critique sévère des étymologies trop transparentes du bon curé de Combray, une discussion sur l'absence de couleuvres, d'authentiques couleuvres, pleinement référentielles – comme ils ne disent pas : ça ne se disait pas de leur temps – là où, selon le nom du lieu, elles devraient abonder : à Pont-à-Couleuvre. Cambremer s'étonne de cette absence : « Je suis bien allé mille fois à Pont-à-Couleuvre, et du diable si j'y ai jamais vu un seul de ces vilains serpents ». Brichot le rassure, en lui révélant le véritable « sens » du nom : point de couleuvre, mais un plus ancien *Quileuvre*, allusion à un droit de péage donnant lieu à l'ouverture d'un pont. Je ne retiens pour l'instant que l'équivalence établie par Cambremer entre *géographie* et *glossaire*. La géographie est pour lui un inventaire de noms dont chacun donne lieu au dévoilement de son sens. Ce n'est que cela. Il n'a toutefois pas établi immédiatement cette équivalence entre « géographie » et « glossaire » : il lui a fallu un moment de réflexion, marqué par le « comment dirais-je ? ». Cette brève hésitation garantit le sérieux de l'équivalence : elle n'a pas été fournie dans le feu désordonné d'une conversation mondaine, elle est le fruit d'une authentique réflexion. L'équivalence entre géographie et toponymie est d'ailleurs de nouveau établie par Mme Verdurin. Un peu plus tard dans le même dîner,

elle remarque que c'est dans « des piles de dictionnaires » que Brichot fait connaître « ce que veut dire le nom de telle ville, de tel village » (p. 948). La bonne dame explicite ce qui n'était que sous-entendu par l'emploi que faisait Cambremer du terme *glossaire* : la géographie doit comporter l'indication par un « dictionnaire » du *sens*, au sens, si j'ose dire, quotidien du terme, même si, on le verra, ce sens du mot *sens* pose pour les toponymes des problèmes spécifiques. Ainsi, la connaissance géographique du lieu est établie par ce qu'en dit son nom. Et par rien d'autre.

3 La géographie pour ces trois personnages de Proust, et, à ce qu'il semble, pour le narrateur, ce n'est rien d'autre qu'une liste de noms expliqués. On approfondit ses connaissances géographiques en apprenant la signification de ces noms, c'est-à-dire ce que disent les noms sur les lieux. Ou ce qu'on leur fait dire. C'est cette conception proustienne que je ferai mienne pour la suite de cet exposé, même si, naturellement, je consens à admettre qu'on peut concevoir autrement – d'une façon moins strictement nominaliste – les relations entre géographie et littérature.

4 Dans la conception que je viens d'exposer, la « toponymie littéraire » telle que je l'aperçois, c'est-à-dire la géographie littéraire, pourrait comporter deux composantes. La première consisterait à étudier les relations entre l'inventaire des toponymes ordinaires et celui des toponymes littéraires. La seconde aurait pour visée de repérer les éventuelles différences de fonctionnement sémiotique entre les deux types de toponymes.

5 J'aborde donc la première tâche. Il s'agit d'étudier les relations entre deux inventaires, deux « textes », si l'on accepte d'appeler *texte* un ensemble de termes non actualisés en discours, mais susceptibles de l'être. Le premier texte, c'est celui des toponymes ordinaires : ceux qu'on utilise à tout moment de la vie quotidienne pour désigner un lieu, quel que soit ce lieu. Ce sont les *toponymes quotidiens*. Leur inventaire présente des caractères très différents de celui des autres mots. Ce n'est pas pour rien que Proust, comme on verra plus bas, leur donne un nom spécifique : le beau nom de *nom*, souvent caractérisé par la majuscule de son initiale. Il réserve le mot *mot* aux lexèmes de la langue.

6 Ces toponymes quotidiens présentent certaines spécificités. Première spécificité : ils ont un caractère interlinguistique. Même en France, il y a des toponymes français qui relèvent d'un autre système linguistique (alsacien, breton, basque, corse, etc.) et il y a des toponymes étrangers (suisses, belges, québécois, etc.) qui relèvent du système linguistique français. Mais en outre l'ensemble des toponymes venant d'autres univers linguistiques fonctionne de la même façon que les toponymes français : Tchernobyl et Fukushima ont dans le discours le même statut que La Hague ou Fessenheim. Il existe cependant un caractère accusé du système français : l'intégration vigoureuse dans le système phonologique des toponymes étrangers particulièrement prestigieux : *Venise* se substitue à *Venezia* et *Florence* à *Firenze*. Ce qui n'est pas sans effet sur le « sens » que prend le nom de *Florence* dans *La Recherche* : « C'était comme une ville miraculeusement embaumée et semblable à une corolle, parce qu'elle s'appelait la cité des lys et sa cathédrale Sainte-Marie-des-Fleurs » (I, p. 388).

7 Second caractère distinctif : l'inventaire des toponymes est absolument illimité, plus encore – j'ose l'apparent paradoxe de mettre des degrés dans l'illimité – que celui des « mots », toujours au sens proustien, d'une langue. Rien d'étonnant en somme : il y a un plus grand nombre de lieux à désigner par un toponyme que de types de lieux à signifier par un nom. Le *Code postal* n'énumère pas seulement les quelque 37 000

toponymes que sont les noms des communes françaises. Il fait place aussi à un grand nombre d'autres toponymes de référence moins extensive : noms de rues, de quartiers, de lieux-dits, comme on dit, avec raison : un lieu n'est lieu que parce qu'il est dit. En dépit de cette extension, le *Code postal* est cependant très loin d'atteindre l'exhaustivité, ni en synchronie ni, encore moins, en diachronie. En synchronie il néglige un nombre infini de termes, je ne donne même pas d'exemples tant c'est évident. En diachronie, il suffit que se construise un nouvel immeuble pour que naisse en même temps un nouveau toponyme. Illimité, donc, le nombre des toponymes, et de ce fait impossible à chiffrer, alors qu'il n'est, en synchronie absolue, théoriquement pas impossible de dénombrer les mots d'une langue.

8 Le second inventaire, c'est celui des toponymes des textes tenus pour « littéraires ». Ils ont des propriétés très voisines de ceux des toponymes quotidiens, avec lesquels un bon nombre d'entre eux se confondent. Ils sont, au même degré, interlinguistiques : Proust fait usage de toponymes étrangers non intégrés chaque fois que c'est nécessaire, par exemple *Hesse-Darmstadt* (II, p. 585). L'inventaire que constituent ces toponymes littéraires est aussi illimité que celui des toponymes ordinaires, quoiqu'il ne se confonde pas avec lui. Il y a des noms de lieux, parmi eux sans doute des noms de communes, qui n'ont jamais donné lieu à aucune mention dans aucun texte littéraire. Mais d'innombrables textes littéraires font apparaître des noms de lieux du type de *Pont-à-Couleuvre* ou *Balbec* qui ne réfèrent à aucun lieu géographique. En diachronie, chaque texte littéraire nouveau est propre à faire apparaître de nouvelles occurrences de toponymes de ce type.

9 Une précision capitale : les toponymes littéraires ont avec les toponymes quotidiens un trait commun de plus que ceux que j'ai déjà notés. Ils comportent comme eux la propriété de viser un référent, c'est-à-dire un élément d'un monde extérieur au texte. C'est ce que vient de nous dire explicitement le marquis de Cambremer en rappelant que ses illustres ascendants furent autrefois les « seigneurs » de Pont-à-Couleuvre : comment pourrait-il y avoir des « seigneurs » pour un lieu qui n'existe pas ? Et Monsieur de Cambremer prend bien soin de souligner, par un « si j'ose dire » à la fois ambigu et provocateur, la portée de cette précision historique et géographique. Car Pont-à-Couleuvre existe dans le monde possible que constitue *La Recherche*, même si son nom ne figure pas dans le *Code postal.* À cet égard, Pont-à-Couleuvre a le même statut que Balbec. Ce statut ne se distingue de celui de Venise, de Florence ou de Parme que par le caractère fictionnel des référents de Pont-à-Couleuvre et de Balbec. L'un des problèmes que pose la toponymie – c'est-à-dire, si on me suit, la géographie littéraire – est celui de la pertinence de cette distinction. Problème difficile. Car il affecte non seulement Pont-à-Couleuvre et Balbec, mais aussi, quoique de façon différente, Venise, Florence ou Parme : les référents désignés par ces toponymes dans le texte proustien se confondent-ils avec les référents géographiques qu'ils visent dans l'usage quotidien ? Le narrateur nous dit aussi explicitement que possible qu'il n'en est rien :

> Si on me parlait d'une maison quelconque de Parme dans laquelle je serais reçu, on me causait le plaisir de penser que j'habiterais une demeure lisse, compacte, mauve et douce, qui n'avait de rapports avec les demeures d'aucune ville d'Italie, puisque je l'imaginais seulement à l'aide de cette syllabe lourde du nom de Parme. (I, p. 388)

10 On aura remarqué le caractère absolu de la négation fournie par le segment *aucune ville d'Italie* : Parme, la Parme géographique, est exclue autant que les autres. Ne reste que « cette syllabe lourde du nom de Parme ».

11 Les solutions données au problème du référent des toponymes fictionnels sont variées. Je m'écarte de la position de Baudelle, qui essaie de le régler en posant que « Balbec n'a pas le même coefficient référentiel que Paris ou Venise » (2011 : 50). Je me demande comment la référence peut être « graduée », selon le mot de Baudelle : est-il possible pour un mot de « référer », ou d'ailleurs de « signifier » plus ou moins, de façon « graduelle », car Baudelle étend la graduation de la référence à la signification ? Balbec aurait donc « moins de référence », et de ce fait moins de présence textuelle que Paris ou Venise ? À mes yeux, les uns et les autres sont porteurs au même degré de référence et, d'ailleurs, de signifiance. La différence, mineure, peut-être, est que pour les uns le référent est réputé réel, pour les autres fictionnel. Et je passe naturellement sous silence l'opinion de ceux qui, parce qu'ils ne découvrent pas de référent réel pour Balbec ou Pont-à-Couleuvre, vont jusqu'à parler de « mystification ». Je ne cite personne, pour ne chagriner personne. On l'a compris : je partage sur ce point l'opinion de Richard Brütting : à propos de l'illustre *Yonville-l'Abbaye* de *Madame Bovary*, il pose que « contrairement aux spéculations illusoires concernant l'*emplacement* de ce bourg fictif, c'est plutôt la *dénomination* qui devrait attirer notre attention » (Brütting, 2012).

12 On peut envisager une classification des toponymes littéraires selon la façon dont ils se situent par rapport aux toponymes quotidiens. Il y a d'abord les toponymes littéraires homonymes de toponymes quotidiens et ayant apparemment la même référence qu'eux. Phénomène extrêmement fréquent, et souvent exclusif. Il est fortement représenté, mais évidemment pas de façon exclusive, chez Proust. La classe suivante est celle des toponymes quotidiens déplacés d'un lieu réel à un lieu fictionnel : c'est le cas de *Combray* comme de *Guermantes*, chez Proust : présents dans le *Code postal*, ils y désignent des lieux qui ne se confondent pas avec ceux qu'ils semblent évoquer dans *La Recherche*. Ce phénomène n'est pas toujours facile à repérer, car il exige la comparaison, parfois malaisée, du lieu réel et du lieu fictionnel. Reste la classe des toponymes inventés de toute pièce. On peut les répartir entre deux sous-classes : il y a d'une part ceux qui visent des lieux « réels », qui se trouvent donc défaits de leur toponyme quotidien et pourvus d'un toponyme néologique. Et il y a d'autre part ceux dont le référent est fictionnel. L'exemple typique de cette dernière sous-classe est évidemment *Balbec*. Pour le mettre dans cette sous-classe, il faut évidemment avoir eu le souci de vérifier que le *Code postal* ne comporte pas d'entrée *Balbec*, c'est-à-dire de se référer à une information extérieure au texte.

13 Si peu contestable que soit en elle-même cette classification, son intérêt est fortement mis en cause par les propos préalablement tenus sur le peu de distance qu'il convient de mettre entre la référence prétendue réelle et la référence dite fictionnelle. Si la *Parme* proustienne ne se confond pas, comme nous le dit le narrateur, avec la Parme géographique, le statut du toponyme proustien *Parme* ne se distingue de celui de *Balbec* que par le fait, assez ténu, qu'il existe à côté de la Parme proustienne une Parme géographique. Le narrateur nous le répète sans cesse, par exemple en comparant, dans la même longue phrase, le printemps de Combray et celui de Fiesole et de Florence (I, p. 386).

14 J'en viens maintenant à la seconde tâche que je me suis donnée. Elle consiste à s'interroger sur ce qui distingue éventuellement le fonctionnement du toponyme quotidien de celui du toponyme littéraire. On vient d'apercevoir qu'à l'égard du référent ils se comportent de la même façon. Mais la référence n'est pas la seule composante linguistique des toponymes ni, plus généralement des noms propres. C'est

ici que je recours une fois encore à l'autorité de Proust, qui, cependant, ne nous donnera, pour l'instant, qu'un point de départ. Je cite d'abord un premier fragment. La personne mise en scène dans le passage est évidemment la duchesse de Guermantes :

> Mais ce premier jour je ne discernais rien, mon ardente attention volatilisait immédiatement le peu que j'eusse pu recueillir et où j'aurais pu retrouver quelque chose du nom de Guermantes. En tout cas je me disais que c'était bien elle que désignait pour tout le monde le nom de duchesse de Guermantes ; la vie inconcevable que ce nom signifiait, ce corps la contenait bien. (Le Côté de Guermantes, II, p. 205)

15 Avant d'entrer dans l'analyse de ce texte capital, bien signalé comme tel par Deleuze (1964-2007 : 38) et visiblement connu de Barthes, qui cependant ne le cite pas littéralement (1967-1972 : 133), je lève d'emblée deux objections dont je devine l'imminence. On me dira d'abord que, parlant des toponymes, je m'appuie sur un texte visant un nom de personne, un anthroponyme, pour continuer à pédantiser. Ma réponse est immédiate, et triple. Je rappelle d'abord que Proust, ou, à tout le moins, le narrateur, met sur le même plan les noms propres des deux classes. Évoquant « les villes, les paysages, les monuments », il les présente, littéralement, comme des humains : ce sont « des inconnus ». Et il ajoute : « Combien ils prirent quelque chose de plus individuel encore, d'être désignés par des noms, des noms qui n'étaient que pour eux, des noms comme en ont les personnes » (I, p. 387). L'opposition entre toponyme et anthroponyme se trouve donc neutralisée. Je ne fais, ensuite, que rappeler que le toponyme *Guermantes* fonctionne à tout instant, dans diverses distributions syntaxiques, comme anthroponyme : « les Guermantes, le type Guermantes », etc. J'ajoute enfin que le nom de la duchesse de Guermantes appartient à une classe spécifique d'anthroponymes, particulièrement fréquents dans *La Recherche* : ceux qui font apparaître un toponyme dans le nom composé qu'ils constituent avec un titre de noblesse et ce qu'on appelle la « particule » *de* : le baron de Charlus, le prince d'Agrigente, le marquis de Cambremer, etc. L'ensemble ainsi constitué cumule les propriétés des deux classes de noms propres, en sorte que les propriétés du toponyme pourraient en venir à affecter la personne qui porte ce nom. C'est ce qui apparaît dans l'étonnement que manifeste le narrateur de ne rien trouver de « la fraîcheur ombreuse et dorée des bois de Guermantes » (II, 204) dans les traits du visage de la duchesse qui porte leur nom.

16 La seconde objection que j'attends ? Elle consiste à dire que j'utilise pour introduire le problème de la distinction entre toponymes quotidiens et toponymes littéraires le point de vue d'un personnage de fiction, qui n'est autre ici que le narrateur de *La Recherche*. L'objection est plus pertinente : le personnage qui parle dans le texte que nous nous préparons à étudier croit parler des toponymes quotidiens. C'est en effet de ceux-là qu'il parle. Mais tels qu'ils fonctionnent dans la fiction littéraire dont il est lui-même l'un des éléments. C'est cette ambiguïté qu'il faut conserver en mémoire. Est-ce vraiment des toponymes quotidiens qu'il parle, ou qu'il croit parler ? Ne serait-ce pas plutôt des toponymes littéraires ? Ou des toponymes tels qu'ils fonctionnent dans un univers littéraire spécifique, celui de *La Recherche* ? C'est à mon sens une question légitime, mais qu'il faut laisser pendante, provisoirement ou définitivement.

17 Les deux objections qu'on pourrait me faire sont donc levées, quoique de façon différente. Avant d'entrer dans l'analyse du texte, il va encore être nécessaire de passer, rapidement, par le discours des linguistes. Je me référerai à l'ouvrage, particulièrement clair, de Marie-Noëlle Gary-Prieur, désormais M-N G-P, *Grammaire du*

nom propre, qui date de 1994. L'auteure s'oppose à la doxa qui fait du nom propre un simple désignateur dépourvu de toute composante à proprement parler sémantique. Cette doxa a longtemps été retenue par les linguistes : le nom propre ne ferait que désigner et serait dépourvu de signification. Elle présente de nombreux inconvénients, dont le principal est de faire sortir le nom propre de la classe des signes linguistiques, définis comme tels par ce qu'on appelle la signification : l'union d'un signifiant et d'un signifié. Les linguistes d'aujourd'hui professent pour la plupart une autre opinion. Pour eux, notamment pour M-N G-P, le nom propre désigne, certes, comme d'ailleurs les autres mots, quoique dans des conditions différentes. Mais en même temps il signifie. Mais il ne signifie pas de la même façon que les éléments des autres classes linguistiques. Sa composante sémantique est plus complexe. Dans cette composante sémantique du nom propre, M-N G-P distingue trois éléments : le sens, le contenu et les connotations.

18 En premier lieu apparaît le sens. C'est le « prédicat de dénomination », dont le nom propre est l'abréviation (M-N G-P, 1994 : 40-46). Le toponyme *Balbec* est l'abréviation, constante dans le discours, du prédicat de dénomination « cette ville est appelée Balbec ». La pertinence de cette analyse est manifestée par le caractère inacceptable des phrases telles que *« Comment s'appelle Balbec ? » ou *« Balbec n'a pas de nom » : elles sont inacceptables parce qu'elles mettent en cause l'existence du prédicat de nomination. Cette première composante du sémantisme du nom propre est peu visible, en raison du lien qui l'unit à la fonction de référence et qui la fait souvent confondre avec elle. Seuls les logiciens et les linguistes s'intéressent à elle. Elle ne me semble alléguée nulle part dans le texte de *La Recherche.*

19 Le second élément du sémantisme du nom propre, c'est ce que M-N G-P appelle son « contenu » (1994 : 46-51). Elle le définit ainsi : « Le contenu est un ensemble de propriétés attribuées au référent initial de ce nom propre dans un ensemble de croyances » (1994 : 51). C'est cette propriété du nom propre qui rend compte des emplois « qualificatifs » qu'on en fait fréquemment.

20 Reste le troisième élément du sémantisme du nom propre. C'est ce à quoi M-N G-P donne le nom de *connotations*, au sens « moderne » du terme. Comme l'indique le préfixe *con-*, il s'agit de contenus qui interviennent *en supplément* des autres éléments du sémantisme. Les connotations du nom propre ont un statut spécifique, lié aux particularités du sémantisme de la classe. Elles peuvent par exemple dépendre du signifiant du terme. Ainsi, dans « Les Lola sont brunes avec des yeux noirs », le signifiant phono-morphologique de *Lola* implique une latinité qui impose aux Lola d'être des brunes aux yeux noirs. Mais elles peuvent aussi trouver leur source dans le signifié d'un mot homophone du nom propre. C'est ce qui rend possibles les plaisanteries du type « comme son nom l'indique » : « Je m'appelle Larose. Ça ne se sent pas ». Pas très proustien, ce jeu de mots ? Par le style, j'en conviens. Mais le procédé employé, qui consiste à prendre le nom propre au pied de la lettre, tant dans son signifiant que dans le signifié de ses homonymes ou paronymes, est très voisin de celui qu'on trouve dans *La Recherche*, par exemple dans « la plaisanterie, d'un goût très charmant », sur le nom « bien étonnant » des *Cambremer*, « qui finit juste à temps, quoique bien mal », mais qui « ne commence pas mieux » (I, p. 341).

21 Comment se situent les analyses de Proust par rapport à celles de M-N G-P ? Elles recoupent pour une part celles de la linguiste. Les deux analyses posent en effet, en termes à peine différents, d'une part la distinction entre la *désignation* et la *signification*,

d'autre part la mise en place de leur coprésence. Le « nom » *désigne* la personne, ici la duchesse de Guermantes, pour « tout le monde », est-il utilement précisé. Mais en même temps il *signifie*. Sans doute pour le narrateur, et lui seul. Dans le segment analysé, ce qui est signifié par Guermantes, c'est « la vie inconcevable » dont il est chargé. Dans la suite du passage cité, le narrateur décrit le contenu de cette « vie inconcevable ». Mais il ne s'interroge pas sur les modalités de la présence d'un tel signifié dans le nom. Pour avoir une idée de ces modalités, il convient de citer, après bien d'autres, notamment Genette (1976 : 315), le passage annoncé plus haut où est mise en place l'opposition entre le *mot*, à comprendre comme « nom commun », et le *nom*, avec le sens de « nom propre » :

> Les mots nous présentent des choses une petite image claire et usuelle comme celles que l'on suspend aux murs des écoles pour donner aux enfants l'exemple de ce qu'est un établi, un oiseau, une fourmilière, choses conçues comme pareilles à toutes celles de même sorte. Mais les noms présentent des personnes – et des villes, qu'ils nous habituent à croire individuelles, uniques comme des personnes – une image confuse qui tire d'eux, de leur sonorité éclatante, la couleur dont elle est peinte uniformément. (I, 387-388)

22 Ainsi les *mots* que sont les noms communs signifient collectivement un ensemble de choses « toutes pareilles ». Les « petites » images qu'ils évoquent sont « claires et usuelles ». Elles n'ont pas besoin d'être liées intimement aux objets qu'elles signifient. Inversement, les personnes et les villes bénéficient, individuellement, d'une « image confuse » qui leur est conférée par le nom qu'elles portent. S'ensuit l'évocation des « images » appelées par les spécificités des noms *Parme*, *Florence* et *Balbec*. On constate que ces images sont effectivement « confuses », au sens propre du terme « confus » : elles sont constituées d'un mélange d'éléments différents. Ils sont au nombre de trois, et ils constituent les trois composantes distinctes du signifié du toponyme.

23 Ce sont d'abord certaines des propriétés affectées aux villes désignées par les noms : pour Parme, c'est « la douceur stendhalienne » et « le reflet des violettes ». Cette composante relève de ce que, dans sa terminologie, M-N G-P appelle le « contenu » du nom propre, lié aux « propriétés attribuées au référent initial de ce nom propre dans un ensemble de croyances ». Le nom de *Parme*, dans l'univers culturel du narrateur, est lié à la fois au roman de Stendhal et au parfum des violettes.

24 Interviennent ensuite des éléments liés au signifié apparent des noms : c'est la *fleur* présente dans le nom français de *Florence* qui donne à son image l'apparence d'une corolle. C'est ici l'un des aspects de la « connotation » selon M-N G-P qui intervient, celui qui est lié au fonctionnement du signe dans son entier, ensemble du signifiant et du signifié. C'est là le sens originel, chez Hjelmslev (1943-1972 : 150), du « langage de connotation » : l'ensemble constitué par le signifié et le signifiant du langage de dénotation fonctionnent comme signifiant du langage de connotation.

25 Enfin, la « sonorité » même des noms intervient dans la coloration qu'ils confèrent aux villes qu'ils signifient. C'est la « lourde syllabe du nom de Parme » qui confère à la ville telle que la voit le narrateur son aspect « lisse et compact ». Ce sont « les syllabes hétéroclites » de Balbec qui sont porteuses « d'un état ancien de lieux, d'une manière désuète de prononcer ». Ici encore, c'est, selon M-N G-P, la connotation qui intervient, mais sous un autre aspect : seul le signifiant au sens phonologique du terme est porteur de la connotation. Il s'agit ici d'une extension de la valeur du terme *connotation*, qui consiste à affecter un signifié à un élément phonologique censé, dans le fonctionnement ordinaire du langage, n'avoir qu'une valeur distinctive.

26 De quelque façon qu'intervienne la connotation, elle comporte un aspect spécifique, qui n'est autre que la motivation : le signifiant est supposé dire quelque chose du signifié. Chacun de son côté, quoique de façon différente, Barthes (1972 : 128), Genette (1976 : 316) et Jean-Pierre Richard (1974 : 148 et 150) ont repéré cet aspect des rêveries onomastiques du narrateur. L'élément *Flor-* isolé dans le signifiant du nom de la ville est interprété comme portant un signifié floral qu'il confère à l'image de la ville. Le trait de « lourdeur » reconnu à la syllabe [parm], écrit ici entre crochets dans l'alphabet phonétique, présente l'image de la ville sous les traits, jugés analogues, de « lisse » et de « compacte ».

27 Est-ce à dire que le narrateur de *La Recherche* est un des tenants, cratylien et antisaussurien, de la motivation du signe ? Point du tout : il ne fait apparaître ses rêveries nominalistes que sur les *noms*, c'est-à-dire, dans sa terminologie, les noms propres. Pour les *mots,* c'est-à-dire, toujours dans sa terminologie, les noms communs et, apparemment, les autres classes grammaticales, il semble bien s'en tenir à la doctrine devenue, en son temps, traditionnelle, de l'« arbitraire du signe », au sens saussurien des mots *arbitraire* et *signe.*

28 Un dernier mot, en guise non de conclusion, mais d'ouverture vers un autre aspect du problème. La motivation du signe qui est à l'œuvre dans les spéculations onomastiques du narrateur s'appuie sur une analyse, au sens matériel du terme, du signifiant. Il faut isoler dans *Florence* l'élément *flor-* pour y repérer les fleurs, il faut découper les deux syllabes de *Balbec* pour les reconnaître comme « hétéroclites ». Les toponymes littéraires qui donnent lieu à des analyses de ce type fonctionnent à la manière d'un micro-texte. Au même titre que certains anthroponymes littéraires. Plusieurs noms de Molière (voir Arrivé 2007) présentent ce caractère : au centre du prénom G*eo*rge de ce « mari confondu » de Dandin, se lit l'*or* qui détermine sa conduite en séparant les deux *je* (dans leur graphie *ge*, sans *-s*) qui font de lui un sujet divisé. Le même *or* se lit dans le nom de D*or*imène et dans la « traduction » en pseudo-turc de Jourdain en J*or*dina. L'analyse du nom d'*Alceste* permet peut-être d'y reconnaître, après un *Al-* à valeur d'article, l'élément *-ceste*, qui fait de lui « le pur » et l'oppose à *A-caste*, « l'impur ». Quant à *Célimène*, il n'est que trop évident que son nom comporte celui de l'*hymen* qu'elle refusera à Alceste.

Bibliographie

29 Les références à *La Recherche du temps perdu* sont données dans l'ancienne édition de la bibliothèque de la Pléiade (Clarac et Ferré).

30 Arrivé, Michel, 2007, « Petites rêveries littérales sur les noms de quelques personnages de Molière », *in* Lagorgette, Dominique et Lignereux, Marielle (dir.), *Comme la lettre dit la vie. Mélanges offerts à Michèle Perret*, Nanterre ; *revue LINX* ; Université Paris X-Nanterre, 42-45.

31 Barthes, Roland, 1967-1972, « Proust et les noms », in *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Le Seuil, 121-134.

32 Baudelle, Yves, 2011, « Noms de pays ou pays des noms ? Toponymie et référence dans les récits de fiction », *in* camus, Audrey & Bouvet, Rachel (dir.), *Topographies romanesques*, Rennes et Québec, Presses Universitaires : 45-54.

33 BRÜTTING, Richard, 2012, « Yonville-l'Abbaye : Fehlanzeige? Ortsnamen in Madame Bovary », in *Namen und ihre Geheimnisse in Erzählwerken der Moderne*, Hambourg, BAAR.

34 CAMUS, Audrey et BOUVET, Rachel (dir.), 2011, *Topographies romanesques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, DOI : 10.4000/books.pur.38336

35 *CODE POSTAL*, Édition 1989, La Poste.

36 DELEUZE, Gilles, 1964-2007, *Proust et les signes*, Paris, PUF.

37 GARY-PRIEUR, Marie-Noëlle, 1994, *Grammaire du nom propre*, Paris, PUF.

38 GENETTE, Gérard, 1976, « L'âge des noms », in *Mimologiques, Voyage en Cratylie*, Paris, Le Seuil, 315-328.

39 HJELMSLEV, Louis, 1943-1972, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit.

40 RICHARD, Jean-Pierre, 1974, *Proust et le monde sensible*, Paris, Le Seuil.

41 SAUSSURE, Ferdinand de, 1916-1985, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.

AUTEUR

MICHEL ARRIVÉ

Université de Paris Ouest-Nanterre, UMR 7114 MODYCO

Un géographe lit des œuvres littéraires : *Les Eaux étroites* de Julien Gracq et *L'Intimité de la rivière* de Philippe Le Guillou

Daniel Oster

1 Le titre de ce texte provient d'un goût particulier et d'une intuition. Le goût particulier est celui que je porte depuis longtemps à l'œuvre de Julien Gracq. L'intuition a surgi il y a peu de temps lorsque j'ai lu le récit de Philippe Le Guillou, *L'Intimité de la rivière*, publié en 2011. Ce court récit dont la lecture m'a séduit m'a fait songer immédiatement aux *Eaux étroites* de Julien Gracq, publié en 1976. Ma conviction ancienne que la géographie a des choses à dire sur la littérature trouvait un nouveau champ d'expérimentation avec la mise en perspective comparée de ces deux œuvres. Je crains que cette intuition ne m'ait conduit sur des chemins de traverse, tant et si bien que je me suis senti obligé de poursuivre ma réflexion en faisant référence à d'autres œuvres de Julien Gracq.

L'évolution de la géographie

2 Un rappel succinct des temps forts de l'évolution de la géographie permet de mieux comprendre comment cette discipline a rejoint des préoccupations relativement récentes de la littérature concernant les espaces et les lieux. À ce sujet, j'ai lu avec attention les travaux d'universitaires comme Christine Baron ou Michel Collot, la première s'interrogeant sur les modalités de la convergence entre les deux disciplines, le second réfléchissant à la montée en puissance de ce qu'il appelle une « géographie littéraire ». Je voudrais seulement apporter le point de vue du géographe sur sa discipline afin de nuancer et compléter la vision des littéraires sur l'évolution de la géographie, résumée par exemple dans l'article *« Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures*[1] ».

3 Si l'on s'en tient à la définition du *Grand Robert de la langue française*, la géographie serait la « science qui a pour objet l'étude des phénomènes physiques, biologiques, humains, localisés à la surface du globe terrestre, et spécialement, l'étude de leur répartition, des forces qui les gouvernent, et de leurs relations réciproques ». Or, cette définition permet plusieurs interprétations qui expliquent par exemple qu'un livre entier d'introduction à la géographie se demande *Qu'est-ce que la géographie ?* livre de Jacques Scheibling publié en 1994 et souvent conseillé aux étudiants. Les géographes n'ont pas toujours tenu le même discours sur leur discipline et surtout sont divisés aujourd'hui sur une définition de celle-ci, même si la plupart se réfugient derrière l'expression consensuelle de « science d'organisation de l'espace ». Rappelons les grandes phases de l'histoire de la géographie.

4 Avec Hérodote commence une longue période pendant laquelle la géographie revendique une double dimension : l'exploration de la Terre et la représentation des localisations des faits répertoriés, soit une ambition de description et de localisation qui s'approfondit au fur et à mesure de l'inventaire sans cesse croissant des territoires de l'écoumène et du perfectionnement de la représentation cartographique. Au tournant des XVIIIe et XIXe siècles, l'histoire de la géographie connaît une rupture fondamentale. C'est la naissance de la géographie moderne, certains diront scientifique, qui ne se satisfait plus de la description mais recherche dorénavant l'explication des faits observés à la surface de la Terre. La philosophie, avec Kant et Hegel en particulier, joue un rôle important dans cette mutation décisive tandis que se met en place un point de vue naturaliste qui va dominer la discipline jusqu'aux années 1950, même si les rapports hommes/nature sont appréhendés de manière changeante pendant ce siècle et demi. Notons par exemple l'influence de Vidal de la Blache (1845-1918), fondateur de l'école française, qui se veut possibiliste afin de lutter contre le déterminisme, convaincu qu'il est que l'homme choisit en fonction de ses techniques, ses ressources et ses valeurs dans l'éventail des possibilités offertes par la nature.

5 Une seconde rupture essentielle intervient au tournant des années 1950 et 1960. C'est la naissance de la « nouvelle géographie », nous sommes à l'époque de la « nouvelle histoire » et bientôt de la « nouvelle philosophie ». La géographie ne s'intéresse plus seulement à l'influence des milieux sur les sociétés humaines ; à l'aide de méthodes quantitatives, elle étudie la logique de toute vie sociale et sa traduction spatiale. Pourtant, cette « nouvelle géographie » décline rapidement dès le début des années 1970 marqué par la prolifération des nouvelles orientations de la discipline. Celle-ci développe un discours critique qui va de pair, selon Paul Claval, avec une remise en cause des fondements de la pensée occidentale. La recherche géographique de plus en plus diversifiée s'attache à l'étude de groupes humains jusque-là ignorés, à l'émergence du développement durable, aux aspects spatiaux de la mondialisation, à la pluralité des cultures et des idéologies, etc. La prise en compte de la culture par la géographie s'approfondit dans les années 1980 et l'on parle d'un véritable tournant culturel de la discipline à la fin des années 1990 qui signifie la rupture avec les anciennes approches positivistes et néopositivistes. À la fin de sa petite histoire de la géographie Paul Claval écrit : « Pour appréhender le réel, l'œil du géographe ne suffit plus : il faut apprendre à analyser et comprendre le regard des autres ». Ainsi, l'approche géographique met au premier plan de ses préoccupations la façon dont les hommes pensent la vie, la nature, la société et ses buts. Du côté des littéraires, Christine Baron constate au même moment que l'objet de la géographie semble de moins en moins la Terre mais plutôt « la manière

qu'ont les hommes, au cours de leur histoire, de la transformer, de l'investir, de l'interpréter ».

6 Nous avons précédemment évoqué la difficulté d'élaborer une définition de la géographie admise par tous. Néanmoins, la plupart des géographes actuels acceptent l'idée d'étudier la Terre comme support spatial de la vie et des activités humaines, ce qui rend nécessaires trois démarches : l'étude des relations « verticales » entre les groupes humains et le milieu qui les porte. C'est en quelque sorte le volet environnemental de la géographie où l'on montre comment l'homme se comporte en tant qu'acteur écologique essentiel ; l'étude des relations « horizontales » que les hommes construisent entre eux, ce qui met la notion de circulation au premier rang avec des conséquences spatiales de concentration ou au contraire de dispersion ; l'étude des représentations du monde et de la société développées par les groupes humains. La perception du milieu naturel et social dans lequel les hommes vivent ainsi que les idéologies et les rêves participent à la manière dont les territoires sont aménagés. C'est cette troisième démarche qui accorde à la littérature une place de choix pour la réflexion géographique.

7 Pourtant, l'objet de ce texte s'inscrit dans une perspective légèrement différente et beaucoup plus modeste. Plutôt que d'utiliser la littérature à des démonstrations aux finalités géographiques, je souhaite seulement montrer comment un regard géographique peut servir de révélateur – sans doute très partiel – de la richesse d'une œuvre littéraire qui interroge l'espace et les lieux. Pour cela, j'ai choisi deux œuvres contemporaines partageant un certain nombre de points communs, *Les Eaux étroites*[2] de Julien Gracq, paru en 1976, et *L'Intimité de la rivière*[3], récit de Philippe Le Guillou publié en 2011. Du vivant de Gracq, les deux auteurs ont entretenu une relation assez régulière basée sur un exercice d'admiration littéraire du jeune romancier à l'égard de l'écrivain célèbre. Les deux livres, au registre sans doute bien différent, filent la même métaphore de la remontée d'une rivière (modeste) pour évoquer la plénitude de l'enfance, la superposition des souvenirs et la naissance d'une vocation d'écrivain. Dans les deux cas, une imprégnation paysagère constante sous-tend une véritable initiation géographique.

L'intimité de la rivière de Philippe Le Guillou

8 Avec *L'Intimité de la rivière*, Philippe Le Guillou se réapproprie les lieux de son enfance bretonne à travers une promenade-rêverie qui célèbre les sortilèges d'un territoire/monde propice à l'enchantement. Ce court récit – moins de cent pages – reprend le thème d'un roman précédent, *Les Marées du Faou*, écrit dix ans auparavant, qui lui aussi met en scène un narrateur arrivé à l'âge de maturité et revisitant les lieux de son enfance. *L'Intimité de la rivière* apparaît comme un écho de ce roman, plus intime, ayant perdu toute visée sociologique, pour se consacrer uniquement à l'écrivain-promeneur immergé dans la nature qui a éveillé sa vocation d'écriture. Cette réplique épurée correspond sans doute à la nécessité irrépressible d'un retour aux sources, d'une plongée dans l'environnement spatio-temporel fondateur d'une existence. Profondément inscrit dans l'espace, ce récit relève d'un véritable exercice d'« autobio-géographie » pour reprendre le mot de Michel Collot.

9 *L'Intimité de la rivière* est une œuvre éminemment géographique, autrement dit très imprégnée d'espace, qui permet au géographe d'en proposer une lecture éclairante sur

plusieurs points. Ce récit rend compte d'un espace bien réel, un canton finistérien entre rade de Brest et Monts d'Arrée. Les noms propres parsemés tout au long du livre situent précisément les lieux : noms de villes, de hameaux, de forêts, de rivières, d'îles, d'abbayes et d'églises, de ponts et de quais, de villas et de lavoirs… Ces noms ne sont pas choisis pour leur seule fonction topologique, leurs sonorités participent à l'évocation poétique du mémorial breton de l'auteur :

> Tremenic : le nom aux sonorités presque rieuses […] Rumengol, dont le nom résonne d'échos rieurs et bizarres – un nom de lieu, puissant, élémentaire, enté sur la rudesse du sol et le substrat mythique. (p. 31-43)

10 Dès la première page, le nom « Ar Faou », qui désigne à la fois la rivière et le bourg natal traversé par celle-ci, est relié à un « étymon magique » révélant « l'être aquatique [qui] surgit du hêtre merveilleux ». La page suivante évoque les deux rivières de l'Elorn et de l'Aulne « dont le mystère et la beauté des noms alertent l'attention de qui a l'oreille sensible à ce que Proust appelait les "noms de pays" ».

11 À côté des noms propres, tout un vocabulaire géographique est mobilisé pour décrire le territoire breton de l'enfance. La plupart de ces mots sont bien connus : prairies, prés salés, bocage, confluent, marées, méandres, paluds… mais certains le sont moins comme « ria ». Le lecteur doit alors faire l'effort de relier ce terme à son évocation plus tardive dans le livre pour imaginer l'estuaire d'un petit fleuve côtier de la rade de Brest régulièrement envahi par les marées. Les emprunts à la géographie physique permettent de citer les noms des roches (« le granit du trottoir », « le schiste du déversoir ») et même les noms des formations géomorphologiques (« l'une des arêtes hercyniennes qui forment l'ossature de la vieille Armorique »).

12 Arpentant ses terres bretonnes, l'auteur révèle un véritable regard géographique, c'est-à-dire une certaine manière d'appréhender l'espace. Flânant le long de la rivière, interrogeant ses souvenirs, l'écrivain-promeneur s'attarde sur les hauteurs de Rumengol, « balcon boisé entre la rade et la forêt », où l'on ressent toute la rusticité « d'un peuple de paysans ». L'œil panoramique analyse la composition du paysage, repère les différents espaces de vie. Un écrivain-géographe comme Julien Gracq n'hésite pas à affirmer son attirance pour les points hauts et son intérêt pour les vastes paysages contemplés depuis un promontoire ou un belvédère. Selon lui, il existe deux catégories d'écrivains en ce qui concerne les impressions visuelles : « Il y a ceux qui sont myopes et il y a ceux qui sont presbytes. Je ne crois pas que l'on puisse avoir les deux capacités à la fois »[4].

13 Dans *L'Intimité de la rivière*, Philippe Le Guillou utilise aussi le raisonnement multi-scalaire cher aux géographes, de façon sans doute inconsciente. Il décrit la situation de son bourg natal, Le Faou, en insistant sur la position d'estuaire d'une petite rivière au fond de la rade de Brest, c'est l'échelle locale. Mais quand il évoque la voie rapide construite dans les années soixante-dix, il change d'échelle d'observation en montrant l'amélioration des liaisons entre Le Faou et les grandes villes finistériennes, Brest et Quimper. Et c'est un niveau d'échelle suprarégional qui est sollicité pour expliquer l'organisation du travail saisonnier de la conserverie locale, aujourd'hui fermée, avec l'approvisionnement en provenance de Dieppe.

14 Privilégiant la recherche de l'intimité (le mot est cité à de nombreuses reprises), sans vouloir décrire la sociologie d'un monde aujourd'hui disparu, le récit est malgré tout sensible aux transformations spatiales d'un petit morceau de Bretagne, pourtant moins affecté que d'autres par la modernité. Par petites touches paysagères, l'auteur constate

un certain nombre de changements significatifs : l'amélioration de l'accessibilité avec le nouveau pont de Térénez enjambant la ria de l'Aulne, le bouleversement des activités urbaines avec la disparition de l'activité portuaire et industrielle, le remembrement des années soixante modifiant le parcellaire bocager même si le « dépeçage paysager » a davantage sévi dans d'autres contrées voisines. Néanmoins, l'auteur écrit :

> Il suffit que je revienne au Faou… et le génie des lieux ravive aussitôt les sortilèges d'un monde qui continue de vivre, fidèle aux mythes, aux rites, loin des atteintes d'une modernité ravageuse. (p. 91)

15 Pourquoi ce décalage entre la réalité mouvante et le ressenti d'un espace, fidèle aux souvenirs de l'enfance ? En fait, le récit transforme l'espace réel pour construire son propre espace qui est celui de l'imaginaire et de l'écriture, cet espace est une mosaïque de lieux que l'on parcourt. Le lecteur-géographe le relie à sa connaissance de la richesse sémantique du terme « lieu » et du concept géographique d'espace vécu. Le lieu tout d'abord. C'est un point singulier de l'espace géographique. Dans *Les Mots de la géographie*[5], il est dit qu'il présente des caractéristiques naturelles perçues, qu'il a éventuellement des habitants ou des habitués, qu'il a des fonctions dans l'organisation de la société, qu'enfin il a des valeurs qui changent selon les personnes et les moments. « C'est par tout cet ensemble de qualités qu'il vaut d'être lieu ». L'auteur de la notice ajoute que « la perception de ces qualités est mobile et différenciée ». L'autochtone par exemple démultiplie les lieux dont il est l'usager, en y saisissant des différences imperceptibles aux autres. Le géographe ne peut assumer toutes les représentations individuelles des lieux, il lui faut savoir pourtant quelque chose d'elles. Ce « quelque chose » explique qu'un géographe comme Armand Frémont ait élaboré dans les années 1970 le concept d'espace vécu. Ce concept souligne que les hommes ne sont pas guidés par les seuls besoins économiques de subsistance ou la nécessaire adaptation à leur milieu, je cite Armand Frémont : « ils ont leur espace qu'ils s'approprient, avec leurs parcours, leurs perceptions, leurs représentations, leurs signes, leurs pulsions et leurs passions »[6]. C'est bien pour cela que la notion d'espace vécu réconcilie la géographie et l'art, la littérature étant apte à dévoiler de façon remarquable perceptions et représentations. Mais n'existe-t-il pas des limites, voire des risques au traitement « géographique » de la littérature et tout particulièrement du roman ? Encore une fois, je cite longuement Armand Frémont :

> Les géographes se sont longtemps contentés du roman régionaliste ou ruraliste ou fortement réaliste. Fausse piste, me semble-t-il, car l'espace et la société qui y vit sont l'objet même du récit, sans autre fard, et la géographie risque de n'y trouver, en plus léger ou en mieux dit, que ce qu'elle connaît déjà. Le roman qui n'a pas l'espace comme thème central mais qui ne l'ignore pas apporte finalement plus parce qu'il permet de découvrir les lieux dans une vie et dans une écriture sous les ambitions beaucoup plus hautes de la littérature, parce qu'ainsi la géographie se trouve remise à sa place qui n'est pas toujours la première : « Madame Bovary », exemplaire, parce qu'il s'agit d'une œuvre qui dépasse, et de loin, la géographie, mais que celle-ci peut y trouver ainsi plus que ce qu'elle est ordinairement. Mais où s'arrêter dans l'analyse ? Sur ce chemin, le géographe rencontre le critique littéraire et éventuellement une seconde tentation : se mettre à la place de l'autre spécialiste, se faire critique et exégète de l'œuvre dans son ensemble… et oublier un peu qu'il est lui-même géographe. Sans rien ignorer de l'apport critique, en appréciant l'œuvre dans sa globalité et son épaisseur, mieux vaut rester les pieds sur nos espaces de vie, nos villes et nos villages, nos pays et nos régions, nos réseaux et nos attaches, nos rivières et nos falaises, et les décrypter en les comprenant dans l'œuvre offerte. (p. 129)

16 Pour en revenir à *L'Intimité de la rivière*, les territoires de l'enfance revisités par l'auteur se confrontent aux mêmes lieux tels qu'ils persistent dans son souvenir mais aussi aux lieux transfigurés par les récits d'autrefois des deux grands-pères puisant dans les événements de leurs vies ou dans les légendes transmises et souvent déformées. Ainsi, une structure en miroirs, faite de correspondances emboîtées de lieux et de temps, aboutit à des territoires différemment perçus : certains étant recherchés, d'autres, au contraire, étant subis voire ignorés. Se promenant aujourd'hui dans la forêt du Cranou, le narrateur se souvient des promenades du dimanche avec sa famille, du spectacle de la rivière au milieu d'« un jardin constellé de fleurs sauvages », mais aussi des récits de son grand-père paternel, « peuplés de bêtes cruelles qui s'en prenaient aux pauvres errants des bois ». Lieux actuels et du passé, lieux de la mémoire et des légendes, les lieux, les territoires, sont des êtres avec lesquels on vit.

17 Il existe encore d'autres aspects du livre de Philippe Le Guillou qu'un regard géographique peut mettre en valeur. J'en citerai trois. En premier lieu, les liens entre l'homme et l'environnement. Les promenades du narrateur favorisent la symbiose avec la nature. Dans *Préférences* paru en 1961, Gracq évoquait

> le sentiment perdu d'une sève humaine accordée en profondeur, aux saisons, aux rythmes de la planète, sève qui nous irrigue et nous recharge de vitalité et par laquelle [...] nous communiquons entre nous.[7]

18 Dans *L'Intimité de la rivière*, l'auteur utilise des titres de livres comme *Le Chant du monde* (de Jean Giono) ou *Le Sentiment géographique* (de Michel Chaillou) pour rendre compte de la beauté des lieux revisités et de leur puissance d'envoûtement. Il s'agit d'une célébration panique de la Terre et de ses éléments, de l'évocation d'un imaginaire élémentaire associé à la nature. Le géographe ne peut être que sensible à ce sentiment primitif du lien entre l'homme et son milieu, thématique majeure de sa discipline. Cet appel des spectacles de la Terre engendre des réactions affectives : l'auteur qualifie la ria de « paysage trop ouvert », soumis à la domination maritime et à la circulation du vent, il préfère « la forêt, la remontée vers les sources improbables, l'intimité des terres ».

19 Un second aspect se rapporte à la métaphore géographique du récit. Celui-ci est construit sur la remontée d'une rivière comme le font Gracq dans *Les Eaux étroites*, Proust avec la Vivonne ou encore Huysmans avec la Bièvre. Ce parcours géographique tient à la fois de la remontée mémorielle et du rituel initiatique. Pour Philippe Le Guillou, la remontée mémorielle suit un itinéraire précis, de l'aval à l'amont, du bas vers le haut, de la mer vers la forêt, du connu (le bourg natal) vers le lointain, le mystérieux, la rêverie, là où sont les sources cachées de la rivière, métaphore de l'espace difficilement accessible, de l'émergence précoce mais complexe de la vocation de l'écriture. Déjà à l'époque de ses études littéraires à Rennes, l'auteur associait la tentative/tentation de remontée proustienne de la Vivonne à ses propres images enfantines de sa Vivonne bretonne, jugée « plus mystérieuse que le ruisseau d'Illiers parce que liée à Richelieu, à la forêt, à son peuple de bûcherons, de charbonniers, de sabotiers et de chasseurs de loups »[8]. Quelques stations ou lieux emblématiques jalonnent le « chemin d'eau élu de l'enfance » comme l'écrit Gracq dans *Les Eaux étroites.* La première station, ou plutôt le point de départ, est bien sûr le village natal du Faou avec son port, son église et son baptistère de pierre ocre, sa conserverie aujourd'hui fermée et son pont au-dessus de la rivière. Plus en amont, le lavoir de Tremenic et la villa de Kerdour, plus loin encore, le pont de bois près du moulin, et enfin, étape

importante, le sanctuaire de Rumengol perché sur sa butte. Rumengol représente une station essentielle de la géographie de l'enfance du fait de sa position de poste des confins boisés et de sa fonction créatrice d'émotions religieuses. Là commence la forêt qui cache les « nervures aquatiques » des sources de la rivière.

20 Un troisième aspect géographique du récit mérite d'être souligné : la représentation cartographique du territoire de l'enfance avec ses hauts lieux. Page 56, l'écrivain-promeneur se dit « arpenteur et cartographe ». Page 80, il écrit :

> Sur la carte que j'ai observée l'autre soir avec une attention d'enfant – les couleurs, les noms, les indications diverses ayant toujours éveillé en moi une attitude proche de l'hébétude –, la rivière du Faou passé le pont Rouge devient bien « ruisseau du pont Rouge », lequel descend à l'évidence, de ces hauteurs ventées et pelées.

21 La carte, outil par excellence du géographe, donne du sens aux lieux de l'enfance. Sur le site Internet de la commune du Faou, la carte du territoire communal représente l'espace vécu d'une petite collectivité humaine du Finistère organisé autour de deux pôles, le bourg à l'embouchure et l'église à trois kilomètres sur les hauteurs. La carte montre clairement un territoire étiré d'ouest en est, de la mer à la forêt, avec la rivière comme axe directeur de la vie locale. Reprenant le titre d'un livre de Jean-Loup Trassard, l'auteur écrit que la rivière a tout d'« un cours d'eau peu considérable » (comme on le voit dans la réalité ou sur la carte), mais il n'a cessé de montrer tout au long de son récit qu'elle incarne le génie des lieux qui ravive le monde de l'enfance, un monde éternellement présent.

Les Eaux étroites de Julien Gracq

22 *Les Eaux étroites* de Julien Gracq développent apparemment la même thématique que celle de *L'Intimité de la rivière* : l'évocation d'un site associé aux enchantements de l'enfance, la remontée d'une petite rivière à proximité du bourg natal. Pour Gracq, il s'agit de l'Èvre, « petit affluent inconnu de la Loire qui débouche à quinze cents mètres de Saint-Florent ». Dans les deux cas, il s'agit d'une sorte d'exploration, longtemps après, de lieux d'enfance privilégiés le long d'un « chemin d'eau », mais les souvenirs ne surgissent pas de la même façon. Pour Le Guillou, ils naissent au contact de promenades revisitant les lieux de l'enfance, avec des allers et retours entre le passé et le présent, provoquant ainsi des comparaisons entre les époques. Pour Gracq, l'écriture des *Eaux étroites* – huit fragments rédigés à des moments rapprochés en 1973 – puise uniquement dans la mémoire, sans aucune nostalgie, cherchant seulement à décrire le paysage remémoré avec la plus grande précision possible. La notice de l'édition de La Pléiade souligne les alternances du présent et de l'imparfait, celui-ci correspondant souvent au commentaire de l'adulte sur les situations enfantines tandis que le premier traduit les lieux du souvenir qui surgissent spontanément.

23 Une autre différence entre les deux textes porte sur l'itinéraire de la promenade-rêverie. Le Guillou suit la rivière, flânant ici, s'attardant là, décryptant les paysages de la forêt, des champs et des rives, des églises et des villages, soit des paysages terrestres plus fréquemment que les mystères de l'eau qui certes l'attirent mais finalement ne le retiennent pas longtemps. Gracq, lui, se promène dans une barque sur la rivière et, lorsque la berge s'élève, il n'aperçoit plus devant lui que le plan d'eau étroit. Bien sûr, à l'occasion de l'élargissement de la vallée, il remarque un château ou une chapelle, la pente des coteaux ou encore la falaise boisée, mais les paysages parcourus sont surtout

aquatiques avec leurs bordures de roselières ou d'herbes noires. D'autre part, si Le Guillou suit la rivière de l'aval à l'amont tout au long de son cours entre océan et forêt, Gracq ne connaît de l'Èvre qu'une petite partie de sa vallée, la seule navigable, entre le pont-barrage du Marillais, situé tout près de la confluence avec la Loire, et le moulin à eau de Coulaines un peu plus en amont. Dans la réalité géographique, l'Èvre déroule ses méandres encaissés sur quelque quatre-vingt-dix kilomètres dans la région des Mauges. Mais pour Gracq,

> L'Èvre, comme certains fleuves fabuleux de l'ancienne Afrique, n'avait ni source ni embouchure qu'on pût visiter. Du côté de la Loire, un barrage noyé [...] empêche de remonter la rivière à partir du fleuve [...]. Vers l'amont, à cinq ou six kilomètres, un barrage de moulin, à Coulènes, interdit aux barques de remonter plus avant. (p. 11-12)

24 L'émoi poétique des promenades enfantines de Gracq le long de l'Èvre sort renforcé de cette concentration géographique d'une rivière réduite à un bief très court, déconnecté de ses prolongements fluviaux et, de plus, encadré par des versants pentus voire abrupts. Le lecteur que je suis, habitué à regarder des paysages en les resituant dans des espaces de dimensions variables, associe la puissance d'imaginaire des lieux évoqués par l'écrivain et l'acuité d'une vision géographique qui intègre les profils longitudinal et transversal de la rivière.

25 L'itinéraire remémoré fait défiler des paysages – comme un « diorama » pour reprendre le terme de Gracq – avec des lieux privilégiés marquant des étapes, des « stations jalonnant le chemin d'eau élu de l'enfance ». Tout d'abord, le point de départ, le pont-barrage du Marillais quand « on s'embarquait [...] au bas d'un escalier de planches qui dégringolait la haute berge glaiseuse ». Puis le passage en vue de la ferme de la Jolivière, seul point de tout le trajet « où un témoin désenchantant de la terre cultivée fût un instant en vue ». Vient ensuite l'endroit où « la rivière se resserre et se calibre » et qui précède de peu le bateau-lavoir et le manoir de la Guérinière. Bientôt, survient le véritable clou de la promenade de l'Èvre, l'écaille de la Roche qui boit, détachée en avant de la falaise boisée. Enfin, la gorge devient une vallée simplement étroite et encaissée jusqu'au barrage d'amont marquant la fin du bief navigable. Un lecteur doté d'une culture géographique peut enrichir la lecture des *Eaux étroites* grâce à sa connaissance d'un vocabulaire particulier, grâce surtout, à des attitudes et des curiosités qui lui sont propres, autrement dit une certaine manière d'être sensible au monde.

26 Si *Les Eaux étroites* décrivent la promenade sur l'Èvre, la promenade de l'enfance entre toutes préférée, les images qui se succèdent devant la barque ne forment pas un continuum géographique car elles sont disjointes par des réflexions et des digressions sur des écrivains, des lectures et des tableaux qui servent de supports à une rêverie associative. Le récit esquisse une théorie de la rêverie par l'intermédiaire des sensations, le passage constant du réel à la littérature contribue à sonder le fonctionnement de l'imaginaire. Face aux pouvoirs de la rêverie le regard géographique apparaît peu utile et même désarmé. Nous montrerons plus tard que *La Forme d'une ville* qui, pourtant, prolonge le jeu de la mémoire écrite commencé avec *Les Eaux étroites* se prête bien mieux au filtre de l'esprit géographique. Essayons tout de même d'explorer le versant de la rêverie associative dans *Les Eaux étroites.* Le spectacle du monde de la rivière sollicite tous les sens. D'abord la vue, bien sûr, sensible à « la variété miniaturiste des paysages que longe le cours sinueux » de l'Èvre ainsi qu'« aux accidents de l'ombre et de la lumière ». Mais aussi l'ouïe : « L'oreille, non moins que

l'œil, recueille les changements qu'apporte presque chaque méandre ». Gracq souligne que « les bruits qui voyagent sur l'eau, et qu'elle porte si loin » lui ont été familiers de bonne heure. Tous ces bruits s'associent naturellement à l'élément liquide avec la « résonance creuse que leur prêtait la vallée captivée par son ruban d'eau dormante. » Le géographe sait bien qu'il n'existe pas de paysage indépendamment du regard porté sur une portion de l'espace terrestre et que la dimension subjective du paysage n'est pas seulement liée au regard de l'observateur mais également aux autres sens de celui-ci.

27 Dans *Les Eaux étroites* le défilé des paysages s'organise en voyage initiatique. Un voyage rythmé avec ses moments de calme et de lenteur quand la barque n'avance presque pas, et ses moments de glisse plus rapide lorsque l'esquif semble comme attiré. Le voyage initiatique commence naturellement par des rites préliminaires : « Aller sur l'Èvre *se trouvait ainsi lié à un cérémonial assez exigeant...* », et il suppose la séparation d'avec le monde du quotidien pour entrer dans le monde de l'autre vie :

> Presque tous les rituels d'initiation, si modeste qu'en soit l'objet, comportent le franchissement d'un couloir obscur, et il y a dans la promenade de l'Èvre un moment ingrat où l'attention se détourne, et où le regard se fait plus distrait. (p. 24)

28 Au-delà de la puissance des symboles – le fil de l'eau, la barque, les heures du jour, les âges de la vie – chaque lieu de la promenade aquatique suggère des images par le biais de la rêverie. Pourquoi suis-je devenu cet écrivain ? semble dire Gracq. Les eaux de l'Èvre apparaissent comme la métaphore de la création littéraire. La rêverie associative est analysée avec précision :

> Mon esprit est ainsi fait qu'il est sans résistance devant ces agrégats de rencontre, ces précipités adhésifs que le choc d'une image préférée condense autour d'elle anarchiquement ; bizarres stéréotypes poétiques qui coagulent dans notre imagination, autour d'une vision d'enfance, pêle-mêle des fragments de poésie, de peinture ou de musique. (p. 30)

29 Ainsi sont convoqués tour à tour, Edgar Poe, Nerval, Rimbaud, Balzac, Alain-Fournier, Jules Verne, mais aussi Vermeer, Titien et la peinture chinoise :

> Aucune peinture autant que la peinture chinoise – et particulièrement celle des paysagistes de l'époque Song – n'a été hantée par le thème pourtant restreint de la barque solitaire qui remonte une gorge boisée. Le charme toujours vif qui s'attache à une telle image tient sans doute au contraste entre l'idée d'escalade, ou en tout cas d'effort physique rude et de cheminement pénible, qu'évoque la raideur des versants, et la planitude, la facilité irréelle du chemin d'eau qui se glisse indéfiniment entre les à-pics : le sentiment de jubilation qui naît, dans l'esprit du rêveur, de la solution incroyablement facile des contradictions propre au rêve, s'ancre ici concrètement dans la réalité. (p. 55-56)

30 Mais c'est sans doute l'œuvre d'Edgar Poe qui, pour Gracq révèle le mieux les vertus de la rêverie associative : « Je parle d'Edgar Poe et voici qu'il ne va plus guère me quitter tout au long de cette excursion tant de fois recommencée... ». *Le Domaine d'Arnheim*, nouvelle publiée en 1847, apparaît même comme la préfiguration imaginaire de la promenade sur l'Èvre avec sa route d'eau et sa végétation luxuriante. Edgar Poe écrit :

> Pendant quelques heures, on filait à travers les méandres de ce canal, l'obscurité augmentant d'instant en instant, quand tout à coup, la barque, subissant un brusque détour, se trouvait jetée comme si elle était tombée du ciel, dans un bassin circulaire d'une étendue très considérable, comparée à la largeur de la gorge.[9]

31 En analysant le fonctionnement de son imaginaire, Gracq distingue deux types de rêverie : la « rêverie fascinée » conduisant « vers ces régions frontières où l'esprit se

laisse engluer par le monde… », et la « rêverie ascensionnelle » tendant « vers la totale liberté d'association qui remet sans trêve dans le jeu les significations et les images… ». Ces formes de rêverie expliquent le tropisme de Gracq pour « certains confins endormis de la Terre », pour les « ravins ingrats de la lande occidentale », pour les « friches sans âge et sans chemin » : « le sentiment de sa liberté vraie n'est jamais entièrement séparable pour moi de celui de *terrain vague* ». L'œuvre de Julien Gracq est une littérature de confins – régions-frontières, régions marginales, d'avant-postes –, ce que le géographe appelle des discontinuités spatiales formées par le contact de deux ensembles spatiaux différenciés. Cette littérature de confins correspond certainement à une inclination personnelle mais celle-ci a été accentuée par une formation universitaire et des lectures géographiques et historiques.

32 Après cette lecture rapide des *Eaux étroites*, nous avons bien vu sinon l'embarras du moins les limites de la géographie pour analyser une telle œuvre littéraire, ce qui témoigne bien de la maladresse de notre intuition initiale. En revanche, la géographie se révèle beaucoup plus opératoire pour d'autres œuvres du même auteur comme *La Forme d'une ville*, publiée en 1985, qui pourtant prolonge le jeu de la mémoire écrite commencé avec *Les Eaux étroites.* Nous nous interrogerons donc sur les raisons de cette discordance.

La Forme d'une ville de Julien Gracq

33 *La Forme d'une ville* reprend la même méthode que celle des *Eaux étroites :* tenter d'éclaircir les images d'un espace fréquenté il y a bien longtemps et montrer à l'aide de la rêverie comment cet espace a investi l'imaginaire de l'auteur. Mais l'émotion du souvenir qui imprègne *Les Eaux étroites* a laissé place à davantage de retenue dans *La Forme d'une ville.* Gracq a sans doute entrepris ce dernier livre pour comprendre ses relations avec Nantes, une ville qui a commencé par être pour lui un lieu de résidence imposée. Pour cette raison sans doute, les forces de l'imaginaire y sont déployées avec une ampleur mesurée. En revanche, le livre forme une véritable leçon de géographie. Gilles Plazy, qui a publié en 2006 *Julien Gracq : en extrême attente*[10] écrit ceci : « un lieu n'est rien sans la pratique qu'on peut en avoir, un lieu n'a de génie que dans la mesure où quelqu'un peut vivre et dire ce génie du lieu… ». Bien avant lui, dans son premier roman composé entre 1896 et 1904, *Jean Santeuil*, Marcel Proust écrivait :

> Les lieux sont des personnes à qui l'humanité qui est en nous a donné une physionomie… Physionomie qui fait que rien ne nous les remplace, que nous pensons bien souvent au plaisir de les revoir, physionomie qui est en nous autant qu'en eux, que rien qu'eux ne pouvait nous donner mais que rien que nous peut peut-être leur donner…[11]

34 Sans le savoir, Marcel Proust annonçait la géographie humaniste qui estime que les lieux n'ont pas d'existence en dehors des valeurs matérielles ou culturelles qui leur sont données par les hommes. À partir des travaux du géographe Alain Chauvet, disparu en 1997, nous essaierons de comprendre ce que fut le mode de perception du territoire nantais par le jeune Julien Gracq. L'espace approprié par le lycéen regroupe un certain nombre d'enclos reliés entre eux par des itinéraires qui butent souvent des lisières. Les enclos – le mot est souvent utilisé dans *La Forme d'une ville* – désignent des lieux bien circonscrits et autour desquels se construisent souvenirs et rêveries. L'existence quotidienne se déroule dans des coquilles pour reprendre le terme de

Bachelard : le lycée, le quartier des Cours, la ville et même la région. Pour Alain Chauvet,

> La région bretonne est une réserve, la ville est un isolat dans sa région ; le quartier des cours est un creux dans la ville ; le lycée est un cloître dans le quartier : quatre coquilles emboîtées les unes dans les autres composent le territoire réellement vécu et ressenti par le lycéen qui perçoit pourtant d'autres cellules dans l'espace urbain ou régional.[12]

35 À côté de ces coquilles, un assemblage hétéroclite de cellules perçues différemment par le jeune Julien Gracq : attrayantes comme les stations touristiques de la côte, agréables comme les quartiers bourgeois, répulsives comme les quartiers industriels qui font dire à l'auteur : « Toute cette partie Est de la ville... reste frappée pour moi à jamais de la désolation morne, poussiéreuse et rouillée, congénitale à la première vague industrielle ». Troisième type d'enclos territorial : les refuges de la ville (l'opéra, les jardins et les terrains vagues). Alain Chauvet écrit que « le territoire de l'homme pour Julien Gracq est donc bien un enclos qui l'enferme comme une coquille, qui vit comme une cellule et qui protège comme un refuge ; l'homme tente de se libérer par le rêve mais l'enclos se referme sur lui sans cesse comme un piège »[13]. À partir des enclos, des itinéraires empruntent des voies, permettent des parcours et se composent d'une succession de lieux, simples points de repère ou au contraire véritables objets de rêve. La trame territoriale formée par les voies n'est pas perçue en fonction du trajet parcouru mais selon l'attente du lieu vers lequel on s'acheminait. Encore une fois Alain Chauvet trouve les mots justes pour qualifier la perception territoriale par la pérégrination : « la promenade est à la fois regard, sensation, rêve. Elle est en un mot « attente » : attente du monde qui vous entoure, attente des autres, attente de soi-même ». « Le promeneur qui ne résigne pas à se laisser enfermer à nouveau peut retarder l'échéance en allant se perdre sur les lisières qui apparaissent comme la troisième composante de la perception du territoire chez Julien Gracq »[14]. Des lisières pouvant recouvrir des réalités diverses : déchirures spatiales comme la Loire redessinée ou les boulevards conquis dans les années trente, larges glacis développés à la périphérie des ensembles territoriaux, fronts entre le domaine ligérien et le domaine atlantique, entre le nord et le sud de la Loire. Lorsque Gracq écrit : « Ce n'était pas seulement une ville où j'avais grandi, c'était une ville où, contre elle, selon elle, mais toujours avec elle, je m'étais formé », il montre bien que les lieux, les territoires ne sont pas des objets que l'on décrit, mais des êtres avec lesquels on vit.

36 Après cette approche des expériences vécues de la ville, c'est-à-dire des pratiques territoriales, l'observation du géographe peut ordonner la structure du tissu urbain et livrer les clés de l'organisation de l'espace d'une ville et de sa région. L'organisme urbain ne vit pas isolé, il entretient des rapports plus ou moins étroits avec son environnement régional. Une réflexion géographique à plusieurs échelles s'impose donc.

37 À petite échelle, Nantes s'inscrit dans un espace régional dont les limites sont d'autant plus difficiles à tracer que les relations entre la ville et son arrière-pays sont de faible consistance. Gracq écrit *:*

> Dans aucune de ces régions qui l'entourent, qui l'ignorent presque, qu'elle n'influence guère, ou qu'une incompatibilité d'humeur lui aliène, la ville n'est chez elle, ne trouve ces liens invétérés de dépendance et d'assistance, ces échanges de services mutuels, ces traces d'allées et venues séculaires qui soudent un fief à son donjon central.[15]

38 Un peu plus loin, il conclut : « le pays Nantais n'existe guère ». Effectivement, Nantes est une grande ville de l'Ouest français, sans être une véritable capitale régionale. Et Julien Gracq d'énumérer les arguments pour étayer son point de vue : des rapports difficiles avec la Bretagne, au grand bénéfice de Rennes ; des rapports administratifs réduits à peu de chose avec la région Pays-de-la-Loire dont Nantes est la préfecture (« la métropole [...] ne commande guère à son fleuve ») ; un espace proche au nord de la Loire composé de « bocages et de pâtis revêches », « qui n'a jamais pu injecter de courants de vie » ; un espace voisin au sud de la Loire constitué en bonne part de « coteaux à vigne déjà vendéens sur lesquels la ville a eu du mal à imprimer sa marque ». Et de comparer Nantes avec ses villes-sœurs (par la situation) que sont, sur les deux autres estuaires atlantiques, Rouen et Bordeaux, et qui ont noué des relations toutes différentes avec leur région respective, c'est-à-dire de véritables liens d'interdépendance. Pour Bordeaux, Gracq écrit : « Ici la soudure économique de la ville à son environnement rural, par l'entremise des chais des grands vignobles et du port, des "châteaux" du Médoc et du Pavé des Chartrons, est plus démonstrative encore ! ». Au total, Nantes apparaît aux yeux de Gracq comme « une grande ville maritime et commerçante en plein sommeil rural » qui gagne dans le manque de solidité de son assise locale à être bien intégrée à la circulation générale du pays et à permettre une vie somme toute assez peu provinciale.

39 À la même échelle régionale, Nantes témoigne de relations particulières entre un port maritime de fond d'estuaire et son fleuve. Là encore, la comparaison avec Rouen et Bordeaux s'impose. Dans les trois cas, l'organisme portuaire n'obéit pas à une distribution spatiale symétrique par rapport à son fleuve. Ainsi, Nantes s'est essentiellement développée sur la rive droite de la Loire, là où « l'estuaire s'annonce en pleine ville par un approfondissement brusque du bras de la Madeleine – la Fosse – et tout de suite après le nouveau pont Anne-de-Bretagne commence le port ». Nantes, au fond de l'estuaire de la Loire, ne conserve plus aujourd'hui qu'un modeste trafic de marchandises générales comme les bois tropicaux et les céréales. Le véritable port, Saint-Nazaire, créé au XIXe siècle, se trouve à plusieurs dizaines de kilomètres à l'entrée de l'estuaire. Pour le jeune Gracq, Saint-Nazaire représente le vrai port tandis que Nantes, « engoncé dans son propre estuaire, sans bassins, sans paquebots » lui faisait « l'effet d'une arrière-cour de grand magasin » (p. 128) et « ce cul-de-sac un peu morfondu n'est plus que l'arrière-port délaissé d'un réseau complexe de zones d'accostage qui s'étend sur cinquante kilomètres jusqu'à Saint-Nazaire (p. 137). Il s'agit en fait d'un port étalé tout au long de l'estuaire avec notamment le complexe méthanier de Montoir, un port qui n'a plus qu'un contact résiduel avec la ville.

40 À une échelle plus grande, celle de la cité, la réflexion du géographe Julien Gracq reconstruit l'image de Nantes à partir d'un noyau urbain qui projette des radiales si souvent parcourues et que complètent « les barreaux parallèles des échelons latéraux, qui viennent souder et homogénéiser l'ensemble », des liaisons plus lâches pour lui car moins souvent empruntées. Il y a là la mise en valeur des axes structurants d'un tissu urbain composant « un canevas troué, dans les interstices duquel flottent des zones opaques ». L'image générale de Nantes qui se dessinait dans l'esprit du jeune Gracq – d'ailleurs elle reste la même quand il écrit *La Forme d'une ville* – se composait d'un ensemble de territoires différemment perçus : certains, recherchés ; d'autres, subis ; d'autres encore, ignorés.

41 Nous arrêtons là notre analyse géographique de *La Forme d'une ville.* Nous en avons suffisamment dit pour montrer que ce livre se prête plus aisément au traitement géographique que *Les Eaux étroites.* Le temps nous manque pour expliquer cette différence mais nous pouvons esquisser quelques pistes sur la nature des œuvres littéraires qui se prêtent le mieux à un regard géographique. Dans son article « Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures[16] », Christine Baron pense qu'il existe plusieurs manières d'envisager le lien entre les deux disciplines : d'abord, la représentation – ou la stylisation – d'un lieu par le texte ; ensuite, la thématisation du rapport au lieu pour ajouter une géographie intellectuelle à la géographie spatiale ; plus délicat à réaliser, la mise en évidence de l'existence d'espaces vécus dans un texte littéraire sans ancrage géographique matérialisé. De son côté, le géographe québécois Marc Brosseau s'est attaché dans son essai *Des romans-géographes* à réfléchir aux lieux et à l'espace dans le roman en privilégiant la production du XXe siècle, plus précisément à comprendre comment certains romans « écrivent » l'espace. Il écrit : « Comment ces lieux et leurs liens sont-ils écrits, décrits, générés, inventés, déformés ou reproduits. C'est aussi une question de géographe[17] ». Pour cela, il choisit quatre romans : *Le Parfum* de Süskind pour appréhender une géographie olfactive fictive ; *Manhattan Transfer* de Dos Passos pour explorer le dédale fragmenté des rues new-yorkaises ; *Les Météores* de Tournier pour décoder une fable sur l'espace fondée sur la gémellité ; *Le Rivage des Syrtes* de Gracq pour montrer comment l'espace raconte. Avec Bertrand Westphal, la « géocritique » se propose d'analyser les représentations littéraires de l'espace dans les textes. Quand Dominique Meyer-Bolzinger étudie en 2007 « Les itinéraires parisiens du commissaire Maigret », c'est d'abord l'œuvre de Simenon qu'elle informe même si elle renseigne sur les représentations spatiales de Paris. La liste est longue des géographes et des littéraires qui réfléchissent aujourd'hui aux relations entre littérature et géographie. Pour ce qui est des géographes, il semble que certains écrivains et œuvres soient privilégiés : Jules Verne, Strabon, Nicolas Bouvier, les récits de voyage, le roman policier, etc. Pourtant un séminaire d'élèves du département de géographie de l'ENS de la rue d'Ulm choisit depuis 2010 l'étude d'un panel d'œuvres très hétéroclite pour « Écrire le paysage chez Pascal et Diderot », pour savoir « ce qu'Alice peut apprendre aux géographes », pour mesurer « Les inégalités socio-spatiales dans les villes de science-fiction », etc. Dès 1992, Loïc Ravenel étudie les aventures géographiques de Sherlock Holmes. Celles-ci ont pour cadre un espace idéalisé qui reflète les désirs et les espérances de la société victorienne et en même temps une organisation de l'espace correspondant aux besoins romanesques de Conan Doyle. Ainsi, le géographe est-il capable par exemple de « modéliser » le Londres « holmésien », c'est-à-dire de construire une image représentative d'une certaine réalité londonienne où se distribuent les différents espaces de la ville, morceaux d'un puzzle utilisés par l'auteur pour élaborer son intrigue. Pour finir, avec Georges Perec, nous avons un auteur dont la vie entière peut être analysée à travers des filtres spatiaux : ses racines qu'il cherche dans *W ou le souvenir d'enfance* (1975), les lieux où il a vécu, les chambres où il a dormi, les non-lieux pour la communauté juive comme *Ellis Island* (1980) : « le lieu de l'absence de lieu » ... Mieux que quiconque, il a exprimé l'importance des espaces et des territoires dans la vie humaine. Il n'est donc pas surprenant que son livre *Espèces d'espaces* (1974) où il examine son rapport à l'espace soit considéré par les géographes comme un maître à penser, à « penser » l'espace bien évidemment. Finalement, si la géographie est d'abord

une intelligence de l'espace, pourquoi ne pourrait-elle utiliser ses méthodes pour lire une œuvre littéraire qui parle d'espace d'une façon ou d'une autre ?

NOTES

1. Christine Baron, « Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures », *Fabula-LhT*, n° 8, 2011, DOI : 10.58282/lht.221
2. Julien Gracq, *Les Eaux étroites*, Paris, Corti, 1976.
3. Philippe Le Guillou, *L'Intimité de la rivière*, Paris, Gallimard, 2011.
4. Entretien avec Jean-Louis Tissier, 1978, *in* Julien Gracq, *Entretiens*, Paris, Corti, 2002, p. 36.
5. *Les Mots de la géographie*, GIP Reclus et La Documentation française, 1992.
6. Armand Frémont, *Aimez-vous la géographie ?*, Paris, Flammarion, 2005, p. 75.
7. Julien Gracq, *Préférences, Œuvres complètes*, tome 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1989, p. 879.
8. *L'Intimité de la rivière*, *op. cit.*, p. 68.
9. Edgar Allan Poe, *Le Domaine d'Arnheim*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1989.
10. Gilles Plazy, *Julien Gracq : en extrême attente*, Rennes, Éditions La part commune, 2006.
11. Marcel Proust, *Julien Santeuil*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1971, p. 535.
12. Alain Chauvet, *Porte nantaise et isolat choletais : essai de géographie régionale*, Maulévrier, Éditions Hérault, 1987.
13. *Ibid.*
14. *Ibid.*
15. Julien Gracq, *La Forme d'une ville*, Paris, José Corti, 1985, p. 191.
16. Christine Barton, art. cit.
17. Marc Brosseau, *Des romans-géographes : essai*, Paris, L'Harmattan, 1996.

AUTEUR

DANIEL OSTER

Professeur de géographie en khâgne, lycée Henri IV, Paris

Les lieux de l'Histoire et les *topoï* de l'altérité

Catherine Isabelle Bregeaut

1 Parce qu'elle relie l'Homme, le temps et l'espace, l'écriture de l'Histoire est avant tout une écriture de complémentarité. Ce faisant, elle constitue un nouvel espace discursif, de mise en tension de la réalité historique à travers sa représentation. Les implications de cette élaboration rhétorique de l'Histoire sont nombreuses ; il suffit d'écouter et d'entendre les bruits du monde pour constater qu'elles affectent différents domaines de la société actuelle comme elles déterminent en partie son évolution. L'étude qui va suivre cherche à démontrer, à partir d'un exemple concret, que l'espace et le temps, loin de constituer des données intangibles qui permettraient de construire le cadre objectif de l'Histoire sont soumis à la contingence. À cet égard, l'expansion coloniale de la France au XIXe siècle permet de questionner, à partir de la variable spatio-temporelle, la dialectique qui sous-tend le discours historique. Reprenant la réflexion de Paul Ricœur développée dans *Temps et Récit* et à la suite des travaux d'André Jacob publiés dans *Temps et Langage*, nous nous proposons de nous engager plus particulièrement dans l'analyse de l'espace, composante ressentie comme essentielle et qui participe pleinement au « Temps raconté ».

2 C'est aux manuels scolaires de la seconde moitié du XIXe siècle que nous nous sommes intéressée, limitant l'étude à ceux destinés aux élèves de l'école élémentaire. La littérature scolaire, attachée par définition à la transmission du savoir, est en effet une voie d'accès privilégiée à la question qui nous préoccupe. Les livres d'histoire de la Restauration, de l'Empire ainsi que ceux de la Troisième République sont une source intéressante à plusieurs égards : d'une part, ils proposent une présentation contemporaine ou proche des événements qu'ils relatent ; d'autre part, cette présentation s'inscrit dans une réflexion didactique renouvelée dans le domaine de l'Histoire, discipline reconnue obligatoire et qui s'impose alors dans les programmes d'enseignement de l'école primaire. De 1840, date à laquelle Guillaume Belèze publie *L'Histoire de France mise à la portée des enfants*[1] aux années 1890 au cours desquelles Désiré Blanchet[2], Charles Drouard et André Mannevy[3] rédigent successivement une *Histoire de France*, l'enseignement se construit et évolue ensuite sous la direction en

particulier d'Ernest Lavisse[4], de Charles Seignobos[5], de Régis Jallifier et d'Henri Vast[6]. À ces documents, ajoutons les Instructions officielles de 1860, 1871 et 1890 qui, en éclairant la finalité de l'enseignement de l'histoire, permettent de mieux en comprendre l'organisation. C'est donc à la fois le discours didactique et la parole institutionnelle qui se chargent de construire la connaissance historique de ce qui fut « l'œuvre colonisatrice de la France ». En contrepoint de cette présentation un corpus de manuels parus entre 1910 et 1955 permettra une mise en perspective des observations faites à partir des ouvrages les plus anciens.

3 Si l'expansion coloniale est systématiquement évoquée dans les manuels d'histoire, elle est tantôt signalée comme un élément de politique nationale, en référence à Charles X et au gouvernement de juillet[7], tantôt évoquée plus spécifiquement comme un élément de la politique extérieure de la France comme l'indiquent les intitulés « conquête de l'Algérie »[8], et « les expéditions de Grèce et d'Algérie »[9]. Dans ce contexte général, la conquête de l'Algérie fait l'objet d'une référence systématique et représente, parmi les points d'histoire abordés, celui qui connaît le plus de développements. On lui consacre une ou plusieurs leçons qui intègrent résumés, lectures, commentaires d'illustrations, exercices d'application divers, devoirs écrits ou oraux. Cette question d'histoire moderne et contemporaine témoigne d'un attachement particulier qui incite à l'analyse stylistique, tant discursive qu'iconographique.

Le primat de l'espace dans la représentation du temps historique

4 Dire comme nous l'avons posé en préambule que l'écriture de l'Histoire est une écriture de complémentarité ne saurait constituer une spécificité génétique si l'on ne précisait pas d'emblée que cette écriture didactique est régie par l'exigence de réalité qui la distingue de l'écriture fictionnelle. Reconnaissons que cette référence au réel est par nature problématique dès lors que le discours verbal et les formes d'expression non verbales imposent des modalités de représentation qui engagent le sujet énonciateur. La dimension mimétique de la narration historique – le discours prétendant retranscrire la vérité du réel – serait par conséquent subjectivement contrainte. Cette caractéristique inhérente à l'exercice même de la parole ne peut être ignorée et mérite d'être rapportée à l'espace didactique dans lequel elle se manifeste. L'objectif est donc bien de dégager les ressorts rhétoriques des leçons d'histoire de manière à apprécier la portée pragmatique de ce discours déployé à l'école et *a fortiori* de mesurer le degré d'implication d'une subjectivité sociale. L'analyse relèvera ainsi d'une approche de solidarité : l'étude linguistique, engagement premier de notre investigation, ne sera en effet explicative que dans la référence à l'espace social ; de même il paraît impossible d'échapper au questionnement philosophique que nous impose le positionnement historiographique des manuels scolaires.

5 Le temps est au cœur du travail de l'historien et de cette confrontation naît inévitablement le questionnement philosophique. Le passé des hommes nous est-il accessible ? Si l'on admet que le réel ne se livre pas de lui-même à travers l'émiettement des dates marquant la succession des événements et que l'histoire ne saurait se réduire à « un ensemble de tables chronologiques parallèles » comme le faisait observer Paul Valéry, si l'on s'accorde dans le même temps à reconnaître l'Histoire comme la connaissance du passé humain (Marrou), on n'échappe pas alors au

questionnement sur le travail de l'historien et sur la responsabilité qu'il engage dans la construction d'un ordre historique.

6 Procédant de la contingence, cet ordre historique ne saurait se réduire à un déroulement chronologique de faits s'enchaînant de manière inéluctable dans un déterminisme qui tiendrait lieu d'explication sur le sens de l'Histoire. Cet attachement à une vision synoptique de l'histoire à partir des événements se manifeste comme une ligne de partage entre les historiens eux-mêmes, « ceux pour qui la contingence est la reine de l'histoire », comme le note René Rémond, et les autres qui s'en défient. Dans cet espace épistémologique, les divergences portent en grande partie sur la conception du temps historique. Celui-ci s'appréhende de diverses manières qui participent pleinement à sa structuration en se rapportant à la fois aux faits marquants de notre histoire et à l'espace sociogéographique dans lequel ils s'inscrivent. Dans cet exercice difficile de reconstitution du passé, on comprend aisément que l'historicité s'impose à l'historien comme un fatum, car c'est bien le présent, le sien, celui de la narration, celui de la transmission qui configure en partie l'objet même du savoir. L'idée n'est pas neuve : Hegel, Levi-Strauss, Aron s'accordent à reconnaître que « l'histoire est inséparable de l'historien ». Dans ce débat épistémologique, la position du sujet dans le Temps fait l'objet d'une attention quasi exclusive. On pressent pourtant que l'espace intérieur du sujet énonciateur et l'espace extérieur extralinguistique participent ensemble à cette intrication des temporalités – le passé à reconstruire fidèlement et le présent de la recherche – qui interroge la validité du discours historique. Il nous faut donc admettre que l'évocation du passé ne peut se défaire de l'ombre portée du présent de l'étude et de l'écriture et que l'espace est un paramètre fondamental qui conditionne l'expression. Cette constatation organise une problématique qui ne se limite pas à l'espace-temps mais qui engage une vision de l'Autre rencontré dans la lutte ou l'humanité partagée.

La référence toponymique dans la narration historique : l'espace de l'action

7 Le discours sur la colonisation, prisme par lequel s'appréhendent l'Autre et l'Ailleurs, est marqué, et il suffit de feuilleter les livres d'histoire pour s'en convaincre, par une dominante narrative indissociable de la référence spatiale. Celle-ci se manifeste de deux manières, par la modalité descriptive et par l'inscription toponymique rapportée au temps. Si l'on considère, les faits marquants de la conquête de l'Algérie, on remarque ainsi qu'ils font l'objet d'un même traitement linguistique : tous sont associés à une date rapportée à un lieu. Il en est ainsi de « la prise d'Alger (1830) », de « l'occupation des ports de Bône, d'Oran et de Bougie », du « traité de la Tafna », de « la victoire de Mazagran, la bataille de Constantine (1836) ». Si maintenant l'on se reporte à la structure de ces syntagmes nominaux – le substantif spécifiant l'action militaire, enrichi d'un prédicat au service d'une deixis spatiale constitutif de l'événement lui-même – on s'aperçoit qu'elle met au jour l'opérateur de discursivité caractéristique d'une écriture de l'histoire : le ressort spatio-temporel y garantirait l'inscription des événements marquants de notre Histoire dans un continuum qui lui donne son sens. Plus que tout autre, le discours historique est donc un énoncé composite qui tend à équilibrer les dominantes narrative et dénominative.

8 À considérer la leçon au-delà du texte, nous constatons que la cartographie renforce la référence toponymique. Dans plusieurs manuels, on relève le souci des auteurs de représenter l'espace géographique qui constitue le cadre de la conquête au moyen de cartes. Ces documents reprennent les indicateurs d'une *deixis* spatiale (*Histoire et civilisation de la France*, 1891[10] : les lieux seuls sont mentionnés) ou spatio-temporelle (*Histoire de la France*, Drouard et Mannevy, 1898[11] : les lieux et les dates apparaissent). L'espace s'élargit : les villes, les lieux-dits, les fleuves, les côtes se dessinent dans un cadre étendu à la région, au pays, au continent. La volonté d'inscrire la connaissance événementielle dans l'espace est évidente et sans doute peut-on y voir l'intention positiviste qui se manifeste implicitement dans toutes disciplines de cette époque et *a fortiori* dans les livres d'histoire comme l'indiquent certains avant-propos, indicateurs précieux de la finalité de l'Histoire et des modalités de sa transmission à l'école primaire. On peut ainsi y lire sous la plume de Ch. Drouard et A. Mannevy : « De nombreuses cartes permettent de suivre plus facilement les faits »[12]. Cette volonté de situer les faits dans l'espace témoigne d'une évolution historiographique majeure retracée par Ch.-O. Carbonell, qui se confirmera ultérieurement et qui consiste à rapprocher le temps historique de l'espace géographique. Sous l'impulsion de Gabriel Monod, fondateur de *La Revue historique* en 1876, la méthode historique est redéfinie en même temps qu'est réaffirmée l'importance de l'Histoire dans la formation de l'esprit : il s'agit de porter à la compréhension des pans du passé qui éclairent le présent et façonnent l'avenir. La littérature pédagogique répercute les mutations profondes qui s'opèrent chez les historiens de cette nouvelle génération républicaine et qui marqueront profondément l'enseignement de l'Histoire. Pour organiser les faits en « un corps de science » comme le préconisent Langlois et Seignobos dans *Introduction aux études historiques* en 1898, une contextualisation *a minima* s'impose. C'est dans cette perspective que l'espace géographique surgit d'abord en creux dans le discours par la référence toponymique pour ensuite s'y affirmer pleinement par la notation descriptive. Peut-être est-ce là une première tentative pour dépasser le cadre événementiel de la recherche historique de manière à « établir les faits » à partir des contextes dans lesquels ils s'inscrivent comme le préconisera bien plus tard l'école des Annales sous l'impulsion de Lucien Febvre et de Fernand Braudel.

9 Ainsi un autre monde surgit, semblable à cette « immense étoffe où nous pouvons tailler ce que nous voudrons, pour le recoudre comme il nous plaira » et dans lequel « l'espace est avant tout le schéma de notre action possible sur les choses[13] ». Cet espace géographique qui se découvre est avant tout celui d'une action militaire qui représente la politique extérieure de la France. À ces modalités de construction de l'espace à partir de la référence toponymique s'ajoutent les notations descriptives.

L'espace de la représentation : un jeu sur la référence

10 L'analyse indicielle attachée à la référence spatiale fait apparaître deux types de récit : ceux dépourvus de référence à l'espace autre que toponymique et ceux qui intègrent des syntagmes descriptifs. Quoique plus ou moins épars, ces derniers n'ont pas, dans la narration, la valeur ornementale qu'on pourrait leur attribuer comme nous le verrons ultérieurement. L'Algérie se découvre à partir de son relief comme le révèlent les expressions suivantes relevées dans les leçons de d'histoire de la fin du XIXe siècle : « les montagnes de l'Atlas », « Constantine bâtie sur un rocher », « le désert du Sahara sur

250 lieues sur une profondeur de 125 lieues » ; le pays est également associé à son climat « brûlant », à sa « sécheresse », à ses « orages terribles », au « soleil, le très chaud soleil d'Algérie ». La végétation se limite aux palmiers et la faune aux lions (« grondement des lions ») Dans tous les cas, le texte et l'illustration concourent à construire une image emblématique de l'Algérie qui se dessine de manière contrastive par rapport à la France. Ces notations ont pour fonction de frapper l'imagination des élèves et de les doter d'un référent mental, projet explicitement revendiqué par les auteurs des manuels en construisant une géographie sommaire à partir de clichés. Mais leur inscription dans le texte souligne une fonction tout autre : celle de rehausser la valeur des soldats dans un milieu hostile. Cette fonction explicative de la notation descriptive est fréquente. Considérons seulement deux passages du manuel *Histoire et civilisation de la France* paru chez Hachette en 1891 *:*

> En 1836, ils [les soldats français] voulurent prendre la place forte de Constantine, bâtie sur un rocher. Le maréchal Clauzel partit (en novembre 1836) avec un corps de troupes insuffisant, et fut obligé de battre en retraite. [...] Pendant plus de dix ans, ce chef intrépide, ardent, fanatique, soutint une lutte opiniâtre, que rendaient encore plus difficile pour les Français les montagnes, la sècheresse de ce climat brûlant, les orages terribles.

11 Ces deux extraits montrent clairement que la notation incidente quand elle concerne le milieu où se jouent les batailles construit le raisonnement sur un rapport de causalité implicite qui a un impact direct sur l'interprétation du texte et *a fortiori* la compréhension des faits : l'espace – tel que le relief et le climat le caractérisent – intervient directement sur le cours de l'Histoire. Ainsi donc, dans le discours historique l'espace ne construit pas un décor de théâtre ou de cinéma mais il s'incarne parfois comme un actant au sens greimassien du terme au point d'être chez certains historiens une donnée essentielle du récit.

12 Une autre observation à laquelle conduit l'analyse concerne la caractérisation des éléments de la géographie physique de l'Algérie. Les adjectifs comme « brûlant » (climat brûlant) « terribles (« orages terribles ») le superlatif renforçant la répétition « le soleil, le soleil très chaud » n'ont pas uniquement la portée dénotative attendue dans une approche descriptive. La caractérisation opérée par les adjectifs construit une référence impliquée du point de vue énonciatif. L'Algérie évoquée est avant tout un espace perçu au-delà de ce qu'elle est et le prisme par lequel le milieu s'organise est celui de la subjectivité ; se superposent ainsi plusieurs espaces vécus : celui des soldats étroitement lié à l'espace intérieur des auteurs de manuels et l'espace géographique, extérieur.

13 En résumé, l'analyse stylistique révèle donc quelques-unes des propriétés de l'écriture de l'espace dans le discours historique : tout d'abord, les notations descriptives ont pour fonction d'inscrire l'action dans le réel. À cette fonction dénotative s'ajoute ensuite la portée argumentative de la référence spatiale. Enfin l'évocation de l'Algérie construit un espace prototypique tant toponymique, topographique que géographique, dont on se demande s'il participe de l'imaginaire de l'Orient qui se déploie dans la culture occidentale.

Espace culturel et imaginaire social

14 Un examen attentif des manuels scolaires parus entre 1850 et 1917 révèle l'évolution profonde de la leçon d'histoire. Indépendamment des changements didactiques qui marquent la conception des cours en pensant de manière de plus en plus marquée l'activité de l'élève, les auteurs de manuels s'attachent à présenter l'histoire sous des angles différents suivant les époques. À l'histoire événementielle, communément appelée « l'Histoire bataille », succède une présentation de l'œuvre colonisatrice de la France avant que ne soit affirmé le rapprochement de l'histoire et de la civilisation. Le discours est ajusté à la finalité de l'enseignement et la *deixis* spatiale n'échappe pas à cette mutation discursive. Dans les manuels les plus anciens, l'espace évoqué est celui de la conquête. Le texte des leçons mais également les illustrations sont tournés vers l'action militaire. *La Prise de la Smala d'Abd el Kader* de Vernet est à cet égard emblématique de cette peinture documentaire au service des armées et de la nation. Puis ultérieurement, c'est la mission civilisatrice qui se substitue à l'exploit guerrier.

15 Quelle place, dans ce contexte, les manuels scolaires de cette époque réservent-ils à la représentation de l'homme ? Il apparaît que les premières références à la colonisation de l'Algérie présentent la conquête, à la fois comme une juste réponse à la piraterie sévissant en Méditerranée et comme la défense des valeurs de l'occident chrétien. L'antagonisme séculaire empreint du souvenir des croisades organise une peinture socioculturelle dans laquelle se déclinent le chrétien et le mahométan comme en témoignerait l'analyse lexicale des manuels les plus anciens. Cette opposition radicale de deux mondes tend à disparaître en même temps que s'affirme la volonté assimilatrice de la IIIe République. De nouvelles frontières se redessinent et l'on se plaît à défendre l'idée d'une France élargie et indifférenciée. Ce nouvel espace national est ainsi symbolisé par la salle de classe que l'on donne à voir dans certains livres d'histoire et qui rassemble « les petits français et les petits arabes ». Le projet s'éclaire sous la plume simplificatrice des auteurs attachés à convaincre « des bontés de la France[14] ». L'école préfigure un nouvel espace revendiqué : celui « d'une nouvelle France[15] ». Grande est la tentation d'une lecture interprétative orientée par les développements ultérieurs de l'Histoire. Mais la portée argumentative de l'illustration et du texte, qui se déploie dans le discours à partir d'une justification de la colonisation et que résume la réflexion de Lavisse « cela prouve que notre France est bonne et généreuse pour les peuples qu'elle a soumis » ne se laisse pas enfermer dans quelque approche systémique ; elle ne se comprend pleinement qu'en référence au contexte politique de l'époque où s'affrontent les partisans et les détracteurs de l'assimilation, que celle-ci se réalise par l'école ou par les institutions. Mais si l'espace géographique constitué par la colonisation est unanimement assumé, au contraire la reconfiguration d'un espace national, humain, *a fortiori* culturel est âprement discutée comme en témoigne dès 1899 *La Psychologie de la colonisation* de Léopold de Saussure.

16 Où en est-on aujourd'hui ? Le passé se survit à lui-même. Les tensions restées vivaces ressurgissent régulièrement et ce sont bien les questions qu'elles découvrent qui nous amènent à considérer de manière distanciée la portée de l'histoire coloniale, ce que nous avons amorcé à partir du traitement romanesque du temps et de l'espace. La portée idéologique du discours historique est incontestable et l'écriture porte des engagements séculiers hypostasiés. Ainsi, le discours institutionnel tenu dans les manuels scolaires ne se contente pas de construire une représentation dominante qui

nourrit un imaginaire social, il introduit la rationalité, garante de l'intelligibilité, principe unaire du discours historique. L'Histoire s'incarne dès lors dans le schème trinitaire de l'Ici, de l'Autre et de l'Ailleurs, actants d'une geste historique négociée. Appartient-il à l'analyse sémiologique de s'aventurer dans une herméneutique soucieuse de la restauration du sens ? Le projet invite à une modeste exploration de l'usage qui préside au discours et postule la reconnaissance du « *cogito* linguistique » qui s'éprouve dans « le besoin du rapport à l'Autre » (A. Jacob). Car les mots disposent d'un espace propre qui leur assure la vitalité dans laquelle ils évoluent, disparaissent ou persistent dans la pluralité des significations socialement induites. La lecture interprétative des refoulés de l'histoire est un dû aux générations futures ; au présent, elle oblige à l'effort et à l'acceptation de la complexité, au social et au politique, au linguistique et au philosophique. À la croisée des disciplines, d'une rive à l'autre, les héritiers de cette histoire ne peuvent se défausser d'un questionnement de l'espace, confrontation exigeante et téléonomique, sous peine d'être soumis à l'accablement définitif de la certitude.

NOTES

1. Guillaume-Louis-Gustave Belèze, *Histoire de France mise à la portée des enfants*, Paris, Delanain, 1840.
2. Désiré Blanchet, *Histoire de France*, Paris, Belin, 1895.
3. Charles Drouard et André Mannevy, *Histoire de France*, *Cours moyen*, Paris, Le Soudier, 1898.
4. Ernest Lavisse, *La Première année d'histoire de France*, Paris, Colin 1885.
5. Charles Seignobos, *Histoire de la civilisation contemporaine*, Paris, Masson, 1887.
6. Régis Jallifier, Henri Vast, *Histoire de France*, Paris, Delagrave, 1884.
7. Lucien Bailleux et Victor Martin, *Notions d'histoire générale,* Paris, 1917 ; Pierre HALLYNCK, *Les Éléments d'histoire de France des origines à nos jours*, Paris, Masson, 1938.
8. Ernest Lavisse, *op. cit.* ; Claude Augé et Maxime Petit, *Premier livre d'histoire de France*, Paris, Larousse, 1899.
9. Émile Segond, *Histoire de France*, Paris, Hatier, 1917.
10. *Histoire et civilisation de la France*, auteur anonyme, Paris, Hachette, 1891.
11. Charles Drouard, André Mannevy, *op. cit.*
12. *Ibid.*
13. Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, Paris, PUF, 1957.
14. Ernest Lavisse, *op. cit.*
15. Henri Guillemain et François Le Ster, *Histoire de France*, Paris, Éditions de L'École, 1938.

AUTEUR

CATHERINE ISABELLE BREGEAUT

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP

L'état des lieux dans *Les Soirées de Médan*

Jean-Michel Pottier

1 Longtemps délaissé, le recueil des *Soirées de Médan*, publié par Émile Zola, Guy de Maupassant, J.-K. Huysmans, Henry Céard, Léon Hennique et Paul Alexis en 1880, offre l'occasion d'une relecture du texte sous un angle nouveau. Tour à tour perçu comme un recueil militant ou comme le point de départ d'un mythe que les épigones puis les héritiers de Zola ont contribué à construire et à diffuser, l'ouvrage peut être relu non pas seulement comme une suite de nouvelles dont le point commun serait la guerre de 1870, mais comme le résultat d'une concertation, d'un projet commun. De fait, *Les Soirées de Médan* posent un problème intéressant par rapport aux lieux. D'une part, les nouvelles apparaissent comme insérées dans un temps et un espace tout à fait identifiés puisqu'elles sont inscrites dans un récit historique et « naturaliste » daté et situé. La dimension historique est nettement perceptible dans la mesure où tous les auteurs des nouvelles choisissent d'évoquer un aspect de la guerre de 1870 ; la question de l'espace, moins souvent évoquée, doit être abordée également car elle organise l'ensemble du propos. D'autre part, ces nouvelles appellent l'analyse car la dimension proprement spatiale ne va pas sans soulever d'intéressantes questions : est-il possible d'en rester à une simple topographie ? Quel peut être le statut de l'écriture référentielle au sein du champ naturaliste ? Quel parcours proposent en fin de compte les nouvelles ?

2 Ainsi, le premier objectif serait d'entrer d'une manière nouvelle dans un recueil collectif : il s'agit d'essayer de percevoir non pas une juxtaposition de nouvelles, mais une forme de syntaxe, un travail de groupe, qui correspond d'ailleurs à l'ambition zolienne en 1878-79 de créer un groupe littéraire. Mais il serait également intéressant, à l'occasion de cette relecture, d'éclairer l'ensemble par un retour aux mouvements critiques qu'il est possible de convoquer pour reconsidérer les textes. Les textes critiques n'abordent-ils pas tous, plus ou moins précisément la question de l'espace, une forme de topographie souvent interprétée différemment, mais surtout dans des perspectives fort divergentes ? Un bref rappel des référents historiques précédera l'analyse des lieux à la lumière de trois lumignons critiques qui permettent d'analyser

l'espace représenté comme un espace thématique, un espace sémiotique et un espace textuel, ouvrant ainsi de nouvelles perspectives sur l'ensemble des nouvelles.

Une page d'Histoire

3 *Les Soirées de Médan*, rappelons-le, couvrent les principaux événements relatifs à la guerre de 1870[1]. Bien qu'elles n'aient pas été rédigées toutes à la même période[2], elles évoquent tantôt la progression de l'armée prussienne dans la nouvelle de Zola, l'occupation en Normandie chez Maupassant, la situation en Touraine dans la nouvelle d'Alexis, la vie militaire pour Hennique et, lors du siège de Paris, la vie de la capitale et les hésitations de l'état-major face aux décisions à prendre chez Céard ou la vie à l'arrière chez Huysmans. Les nouvelles reprennent ainsi quelques grands moments de cet épisode de l'histoire de France, peu évoqué de nos jours. Il serait néanmoins caricatural d'en rester à une simple caractérisation. *Les Soirées de Médan* constituent en fait la mise en scène de deux batailles.

4 D'une part, une dizaine d'années après les faits, les six nouvelles rappellent combien le conflit franco-prussien, pour bref qu'il fût, engendra de lourdes conséquences à court et moyen terme. La rapidité du conflit, qui n'exclut pas sa violence, comme en témoignent encore aujourd'hui les monuments aux morts de nombreuses communes françaises, surprit. Plus encore : il rompit la confiance dans laquelle les Français tenaient leur armée. La guerre de 1870, fruit d'une impréparation militaire évidente du côté français, marqua la fin de l'empire napoléonien. Défait lamentablement à Sedan, Napoléon III dut se résigner à la capitulation et à un exil propice à la fondation de la IIIe République. Depuis plusieurs années déjà, l'Empire laissait paraître de nombreuses failles et le recours à Émile Ollivier, à la fin du règne, contribua à accélérer un mouvement désormais inexorable. À plus long terme, les effets de la défaite furent catastrophiques dans les mentalités. À la perte de confiance s'ajoutèrent le sentiment d'un renoncement face à l'ennemi et la conviction que la nation avait disparu. Une des premières missions de la République fut alors de reconstruire le sentiment national.

5 D'autre part, au moment où Zola et ses amis, regroupés depuis peu autour de lui, projettent le recueil, la situation dans le monde des Lettres françaises est particulièrement difficile. Si la publication des premières œuvres de Zola n'a pas suscité de réactions particulièrement violentes, la parution de *L'Assommoir* en 1877 soulève de vives protestations. Voué aux gémonies, le roman s'impose comme le nouvel étendard du naturalisme. La même année, un dîner, plus connu sous le nom de Dîner Trapp, réunit Edmond de Goncourt, Alphonse Daudet et Émile Zola reconnus alors comme les pères du naturalisme par ceux-là même qui sont à l'origine de la réunion : Paul Alexis, Henry Céard, J.-K. Huysmans. Alors que Zola entreprend la rédaction de *Nana*, il éprouve le besoin de réunir autour de lui la jeune génération qu'il accueille à son domicile parisien, mais aussi à Médan où il vient d'acquérir une maison. Les réunions se multiplient et le petit noyau d'écrivains projette, en 1879, de publier un recueil commun. La bataille littéraire du naturalisme commence[3].

6 Sans entrer immédiatement dans la dimension théorique, intéressons-nous à une question plus ponctuelle qui permet, néanmoins, de mieux comprendre le travail d'écriture à l'œuvre dans ces textes. *Les Soirées de Médan* apparaissent bien évidemment comme une analyse et une réflexion *a posteriori* sur la guerre de 1870. Moment difficile et étape douloureuse, la guerre a vu plusieurs des jeunes écrivains enrôlés dans les

rangs des soldats français. Leur perception reste donc très vive au moment de la publication du recueil en 1880. Les nouvelles abordent de surcroît divers aspects souvent fort contrastés : ici, la vie à l'arrière quand Maupassant crée « Boule de Suif » ou la vie parisienne au moment du siège que peint Céard dans « La Saignée », l'errance des militaires dans « Sac à dos » de Huysmans ou la violence de la bêtise au travers de « L'Affaire du Grand 7 » de Léon Hennique, l'amour dans « L'Attaque du moulin » de Zola ou dans « Après la bataille » d'Alexis. Ces différentes nouvelles n'érigent pas l'héroïsme en valeur absolue. La peinture, telle qu'elle apparaît tout au long des textes, souligne l'ensemble des défauts imaginables de la condition masculine : veulerie, couardise, inconscience, bêtise, faiblesse, violence, mesquinerie. Seuls les personnages féminins, de Boule de Suif à Édith de Plémoran, de Madame de Pahauën à Françoise Merlier[4] confèrent aux nouvelles le visage enfin humain et digne que les hommes sont, décidément, incapables de donner.

L'espace thématique

7 La première perception de l'espace au sein d'un texte peut apparaître au travers d'une dimension purement thématique. Ainsi, Jean-Pierre Richard recherche dans les manifestations de l'espace un foisonnement d'images propres à susciter la sensation. Il déclare à propos de Stendhal que

> Le monde s'étale dès lors comme un vaste panorama : horizontal, il se déploie comme une carte d'état-major ; vertical, il se dresse comme un décor de théâtre.[5]

8 La question du paysage est ici particulièrement importante car, en conférant une identité au texte, elle lui offre une configuration spécifique. Le titre des *Soirées de Médan* est à lui seul une invitation à s'inscrire dans un espace et un temps donnés d'emblée. La référence au lieu est habituelle chez les naturalistes : il suffit de penser à l'inscription géographique chez Zola dans *La Conquête de Plassans*, *Les Mystères de Marseille*, *Le Ventre de Paris*, le cycle même des *Trois villes*, mais aussi chez les épigones comme Céard avec ses *Terrains à vendre au bord de la mer* ou Huysmans avec *Là-bas*. Le référent géographique n'en est pas moins surprenant.

9 On sait que Zola avait fait l'acquisition de Médan, non loin de Paris et qu'invariablement, il s'y retirait pour écrire. Le lieu réel, situé non loin de Paris, permet le retrait de la vie publique et trépidante. Très vite, l'expression de « Soirées de Médan » va acquérir une dimension littéraire : le lieu regroupe et fédère. Les amis et convives deviennent des « Médanistes », qualifiés par la presse et la critique pour désigner les membres d'une nouvelle et bien hypothétique école littéraire. Les témoignages abondent d'une « campagne » fort agréable, d'un lieu d'exception, acquis grâce à la littérature, inscrit dans la littérature avec la tour Nana, puis lieu d'accueil d'une nouvelle génération d'écrivains, autour de Zola : les « Cinq de Médan » auxquels se joignent parfois Octave Mirbeau et Gabriel Thyébaut. Certains se sont présentés comme les gardiens d'un souvenir particulier de Médan, jusqu'à en faire un mythe :

> L'été brasillait, chantait, magnifique ; il alourdissait les intelligences, rendit les cœurs plus expansifs. Longuement inoccupés, les jeunes gens se permettaient de copieuses pauses à Médan, auquel Zola venait d'adjoindre plusieurs agréments : une île, un pré, un droit de pêche et une barque que menaient tour à tour Mirbeau[6], Maupassant – marinier professionnel, blaguait-on – et Hennique, accoutumé dès l'enfance à conduire sous les raffiots. Le nautonier de service passait Huysmans,

> Zola anti-sportif, Alexis et fréquemment les Charpentier, Duret ou Thyébaut. Mme Zola, empêtrée d'un cazenou de guipure, gênée par sa volumineuse « tournure », par les franges de son burnous et les volants de ses manches, les accrochait aux ramures, au bordage, renversait les agrés et craignait l'ondine traversée. La « Nana » dansait, soumise au passage des péniches, à la boiterie de Mme Charpentier, à une maladresse, et l'on plaisantait les couards. La bande atterrie, Zola et Hennique se mettaient à pêcher ; Maupassant jouait au marsouin émancipé autour de l'île, gonflait ses muscles, Céard vitupérait la nature dispensatrice d'aoûtins ; Alexis glissait, perdait son binocle animé de malfaisance et que Zola nommait « la terrible longue-vue », mais rien n'obscurcissait sa belle humeur épanouie.[7]

10 Le paysage de Médan n'apparaît évidemment pas dans les nouvelles. Il est néanmoins présent de manière effective comme signe de l'arrière-texte dans la mesure où il constitue le lien métonymique des textes des nouvelles. On pourrait ainsi commenter le titre des *Soirées* comme étant l'évocation d'un moment d'entre-deux : ni le jour, ni la nuit, un moment de rapprochement, un moment de convivial commerce. Un moment également d'ombre et de lumière : les ombres s'allongent, la lumière dessine différemment les contours et les formes. Immédiatement aussi, une évocation du lieu qui, de simple occasion, devient non seulement fiction, mais aussi emblème littéraire du naturalisme.

11 La configuration de l'espace chez Jean-Pierre Richard prend sa source dans la réflexion que Bachelard propose dans sa *Poétique de l'espace*. Prenant appui sur de nombreux textes en vers et en prose, Bachelard conduit le lecteur dans une rêverie de la cave au grenier, du nid au cocon. La réflexion, décelant les images poétiques mais aussi un archétype inconscient, ouvre sur une préoccupation ontologique dans la mesure où « le poète parle au seuil de l'être ». Cette image du « seuil », pour fertile qu'elle soit, mène à poser l'espace comme élément déterminant de l'écriture.

12 Dans « L'Attaque du moulin », première des nouvelles du recueil, Zola s'attache à concentrer l'attention du lecteur sur le moulin du père Merlier, comme centre de gravité du paysage, mais aussi de l'action. Le lieu, qui apparaît comme le lien qui unit les personnages, est posé dès la première page :

> Ce moulin du père Merlier était une vraie gaieté. Il se trouvait juste au milieu de Rocreuse à l'endroit où la grand-route fait un coude. Le village n'a qu'une rue, deux files de masures, une file à chaque bord de la route ; mais là, au coude, des prés s'élargissent, de grands arbres, qui suivent le cours de la Morelle, couvrent le fond de la vallée d'ombrages magnifiques. Il n'y a pas, dans toute la Lorraine, un coin de nature plus adorable. À droite et à gauche, des bois épais, des futaies séculaires montent des pentes douces, emplissent l'horizon d'une mer de verdure ; tandis que, vers le midi, la plaine s'étend, d'une fertilité merveilleuse, déroulant à l'infini des pièces de terre coupées de haies vives. Mais ce qui fait surtout le charme de Rocreuse, c'est la fraîcheur de ce trou de verdure, aux journées les plus chaudes de juillet et d'août. La Morelle descend des bois de Gagny, et il semble qu'elle prenne le froid des feuillages sous lesquels elle coule pendant des lieues ; elle apporte les bruits murmurants, l'ombre glacée et recueillie des forêts. Et elle n'est point la seule fraîcheur : toutes sortes d'eaux courantes chantent sous les bois ; à chaque pas, des sources jaillissent ; on sent, lorsqu'on suit les étroits sentiers, comme des lacs souterrains qui percent sous la mousse et profitent des moindres fentes, au pied des arbres, entre les roches, pour s'épancher en fontaines cristallines. Les voix chuchotantes de ces ruisseaux s'élèvent si nombreuses et si hautes, qu'elles couvrent le chant des bouvreuils. On se croirait dans quelque parc enchanté, avec des cascades tombant de toutes parts.

13 La description permet de repérer les grandes lignes de l'endroit qui fera l'objet d'une lutte âpre et absurde. À l'horizontalité des prés répond le double ruban de la route et de la rivière Morelle. Le caractère infini renforce cette impression de platitude calme. Sont alors associés l'eau, la « mer de verdure », les bois. L'émergence de la clairière, où se situe le moulin, union de l'eau et du végétal, apparaît non plus comme le signe d'une horizontalité, mais comme celui d'une verticalité : c'est un « trou de verdure », comme le nomme Zola, présent et doué d'une puissance créatrice. Les « eaux chantent », les voix chuchotent, on entend le « chant des bouvreuils », le parc est « enchanté ». Le lieu, idyllique, est marqué du merveilleux. Délibérément personnifié, animé, il multiplie les images heureuses du « fond », du « coin », du « trou ». Bachelard n'est pas un lecteur de Zola, mais son propos finit par illustrer le texte zolien :

> Tous les habitants des coins vont donner vie à l'image, multiplier toutes les nuances d'être de l'habitant des coins. Pour les grands rêveurs de coins, d'angles, de trous, rien n'est vide, la dialectique du plein et du vide ne correspond qu'à deux irréalités géométriques. La fonction d'habiter fait le joint entre le plein et le vide. Un être vivant emplit un refuge vide. Et les images habitent. Tous les coins sont hantés, sinon habités.[8]

14 D'une manière inversée, on pourrait reprendre le texte final de Huysmans extrait de « Sac au dos » :

> Il me semble voir Francis qui allume sa vaste pipe de bois, sœur Angèle qui me considère avec sa petite moue, puis Reine s'avance vers moi, je me réveille en sursaut, je me traite d'imbécile et me renfonce dans les oreillers, mais les douleurs d'entrailles un moment domptées se réveillent maintenant que les nerfs sont moins tendus et je me frotte doucement le ventre, pensant que toute l'horreur de la dysenterie qu'on traîne dans des lieux où tout le monde opère, sans pudeur, ensemble, n'est enfin plus ! Je suis chez moi, dans des cabinets à moi ! et je me dis qu'il faut avoir vécu dans la promiscuité des hospices et des camps pour apprécier la valeur d'une cuvette d'eau, pour savourer la solitude des endroits où l'on met culotte bas, à l'aise.

15 Au risque de paraître trop extrême, mais en restant dans l'esprit du naturalisme militant (Huysmans en fut un des maîtres en ses débuts), hasardons-nous dans d'autres domaines : l'importance des « petits coins » associés à la solitude et au bien-être.

L'espace sémiotique

16 Pour rendre compte de l'importance et de la signification de l'espace, il peut être fait appel à une analyse liée à la question même du sens. Dans *Le Regard et le Signe*[9], Henri Mitterand définit trois niveaux d'analyse de l'espace : le lieu, l'espace proprement dit et le territoire. Le lieu se définit comme une « situation topographique »[10]. Les nouvelles composant le recueil des *Soirées de Médan*, sont situées en référence à des lieux existants : Châlons, dans la Marne, pour « Sac au dos », Rouen pour « Boule de suif » ou Paris pour « La Saignée ». Ces lieux peuvent bien évidemment se subdiviser en ensembles et sous-ensembles. Rouen apparaît ainsi comme la localisation principale de « Boule de suif », mais deux sous-ensembles se dessinent : la diligence qui réunit les protagonistes ainsi que l'auberge qui va constituer une des étapes importantes de l'action et de la damnation du personnage principal. Ce lieu marquera la transformation du personnage. Henri Mitterand insiste d'ailleurs sur le couplage possible de lieux dans la fiction : par leur brièveté, les nouvelles condensent l'évocation des lieux en les rendant, de ce fait, particulièrement signifiants. Dans

« L'Affaire du Grand 7 » de Léon Hennique, deux sous-ensembles se répondent : la caserne et le cabaret. Au premier, symbole d'ordre et de discipline, répond le second, véritable champ de bataille et jeu de massacre. Dans un autre ouvrage, Henri Mitterand évoque également l'espace qui correspond aux attributs du lieu :

> La spatialité narrative distingue la localisation des faits, ce qui implique une étude somme toute cartographique et topographique et la caractérisation spatiale des lieux, ce qui implique une observation attentive de tous les traits que le romancier a retenus pour faire imaginer le lieu par son lecteur, dans sa nature, son étendue, son volume, sa distribution interne, son éclairage, ses matières, ses couleurs, son mode d'occupation.[11]

17 On le voit, entrent alors en ligne de compte tous les éléments proprement descriptifs que l'écriture réaliste puise dans des référents connus des lecteurs. Dans l'extrait cité de « L'Affaire du Grand 7 », apparaissent ainsi une multitude de notations, développées par des expansions nominales nombreuses. La liste et le détail constituent les outils indispensables à la représentation que construit le lecteur. Ils composent alors un univers à facettes : étage, couloir, chambre, couchettes, rideaux, meubles, garde-robes, placard en sont les éléments :

> Cependant, au premier étage du Grand 7, on se donnait un mal énorme. D'ailleurs, la maison était drôlement bâtie : un interminable couloir flanqué de chambres à droite et à gauche, de maigres chambres où, sur des couchettes en sapin passé à l'acajou, depuis une dizaine d'années, plus d'un régiment avait déversé le trop-plein de ses amours et de ses soûlographies. À présent, les soldats démolissaient tout. Le flot d'hommes avait envahi toutes les chambres, grouillait, à peine éclairé par quelques bougies trouvées dans un tiroir. Il arrachait les rideaux, broyait les meubles, déchirait les pauvres nippes suspendues aux garde-robes, saccageait le linge, fouillait les placards, volait l'argent et les bijoux. Dans une espèce de cabinet honorifiquement appelé salon jaune, parce qu'il servait à messieurs les sous-officiers, Sauvageot se livrait à des actes de vandalisme. Il avait fini par ouvrir une fenêtre sur une petite cour, et par là jetait ce que les camarades lui envoyaient, répétant sans se fatiguer : pour la noblesse ! … pour le clergé ! On ne riait pas. Une musique d'enfer montait du rez-de-chaussée où l'on tapait contre la muraille, pour les briser, les moindres ustensiles de cuisine. Le toit de la maison craquait, retentissait comme si d'énergiques bâtons le châtiaient. Quand des balles frappaient la gouttière, celle-ci résonnait avec un bruit lent de gong fêlé. Une pluie d'ardoises et de gravats tombait sur les têtes dans la cour, soulevait des blasphèmes. Aucune perquisition n'ayant encore abouti, les nerfs s'agaçaient de plus en plus. Où donc pouvait s'être caché le meurtrier de Joliot ? … Avait-il décampé avec ses femmes ? – Une puanteur d'épicerie s'exhalait de la foule.

18 Dans ce passage, reprise d'une « montée » aux Enfers, l'espace devient le signe de l'union de l'apocalypse et de la violence, mais également le champ de bataille d'une armée désœuvrée : la guerre véritable contre le Prussien n'a pas lieu ; le massacre des femmes la remplace injustement.

19 Enfin, la représentation de l'espace s'opère selon des modalités multiples : espace intérieur et espace extérieur dialoguent. Dans « Boule de suif », l'espace constitué par la diligence et celui de la table, dans l'auberge, se répondent puisque chaque espace relie constamment les personnages. Ils organisent leur évolution tout en décrivant leurs liens sociaux :

> Dans la voiture on se regardait curieusement, à la triste clarté de cette aurore.
> Ces six personnes formaient le fond de la voiture, le côté de la société rentée, sereine et forte, des honnêtes gens autorisés qui ont de la Religion et des Principes.

> Par un hasard étrange toutes les femmes se trouvaient sur le même banc ; et la comtesse avait encore pour voisines deux bonnes sœurs qui égrenaient de longs chapelets en marmottant des Pater et des Ave. L'une était vieille avec une face défoncée par la petite vérole comme si elle eût reçu à bout portant une bordée de mitraille en pleine figure. L'autre, très chétive, avait une tête jolie et maladive sur une poitrine de phtisique rongée par cette foi dévorante qui fait les martyrs et les illuminés.

20 À la fin de la nouvelle, le retour de Boule de suif au côté des autres personnages est l'occasion d'une mise à l'écart de l'héroïne :

> On n'attendait plus que Boule de suif. Elle parut.
> Elle semblait un peu troublée, honteuse ; et elle s'avança timidement vers ses compagnons, qui, tous, d'un même mouvement, se détournèrent comme s'ils ne l'avaient pas aperçue. Le comte prit avec dignité le bras de sa femme et l'éloigna de ce contact impur.
> La grosse fille s'arrêta, stupéfaite ; alors, ramassant tout son courage, elle aborda la femme du manufacturier d'un « bonjour, madame » humblement murmuré. L'autre fit de la tête seule un petit salut impertinent qu'elle accompagna d'un regard de vertu outragée. Tout le monde semblait affairé, et l'on se tenait loin d'elle comme si elle eût apporté une infection dans ses jupes. Puis on se précipita vers la voiture, où elle arriva seule, la dernière, et reprit en silence la place qu'elle avait occupée pendant la première partie de la route.

21 Un dernier aspect de la représentation de l'espace soutenu par Henri Mitterand correspond à la notion de territoire. Directement lié à la notion de personnage, le territoire, envisagé par des critiques comme Philippe Hamon pour les personnages, complète la question de l'espace. Il s'agit d'une étendue aux limites variables propre à un individu :

> L'usage momentané ou permanent d'un territoire implique une série complexe de droits, de procédures, de rites, de manœuvres, de comportements divers : on jalonne sa réserve d'espace, on délimite sa place, on prend son tour pour gagner la place qu'on repère ou qu'on a acquise, on s'y installe, on y dispose ses objets et ses marques, on en contrôle l'accès, on y ordonne la circulation, on la protège contre les violations éventuelles.[12]

22 Dans « Après la bataille », Paul Alexis fait de la carriole de Mme de Plémoran le territoire du personnage féminin. L'espace délimité par le plateau et le siège devient porteur de l'histoire de cette femme qui, bravant des dangers colossaux, cherche à ramener le corps de son mari, tué au combat. Après sa rencontre avec le prêtre Gabriel Marty, Mme de Plémoran fait de la carriole le lieu de l'infidélité au mort et de la négation des valeurs. La scène d'amour au milieu de la carriole et aux côtés du cercueil devient une conséquence indirecte de la guerre. De même, dans « La Saignée », le personnage féminin de Mme de Pahauën, récemment éconduite, réfugiée à Versailles, refuse cependant de se vendre aux Prussiens comme le lui conseille Mme Worimann, sa logeuse :

> Mme de Pahauën repoussa avec dédain les offres de Mme Worimann. Elle, se vendre aux Prussiens ? Allons donc, jamais !
> Mme Worimann insistant, elle éclata en injures, lui reprocha le métier qu'elle faisait : une Alsacienne !
> « Il ne fallait pas être française pour consentir à de pareils trafics.
> – Ainsi vous refusez ! Pourquoi ? »
> Mme de Pahauën prit un grand air de dignité. Et tandis que tout se mélangeait en elle, son amour pour Paris, ses exagérations de femme et ses gestes anciens appris quand elle jouait les grandes dames sur les planches d'un petit théâtre, elle répondit :

> « Parce que je suis Parisienne, parbleu ! et que les Parisiennes ne font pas, comme vous, des lâchetés. »
> Et tournant brusquement les talons, elle sortit. Derrière elle les portes claquaient.
> Mme Worimann, qui la regardait s'en aller d'un air de douce pitié, répétait :
> « Ce n'est point la peine de faire tant d'embarras. Tu y viendras, ma petite, tu y viendras, et peut-être encore plus tôt que tu ne crois. »
> En attendant, elle crut de sa dignité de ne plus échanger un mot avec sa locataire.

23 Le texte d'Henry Céard met bien en évidence le conflit de deux territoires : le territoire initial de la Parisienne et celui de la femme bafouée. Mme de Pahauën, qui voit dans son sacrifice l'unique possibilité de redevenir la Parisienne qu'elle fut naguère, fait apparaître une dimension importante : celle du parcours et de l'itinéraire.

24 La plupart des nouvelles des *Soirées de Médan* mettent en évidence ce qui permet le lien entre les différents lieux, les différents espaces et les différents territoires. En effet, chaque nouvelle est l'occasion d'un parcours, qu'il s'agisse du voyage de Mme de Plémoran dans « Après la bataille » d'Alexis, de l'errance du narrateur dans « Sac au dos » de Huysmans ou dans la tentative de fuite des bourgeois de Rouen dans « Boule de suif ». L'itinéraire permet le passage d'un lieu à un autre, mais il symbolise aussi la transformation du personnage : sans le passage par l'auberge, le personnage de Boule de suif aurait pu acquérir un semblant de dignité ou, tout au moins, de reconnaissance sociale, grâce à sa générosité. L'étape catastrophique de l'auberge qui la contraint à accéder au désir de l'officier allemand, poussé par ses compagnons de voyage, devient pour elle la marque définitive de sa marginalisation.

Un espace textuel ?

25 L'analyse de l'espace présent dans les nouvelles des *Soirées de Médan* ne peut cependant faire l'économie d'une réflexion d'ordre littéraire. Il est vrai que la représentation des lieux contribue à la construction du sens. Mais cette évidence appelle à considérer le texte à un second niveau. Il ne s'agit plus d'évoquer une dimension purement descriptive, mais bien de lire les lieux comme des éléments parlant directement aux lecteurs et créant avec eux une forme de connivence.

26 On pourrait ainsi considérer le mot espace comme lié à une démarche intellectuelle. Il pourrait s'agir d'un espace intellectuel créé entre le texte et les lecteurs. Le référent joue alors pleinement son rôle. Il s'agit bien de déchiffrer ce que suggère telle ou telle mention spatiale. Par exemple, dans « Boule de suif », la diligence chargée des candidats au départ quitte Rouen par la campagne :

> La voiture allait si lentement qu'à dix heures du matin on n'avait pas fait quatre lieues. Les hommes descendirent trois fois pour monter des côtes à pied. On commençait à s'inquiéter, car on devait déjeuner à Tôtes et l'on désespérait maintenant d'y parvenir avant la nuit.

27 La référence à Tôtes rappelle bien évidemment l'univers d'*Emma Bovary*. La référence au roman de Flaubert n'est pas un hasard dans la mesure où Flaubert, tenu au courant de la création des *Soirées* par Guy de Maupassant, interroge souvent, dans ses lettres à Maupassant ou à Zola, l'avancée des travaux. De fait, il est considéré par les écrivains de Médan comme un des piliers de la création littéraire réaliste. Cet espace littéraire, volontiers allusif, apparaît également dans le texte liminaire de Zola, « L'Attaque du moulin ». Alors que le mariage de Dominique et de Françoise semble compromis en

raison de l'arrivée des Prussiens, Françoise décide de rejoindre Dominique reclus dans sa chambre :

> La nuit était toute noire, elle n'apercevait plus la sentinelle en face, la campagne s'étalait comme une mare d'encre. Elle tendit l'oreille un instant et se décida. Il y avait là, passant près de la fenêtre, une échelle de fer, des barres scellées dans le mur, qui montait de la roue au grenier, et qui servait autrefois aux meuniers pour visiter certains rouages ; puis, le mécanisme avait été modifié, depuis longtemps l'échelle disparaissait sous les lierres épais qui couvraient ce côté du moulin.
> Françoise, bravement, enjamba la balustrade de sa fenêtre, saisit une des barres de fer et se trouva dans le vide. Elle commença à descendre. Ses jupons l'embarrassaient beaucoup. Brusquement, une pierre se détacha de la muraille et tomba dans la Morelle avec un rejaillissement sonore. Elle s'était arrêtée, glacée d'un frisson. Mais elle comprit que la chute d'eau, de son ronflement continu, couvrait à distance tous les bruits qu'elle pouvait faire, et elle descendit alors plus hardiment, tâtant le lierre du pied, s'assurant des échelons. Lorsqu'elle fut à la hauteur de la chambre qui servait de prison à Dominique, elle s'arrêta. Une difficulté imprévue faillit lui faire perdre tout son courage : la fenêtre de la pièce du bas n'était pas régulièrement percée au-dessous de la fenêtre de sa chambre, elle s'écartait de l'échelle, et lorsqu'elle allongea la main, elle ne rencontra que la muraille. Lui faudrait-il donc remonter, sans pousser son projet jusqu'au bout ? Ses bras se lassaient, le murmure de la Morelle, au-dessous d'elle, commençait à lui donner des vertiges. Alors, elle arracha du mur de petits fragments de plâtre et les lança dans la fenêtre de Dominique. Il n'entendait pas, peut-être dormait-il. Elle émietta encore la muraille, elle s'écorchait les doigts. Et elle était à bout de force, elle se sentait tomber à la renverse, lorsque Dominique ouvrit enfin doucement.
> « C'est moi, murmura-t-elle. Prends-moi vite, je tombe. »

28 Cette reprise inversée du motif du balcon rappelle l'importance du couple et, bien que Dominique et Françoise n'aient qu'une lointaine parenté avec *Roméo et Juliette*, rattache le texte à une tradition que Zola transgresse volontiers.

29 Le même mouvement se lit dans l'utilisation par Zola de l'expression du « trou de verdure », présente dans « L'Attaque du moulin ». La formule utilisée par Zola, qui appartient sans doute aux formules consacrées pour évoquer un « coin » de nature, prend un sens tout particulier quand le lecteur va s'apercevoir que le trou de verdure va devenir le lieu du carnage et du raté patriotique. Promise à une grande fortune grâce au poème de Rimbaud, « Le Dormeur du val », l'expression se retrouve également sous la plume de Maupassant dans « Humble drame » paru en 1883, « un merveilleux et énorme trou de verdure, plein d'arbres, de broussailles, de rocs et de fleurs... ». Sauf erreur[13], Zola n'a pas eu évidemment connaissance du texte de Rimbaud, paru après « L'Attaque du moulin »[14]. Seuls les lecteurs sont en mesure d'effectuer le croisement du texte de Zola et de celui de Rimbaud. Le « trou de verdure » zolien prend existence dans l'arrière-texte du lecteur.

30 Au fond, l'espace dépeint dans *Les Soirées de Médan* apparaît comme un espace de constante transgression. Antonia Fonyi a bien montré comment le texte des nouvelles appelait cette interprétation[15]. Dans la nouvelle de Zola, le moulin du père Merlier est le lieu même de la transgression de l'ordre donné. Dominique est fait prisonnier par les Prussiens et il va être passé par les armes. Enfermée dans sa chambre, Françoise, on l'a vu, cherche rejoindre Dominique en désobéissant à son père. Le voyage du narrateur, dans « Sac au dos » de Huysmans le conduit à tenter de se rapprocher dangereusement d'une religieuse qui, par là même, pourrait rompre ses vœux. Si tel n'est pas le cas, le narrateur n'a de cesse d'enfreindre les règlements de l'armée dans sa recherche d'un

lieu protégé des combats et des risques. Maupassant et Céard, dans leurs nouvelles respectives, interrogent la transgression morale : Boule de suif, comme Mme de Pahauën, vont renoncer à une certaine forme de pureté, l'une poussée par ses compagnons de voyage, l'autre décidée, par le geste du sacrifice de soi, à revenir coûte que coûte à Paris. Il en va de même pour l'héroïne d'« Après la bataille » de Paul Alexis. Mme de Plémoran se détourne de la voie de fidélité qu'elle s'est tracée en succombant à l'abbé Marly. Quant à Léon Hennique, ce n'est pas sans une certaine ironie qu'il met en scène l'anarchie dans la caserne. Les militaires, frustrés de combats, sont incapables de respecter la discipline imposée. Leurs supérieurs ne valent pas mieux, qui refusent d'intervenir et, lors du carnage, commentent dans un sarcasme : « Ils ont brisé leur joujou ! » N'en est-il pas de même des six écrivains des *Soirées de Médan* qui, loin de s'inscrire dans la veine des romans militaires édifiants et pompeux, ouvrent le feu en brocardant l'armée et en attaquant la tradition ?[16]

31 Que révèle, en définitive, l'étude des lieux dans *Les Soirées de Médan* ? Du simple relevé topographique, il faut passer à une autre dimension. Le référent spatial joue avec la réalité. Les lecteurs des *Soirées* seraient bien en peine de rechercher avec précision l'inscription géographique de tel ou tel endroit. Cartographier constituerait même un défi risqué. Les localisations figurent bien néanmoins une France aux prises avec l'ennemi, présent à Paris, dans l'Est militaire, à Rouen ou en Touraine. Il n'est cependant pas question de trop préciser. La dimension spatiale fait directement jouer le processus de lecture dans la mesure où, au bout du compte, les lecteurs recherchent des référents et parviennent à construire des représentations. Celles-ci demeurent dépendantes de l'arrière-texte qui leur appartient en propre : les lecteurs de 1880, date de la publication des *Soirées de Médan*, n'ont pas lu le recueil comme peuvent le faire les lecteurs d'aujourd'hui. La proximité des événements évoqués a laissé des traces que ravive la lecture. Il reste que l'étude du référent spatial conduit à souligner combien l'espace est porteur de sens au-delà du simple discours descriptif.

32 En géographe écrivain, Julien Gracq, qui n'entretient pas avec l'œuvre de Zola une relation particulièrement chaleureuse, formule à propos de l'espace une aide précieuse à la lecture des *Soirées* en ce qu'elle forme et formule le cadre et l'itinéraire des tranches de vie proposées par les auteurs regroupés autour de Zola. Julien Gracq, dans *En lisant en écrivant*, déclare en effet :

> Qu'est-ce qui nous parle dans un paysage ? Quand on a le goût surtout des vastes panoramas, il me semble que c'est d'abord l'étalement dans l'espace – imagé, apéritif – d'un chemin de vie.[17]

Résumé des nouvelles composant *Les Soirées de Médan*

33 « L'Attaque du moulin » (Zola) : le mariage entre Françoise et Dominique va bientôt avoir lieu. Le père de Françoise, le père Merlier possède un moulin sur la Rocreuse, en Lorraine. Là va se dérouler une tragédie en raison des maladresses des Français.

34 « Boule de suif » (Maupassant) : des bourgeois de Rouen cherchent à fuir la ville occupée. Ils empruntent une voiture également occupée par Boule de suif, une femme légère qui devra accepter, pour sauver le groupe, d'être séduite par un Prussien. Une fois la mission effectuée, une fois les bourgeois sauvés, plus personne n'adressera la parole à Boule de suif.

35 « Sac au dos » (Huysmans) : le narrateur engagé dans les combats au tout début du conflit est immédiatement pris de dysenterie ; son mal de ventre va le conduire d'hôpital en hôpital, où il passera le plus clair de la guerre.

36 « La Saignée » (Céard) : le commandant en chef de la place de Paris, durant le siège, chasse Mme de Pahauën, sa maîtresse. Celle-ci se réfugie à Versailles chez les Prussiens. Pour pouvoir revenir à Paris, elle est obligée de céder et de se prostituer.

37 « L'Affaire du Grand 7 » (Hennique) : un soldat meurt en revenant du claque où il vient de passer quelques bons moments. L'ensemble de la chambrée décide de venger l'homme : l'expédition punitive se solde par un carnage chez les prostituées.

38 « Après la bataille » (Paul Alexis) : le fantassin Gabriel Marty est blessé. Il croise Édith de Plémoran qui transporte le cercueil de son mari, mort au combat. Elle le ramène en Bretagne. Elle recueille Marty, prêtre de profession. Ils s'aiment dans la charrette, à côté du défunt.

NOTES

1. On trouvera en annexe un bref résumé des nouvelles.

2. « L'Attaque du Moulin » de Zola, « Sac à dos » de Huysmans et « La Saignée » de Céard ont paru antérieurement à la création de « Boule de suif » de Maupassant, de « L'Affaire du Grand 7 » d'Hennique et d'« Après la bataille » d'Alexis, ces trois dernières nouvelles ayant été créées spécialement pour le recueil.

3. Voir Alain Pagès, *La Bataille littéraire : essai sur la réception du naturalisme à l'époque de Germinal*, Paris, Librairie Séguier, 1989.

4. Dans l'ordre, les personnages cités apparaissent dans « Boule de Suif », « Après la bataille », « La Saignée » et « Après la bataille ».

5. Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation*, Paris, Le Seuil, 1954, p. 33.

6. Octave Mirbeau (1848-1917) participait aux rencontres à Médan. Sa nomination comme chef de cabinet du préfet de l'Ariège l'a, semble-t-il, empêché de jouer un rôle dans le recueil des *Soirées de Médan*.

7. Nicolette Hennique-Valentin, *Mon père : Léon Hennique*, Paris, Éditions du Dauphin, 1959, p. 105.

8. Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p. 133.

9. Henri Mitterand, *Le Regard et le signe*, Paris, PUF, 1987.

10. *Ibid.*, p. 139.

11. Henri Mitterand, *L'Illusion réaliste*, Paris, PUF, 1994, p. 53.

12. Henri Mitterand, « Le roman et ses territoires, L'espace privé dans *Germinal* », in *Le Regard et le signe*, *op. cit.*, p. 141.

13. Dans sa biographie monumentale de Zola (Fayard, 1999-2002), Henri Mitterand ne mentionne pas de parenté avec Rimbaud dont « Zola n'a sans doute pas lu les œuvres ». Néanmoins, il remarque une expression semblable aux « deux trous rouges » du soldat de Rimbaud : dans *La Fortune des Rougon*, Zola parle de la République et du personnage de Miette en disant qu'« elles étaient mortes toutes les deux ! elles avaient un trou rouge à la poitrine » (tome II, p. 41, n° 1).

14. La récente édition des œuvres de Rimbaud parue dans la collection de la Bibliothèque de La Pléiade mentionne une hypothétique première publication due à Ernest Delahaye en novembre 1870 dans *Le Progrès des Ardennes*. Le texte a été publié en 1888.
15. Antonia Fonyi, « *Les Soirées de Médan* : un livre à lire », *Romantisme*, 1999, n° 103, p. 97-111.
16. Rappelons que le premier titre des *Soirées de Médan* devait être : *L'Invasion comique*.
17. Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980, p. 88.

AUTEUR

JEAN-MICHEL POTTIER

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

Autour de *La Forme d'une ville* : Gracq, Proust, Breton

Alain Trouvé

1 Gracq paraît l'auteur idéal pour traiter de la problématique qui nous intéresse. Par ses deux métiers, d'écrivain et de professeur d'histoire-géographie (« une des curiosités de notre institution scolaire »[1]), qui introduisent dans son écriture un double rapport au monde. Par l'évolution de son œuvre, d'abord proche de l'onirisme, ce qui lui valut l'apparentement au surréalisme pour ses premiers récits : *Au Château d'Argol* (1938), *Un Beau ténébreux* (1945), *Le Rivage des Syrtes* (1951), ensuite infléchie vers le réel particulier. À partir d'*Un Balcon en forêt* (1958), la manière change pour ce qui pourrait être décrit comme une chronique de la drôle de guerre vue depuis un poste avancé de l'armée française dans les Ardennes. Il s'en faut de beaucoup que l'atmosphère onirique des premiers romans ait disparu, mais l'espace-temps de ce roman s'inscrit dans la réalité historique et géographique d'une façon suffisamment nouvelle pour dérouter les admirateurs de la première manière. Cette nouvelle inflexion se retrouve encore dans les récits de *La Presqu'île* (1970) et laisse ensuite une place grandissante à des écrits commentant et analysant les œuvres de création. Ces écrits non fictionnels font émerger l'ancrage social de tout discours critique, ancrage qui se double presque naturellement d'une référence au cadre sociohistorique qui en constitue la toile de fond.

2 *La Forme d'une ville*[2] (Corti, 1985) relève de cette troisième veine. L'argument du livre, je l'ai dit, est d'évoquer la ville de Nantes où Gracq vécut durant sept ans correspondant à des années d'internat. L'auteur retrouve pour son lecteur certains des parcours réservés aux sorties des pensionnaires, le jeudi. Mais son ambition est tout autre. Gracq étudie en effet la façon dont se construit notre image de telle ville, dans l'interaction entre des facteurs géographiques locaux et des représentations littéraires qui coïncident partiellement avec elle, voire peuvent s'y superposer, plus ou moins, selon les auteurs. Le souci de compréhension du rapport entre géographie urbaine et vision littéraire l'emporte donc sur la dimension autobiographique, en dépit du va-et-vient entre les souvenirs d'adolescence et le présent de l'analyse. La ville selon Gracq est fondée sur un compromis entre sa configuration (sociale, historique autant que

topographique ou toponymique) et les représentations littéraires qui interfèrent dans l'élaboration de son image. Une phrase le rend bien qui évoque l' « atmosphère, que je me fabriquais certes plus qu'à moitié, mais dont la disposition des lieux n'était pas innocente » (p. 815). À son tour, l'image de certains lieux de Nantes se trouvera rapportée à l'ensemble de l'œuvre de Gracq, au point que ce livre peut faire figure d'arrière-texte reconstitué de son imagination romanesque.

3 Je voudrais tracer ici, à partir de cette question de l'ancrage géographique, la ligne de partage séparant l'écrivain Gracq du couple Breton-Proust, couple inattendu convoqué au détour du texte et réuni sur ce point en dépit de l'éloignement apparent des deux œuvres. L'*incipit* cite approximativement Baudelaire, « La forme d'une ville change plus vite, on le sait, que le cœur d'un mortel »[3]. Ce savoir commun partagé avec le poète est toutefois pris à rebours. Pas de nostalgie des formes disparues, mais plutôt une réflexion sur la façon dont nous imprègne durablement la fréquentation d'un lieu particulier :

> Je ne cherche pas à faire ici le portrait d'une ville. Je voudrais seulement essayer de montrer – avec toute la part de gaucherie, d'inexactitude et de fiction que comporte un tel retour en arrière – comment elle m'a formé, c'est-à-dire en partie incité, en partie contraint à voir le monde imaginaire, auquel je m'éveillais par mes lectures, à travers le prisme déformant qu'elle interposait entre lui et moi, et comment de mon côté, plus libre que j'étais par ma réclusion de prendre mes distances avec ses repères matériels, je l'ai remodelée selon le contour de mes rêveries intimes, je lui ai prêté chair et vie selon la loi du désir plutôt que selon celle de l'objectivité. (p. 774)

4 Ce que figure bien cette citation est le tressage opéré par Gracq entre la donne issue de la ville comme référent particulier et son remodelage imaginaire, sous l'influence des lectures, des souvenirs picturaux et du désir de l'individu. Un passage illustre un peu plus loin la façon dont l'esprit du narrateur greffe des représentations urbaines purement littéraires sur une réalité appréhendée dans son individuation socio-historique :

> « Boulevard sans mouvement ni commerce », cette notation d'un des poèmes des Illuminations auxquels je reviens de préférence, ranime pour moi le souvenir d'un quartier de Nantes que ne traverse aucun boulevard, mais que touche pourtant la torpeur cossue, l'atmosphère de sieste florale, le bâillement distingué propre en été aux beaux quartiers poussés à l'ombre des résidences officielles (le texte de Rimbaud est daté de : Bruxelles – Boulevard du Régent). L'image qu'on garde d'une ville un moment habitée se développe, par une prolifération anarchique, à partir d'une cellule germinale qui ne coïncide pas forcément avec son « centre » nerveux ou fonctionnel. Cette cellule, ce quartier d'où tout partait, où tout ramenait pour moi avec la rigidité particulière aux sorties et aux rentrées de l'internat, c'était le Nantes administratif, militaire et clérical, dont l'axe suit, du nord au sud, entre Erdre et Loire, la ligne des Cours : cours Saint-Pierre et cours Saint-André, dont le centre est marqué par un monument à peine moins exotique en France que l'obélisque : la très inactuelle et solitaire colonne Louis XVI, et qui groupe dans un cercle de trois cents mètres de rayon, la préfecture, l'hôtel de ville, la cathédrale, le musée, le Corps d'armée, le Jardin des plantes, le Château. (p. 784-785)

5 Michel Murat dans son ouvrage consacré à Gracq[4] nomme « prototype », le lieu particulier rencontré dans une ville en tant qu'il génère différentes représentations littéraires, et « archétype », le lieu conçu selon un modèle imaginaire. Ainsi du « quartier haut de Saint-Florent », commune natale de Gracq, située entre Angers et Nantes, prototype de l'acropole d'Orsenna (*Le Rivage des Syrtes*). À ce prototype vient se greffer le double archétype du « haut lieu », refuge, vestige d'un monde ancien, et de la

« chambre de veille »[5], tendue vers l'événement à venir. Ainsi encore de « l'Ancien Observatoire » de Nantes (p. 806), prototype de la maison hantée dont le souvenir investit la représentation de lieux décrits dans des œuvres littéraires (« La maison Usher » ou le « château de Dracula ») et même la vision de tableaux comme *Le Château noir* peint par Cézanne. *La Forme d'une ville* s'attache ainsi à saisir en quoi l'imagination née de la rencontre d'un lieu vient donner une toile de fond concrète à des représentations littéraires ou artistiques. À propos de la recréation d'un tramway à Nantes, Gracq prend le contre-pied de Proust :

> Nouvelle propre à me confirmer dans l'idée, qui ne me quitte pas tout au long de ces pages, d'un temps réversible, d'un pouvoir de résurrection propre à ce passé de Nantes, où les pavés inégaux qui étaient alors ceux des rues ne cautionnent pas, n'étayent pas l'édifice immense du souvenir, mais où ces années d'anticipation exaltée entretiennent avec celles d'aujourd'hui et de demain un dialogue libre. (p. 781)

6 Non que le souvenir de Proust ne vienne irriguer sa propre vision. Le front de mer de Nantes lui paraît « proche du Balbec des jeunes filles en fleurs » (p. 860). Mais les orientations divergent. Proust fait passer les éléments peut-être transposés de la géographie réelle[6] tout entiers au prisme de l'écriture, vouant cette dernière à immortaliser un temps passé, retrouvé et ainsi recréé. Gracq, surtout dans ce texte, fait jouer entre eux et s'entrecroiser motifs littéraires et impressions nées du lieu géographique, selon une dynamique plus prospective que rétrospective. Il se démarque aussi de Breton, voyant Nantes exclusivement au prisme des *Illumination*s. Breton dont il cite longuement l'extrait d'un entretien radiophonique :

> À travers les rues de Nantes, Rimbaud me possède entièrement : ce qu'il a vu, tout à fait ailleurs, interfère avec ce que je vois et va même jusqu'à s'y substituer ; à son propos, je ne suis jamais repassé par cette sorte d'« état second » depuis lors. L'assez long chemin qui me mène, chaque après-midi, seul et à pied, de l'hôpital de la rue du Bocage au beau parc de Procé, m'ouvre toutes sortes d'échappées sur les sites mêmes des Illuminations : ici, la maison du général dans « Enfance », là ce « pont de bois arqué », plus loin, certains mouvements très insolites que Rimbaud a décrits : tout cela s'engouffrait dans le petit cours d'eau bordant le parc qui ne faisait plus qu'un avec la « rivière de cassis ». Je ne peux donner une idée plus raisonnable de ces choses.[7] (p. 802)

7 Ce point de vue pourrait être rapproché de l'*Introduction au discours sur le peu de réalité* (1925) dont le titre évocateur donne la formule du surréalisme selon Breton. La proximité des deux auteurs, souvent soulignée non sans quelques raisons, a ainsi ses limites ; l'imagination se nourrit chez Breton d'archétypes littéraires et envahit la perception du réel au point de s'y substituer. Gracq note en revanche : « Il est possible, probable, même, que mon goût pour la géographie m'ait porté plus tard à une attention plus marquée vis-à-vis du mode d'ancrage d'une ville à sa campagne, des échanges compliqués qu'elle continue d'entretenir avec un milieu originellement nourricier » (p. 863).

8 Cette dimension prospective d'une écriture dont les formes varient avec le temps, Gracq l'apparente à la ville de Nantes elle-même, une ville ouverte, mobile, tournant le dos à son environnement rural. « La relation de Nantes à son arrière-pays » diffère donc de celles de Bordeaux et de Rouen, en osmose avec ce dernier. Du côté de ces villes, Gracq observe une continuité, une irrigation de la ville par son tissu rural qui en fera des villes modérées, girondines. Nantes qui tourne le dos à sa campagne vendéenne et chouanne sera montagnarde. La transplantation paysanne s'est effectuée sans

continuité de « condition » ni de « mœurs » : « plus rien qui rappelât la résignation courbée de l'ancienne paysannerie, presque serve, du Bocage » (p. 867).

9 L'espace urbain fait donc interagir les facteurs topographiques et sociohistoriques que condense la toponymie. Il en résulte une sorte d'esprit objectif de la ville qui pour Gracq vient composer avec les représentations et les archétypes issus de ses lectures, continuant à les travailler. Nantes qui traversa plus intensément que d'autres villes les grandes secousses de la Révolution française et de mai 1968, note-t-il, devient ainsi « la moins provinciale de France » ou encore la « ville aventureuse » (p. 868). Ce qui permet à Gracq de dégager une filiation secrète avec son œuvre d'écrivain, faite de ruptures et de mutations. Une œuvre qui se refuse ainsi à la monumentale unité proustienne et qui va plus loin, peut-être, dans la remise en question de sa manière, que celle de Breton, indéfectiblement attaché au surréalisme de sa jeunesse.

10 Ces remarques textuelles et métatextuelles permettent d'esquisser deux manières pour l'écrivain d'alimenter son imagination, selon qu'elle se partage entre lectures littéraires et regard sur le monde extérieur, ici sur la ville, appréhendée dans sa dimension plus concrète, ou qu'elle privilégie le filtre des livres. Dans les deux cas l'imaginaire prend forme, grâce à l'usage des mots, mais la polarisation diffère, lestant certaines représentations d'un plus ou moins grand poids de réalité, d'attention au réel, pourrait-on dire. Gracq se distingue ainsi de Proust et de Breton par l'équilibre relatif maintenu entre une imagination littéraire et une attention portée à la spécificité des lieux, pensée à l'aide d'autres savoirs disciplinaires, en l'occurrence l'histoire et la géographie. Perec partage sans doute avec lui, en dépit du grand écart entre leurs univers littéraires, cette volonté de contrebalancer par la référence concrète, adossée au prototype[8], le jeu plus abstrait, souvent archétypal, de la référence littéraire, plus propre quant à elle à accueillir les référents relevant du monde intérieur. À cette bipolarisation semblent correspondre deux rapports différents au temps et deux manières de déployer une œuvre au fil de sa vie, l'une hantée par l'unité, l'autre traversée par un souffle de remise en question dont l'origine n'est autre, peut-être, que le réel lui-même.

NOTES

1. Michel Murat, *Julien Gracq*, Paris, Belfond, 1992.

2. Julien Gracq, *La Forme d'une ville*, Paris, José Corti, 1985, rééd., *oc*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », II. Édition suivie pour les citations.

3. Baudelaire écrit : « la forme d'une ville / Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel » (« Le Cygne », *Tableaux Parisiens*, *Les Fleurs du mal*).

4. Michel Murat, *op. cit.*

5. *Ibid.*, p. 33.

6. Ainsi de Cabourg, pilotis supposé de Balbec. Mais la métamorphose scripturale est telle qu'elle rend vaines toutes les investigations de terrain (voir à ce sujet, *supra*, Michel Arrivé).

7. On peut retrouver cette citation dans André Breton, *Entretiens*, 1913-1952, Gallimard, « Le point du jour », 1952, p. 28, rééd. *oc*, « Bibliothèque de La Pléiade », III, p. 441-442.

8. Que l'on pense, par exemple, aux pages de journal équilibrant le récit cauchemardesque dans *W ou le Souvenir d'enfance* ou au film documentaire *En remontant la rue Vilin*, réalisé avec Robert Bober en 1992.

AUTEUR

ALAIN TROUVÉ

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

Interface monde extérieur / monde intérieur

Géographie poétique de Sylvia Plath

Anne-Élisabeth Halpern

1 Sylvia Plath est une voix originale reconnaissable entre toutes en même temps que méconnue, membre pourtant d'une famille très active en Amérique et en Angleterre comptant, entre autres, Robert Lowell, Anne Sexton et Adrienne Rich. Dans cette mouvance de la « poésie confessionnelle » que Steven Gould Axelrod qualifie de « poème domestique »[1], la question du sujet et de sa posture est essentielle, décelable au degré d'autobiographie (plus ou moins masquée) des textes émanant de ce cercle sous l'influence non exclusive de Lowell[2].

2 Les espaces en particulier, leur inscription topographique, leur capacité à exprimer l'identité même du sujet poétique, sont fondamentaux notamment pour Plath chez qui la géographie est bien une graphie de la terre, des territoires dotés d'un nom et d'une personnalité anthropomorphisée, élaborant une poétique des lieux. En ce sens la géocritique telle que la théorise Bertrand Westphal fournit, avec ses trois angles d'étude – spatio-temporalité, transgressivité, et référentialité –, les outils d'une approche fertile.

3 L'un des problèmes posés pour l'étude de Plath, est son mari, le poète Ted Hughes qui a « corrigé » ses textes après son suicide, a détruit les dernières années de son journal, bref, a découragé une lecture de première main. Le seul recueil achevé par Plath est *The Colossus* (1960) ; *Ariel*, presque prêt à sa mort, paraîtra en 1966, « bricolé » par Hughes qui trouvait certains poèmes trop agressifs. La version originale n'en sera publiée par leur fille Frieda qu'en 2004. Ses *Collected Poems*[3] (dûment expurgés par son mari) sont parus en 1981, et ses *Journaux* (semblablement censurés) un an plus tard, presque vingt ans après sa mort[4].

4 Le goût de Plath pour les paysages est à rapprocher de son talent et de son intérêt pour la peinture et le dessin. Ceux qu'elle crée, à la pointe sèche, sont minutieux dans leurs détails, à la différence des poèmes qui jouent avec des référents flottants car passés au crible d'une médiatisation par le langage. Elle écrit plusieurs poèmes à partir de paysages peints, de Klee, Rousseau[5], sans parler de son poème « Sculpteur » dédié à son ami Leonard Baskin. Certains titres résonnent comme des titres de tableaux : « Paysage d'hiver avec freux » convoque ainsi à la fois Monet, Brueghel ou Blake. Mais, l'évocation

poétique elle-même des paysages n'est pas dissociée d'un regard de peintre comme à l'ouverture d'« Arbres d'hiver » :

> The wet dawn inks are doing their blue dissolve.
> On their blotter offog the trees
> Seem a botanical drawing –[6]

5 L'importance de la préhension optique du monde est telle pour Plath – qui regrette de n'avoir pas le sens musical – que les yeux peuvent devenir le lieu même de l'espace, et concentrer en eux paysages et pays :

> Their death rays folded like flags
> Of a country no longer heard of,
> An obstinate independency
> Insolvent among the mountains.[7]

6 Cette double inscription, picturale et poétique, entre en résonance avec tout ce qui, dans l'œuvre de Plath est sous le signe des paysages doubles.

Espaces doubles d'une double vie (spatio-temporalité)

7 Quoique son mémoire de licence portât sur le « Miroir magique : étude du double dans deux romans de Dostoïevski »[8], Plath dit détester les miroirs qui figent l'être : « Les miroirs peuvent tuer et parler » (« Le courage de se taire »). Étangs, lacs, et autres paysages aquatiques figés provoquent enchantement et inquiétude dans un échange d'images entre la nature et la femme qui y déambule. Les poissons de « Terrain privé » sont des poumons assoiffés d'air, les herbes se soulagent de leurs peines aux pieds de la promeneuse ; les yeux des créatures sont aussi son regard à elle dans le miroir du bassin. L'eau stagnante des mares offre une image spéculaire de nos vies, royaume des morts, comme sur ce Styx canadien de « La traversée » qui joue le rôle d'un miroir des êtres, hommes et arbres, funèbres, voire déjà morts : « *Black lake, black boat, two black, cut-paper people*[9] ». Et, plus loin :

> The spirit of blackness is in us, it is in the fishes.
> [...]
> Stars open among the lilies.
> Are you not blinded by such expressionless sirens?
> This is the silence of astounded souls.[10]

8 Les espaces poétiques de Plath oscillent entre deux continents : née en 1932 dans le Massachussetts, elle obtient une bourse d'études pour Cambridge où elle rencontre son futur mari. Après des allers et retours entre les États-Unis et l'Angleterre, c'est à Londres qu'elle se suicide en 1963. Ses paysages sont ceux de l'Amérique puis ceux de l'Angleterre doublés du souvenir de l'Amérique. À la duplication spatiale s'ajoute une duplication temporelle (entre l'enfance et l'âge adulte) corollaire d'une circulation entre le proche et le lointain, le tangible et l'inaccessible, qui ne recouvre pas toujours le rapport entre l'intérieur, vague, et l'extérieur. Hughes, outre qu'il a stimulé la création de Plath – comme elle a aiguisé la sienne –, lui a fait découvrir la campagne si spécifiquement anglaise. Arrivant en 1956 en Angleterre elle écrit à sa mère : « Je ne peux m'arrêter d'écrire des poèmes !... Ils viennent du vocabulaire des bois, des animaux et de la terre que Ted m'apprend »[11]. Plus encore que la découverte des espaces européens et surtout anglais (malgré des voyages en Espagne et en France), c'est sa confrontation jusqu'à la fusion entre l'espace géographique bostonien structurant son imaginaire et ses souvenirs, mêlé à l'espace mental américain hérité de

la philosophie transcendantaliste d'Emerson d'une part, et les paysages anglais d'autre part qui l'anime[12]. Il n'est que de relire « Freux noir par temps de pluie » par exemple. Sans doute l'ouverture sur les paysages anglais a-t-elle modifié le rapport de Plath au monde, lui a-t-elle fait prendre conscience avec plus d'acuité de la relation forte qu'elle entretenait avec les lieux, mais aussi des notions de proximité ou d'étrangeté, voire d'altérité. Paysages, espaces, lieux deviennent dans son œuvre les réalisations tangibles de scissions mentales, du sentiment d'abandon, de dispersion de soi.

Dedans / dehors (transgressivité)

9 À l'exception notable de quelques poèmes heureux, tels « Sommeil dans le désert Mojave » ou « Deux campeurs au pays des nuages » près d'un lac canadien, Plath inscrit la nature dans un univers d'étrangeté et de crainte[13]. Elle a formulé leur articulation entre dedans et dehors lors de son internement à la suite de sa première tentative de suicide (1953) qu'elle relate dans *The Bell Jar*[14]. Sa poésie pose inlassablement une question : qu'est-ce qu'une femme poète ? C'est une enfermée à double titre et tour : enfermée dans le carcan social dont l'hôpital psychiatrique n'a été que le paroxysme médicalisé, et enfermée dans la langue, corsetée elle aussi, ne laissant pas de place à une expression libre. Plath est également enfermée dans une intériorité du langage qui demeure inexprimable. Sa prosodie, délibérément, n'aura de cesse d'assouplir le vers et à comparer certains de ses textes avec la reprise qu'en a faite Ted Hughes dans *Lettres d'anniversaire*[15], on mesure l'extraordinaire liberté formelle de Plath. Se sentant souvent vidée de toute intériorité, s'étant « fait souffler tout l'intérieur comme une vieille radio / Purgée des voix, purgée de l'histoire, et du présent / Avec son bruit craquant de parasites » (« Lesbos »)[16], Plath emprunte au mutisme des paysages une matrice poétique qu'elle travaille et modèle en se libérant peu à peu des formes canoniques de la poésie versifiée (la *terza rima*, la villanelle), se réappropriant des rythmes anciens de la poésie anglaise (octosyllabes à quatre accents). Elle n'en conserve pas moins un sens classique de la pulsation rythmique, en particulier le traditionnel pentamètre iambique. Peu intéressée par les rimes, elle met plutôt en place des échos internes, des conglomérats phoniques qui reconstruisent des unités de sens plus petites que le vers.

10 Sa géographie poétique va ainsi, pour partie, construire un environnement rêvé plus que vécu, ouvert, un milieu spatial mythifié par le souvenir qui devienne un lieu où survivre. La proportion d'espaces ouverts l'emporte sur les espaces clos, assimilés à des prisons : hôpital, cuisine, chambre. L'enfermement du corps dans les bandages ajoute encore à une terreur de la momification récurrente chez Plath (par exemple, « Dans le plâtre »). Il est significatif qu'elle se soit suicidée en mettant la tête dans le four à gaz, ayant pris soin de placer ses enfants à l'étage au-dessous. L'atroce configuration spatiale de son suicide dit l'opposition qu'elle avait, soulignée dans son œuvre, entre l'enfermé (le monde social de la femme des années 1950-1960) et l'ouvert (l'univers de la nature).

11 La circulation entre le dehors du monde et le dedans de « cette émotion qu'on appelle poésie », comme le disait Reverdy est même nécessaire, pour que le poème puisse exister au minimum, sinon satisfaire le poète. Elle écrit ainsi le 19 février 1959, « Ai écrit un poème de Grantchester, de pure description » (il s'agit d'« Aquarelle des prairies de Grantchester »[17]). Or, à lire le texte, peu de descriptions, mais une succession de notations balançant entre positives et sereines (« Drôle, végétarien le rat

d'eau / Coupe un roseau ») à sinistres et débouchant sur la mort (« Du clocher la chouette fondra, le rat poussera un cri ») ; dès la deuxième strophe, les saules, pourtant tout à leur reflet paisible, sont « torturés de nuages ». La frustration ne vient du reste pas d'une carence de la description mais d'une incapacité à exprimer ce qu'elle a ressenti. Les poèmes écrits dans le Devon en 1962 (tels « Arbres d'hiver » ou « Lettre en novembre ») aspirent à un équilibre entre la nature (les arbres surtout) et le poète gagné par le sentiment de la défaite, de l'échec.

Espace en mouvement : *landscape* et *seascape*

12 Quand le temps est une impasse, par son irréversibilité, l'espace est un horizon vers lequel aller. Il est lié au désir, entendu à la fois comme nostalgie du *desiderium* et mouvement vers. Plath retient de l'étymologie de « espace » ou « *space* » l'épaisseur du pas, de l'avancée, à la manière dont le poème progresse de vers en vers. Dès lors, on ne sera pas étonné que l'océan obsède sa poésie (et, dans une moindre mesure, ses nouvelles). Pour elle l'océan est mouvance et aussi fin de quelque chose, vagues et *finis terrae* comme le poème « Finistère » s'ouvrant sur le bout du monde breton, le rien au bout des doigts et aboutissant ironiquement aux crêpes refroidies. Sa prose est plus explicite, et l'essai *Ocean 1212-W*[18] débute ainsi :

> My childhood landscape was not land but the end of the land – the cold, salt, running hills of the Atlantic.

13 Le premier élément qu'elle retient de la mer est sa respiration quasi humaine et maternelle, « *the motherly pulse of the sea* ». Après la respiration et la pulsation si fertiles poétiquement, viennent les lumières de la mer. Mais l'océan est un lien autant que le signe tangible de la séparation et de l'éloignement. Au moment où elle perçoit la bienheureuse fusion avec la mer, le berceau maritime que lui a été l'océan près de Boston, Plath comprend que la vie n'est que séparation :

> As from a star I saw, coldly and soberly, the separateness of everything. I felt the wall of my skin: I am I. That stone is a stone. My beautiful fusion with the things of this world was over.[19]

14 L'essai se termine sur la mythification du souvenir de l'océan comme Éden de l'enfance : à la mort du père, la famille rentre dans les terres et c'est comme la mise en bouteille du vaisseau fragile de ce « blanc mythe volant »[20]. « *Ocean 1212-W* » est le numéro de téléphone de la grand-mère : le répéter en incantation abolit la séparation où combiné du téléphone et coquillage porté à l'oreille fondent mer et grand-mère dans une même réconciliation[21].

15 Plus tard, devant la mer en Angleterre, Plath se sent flouée : ce n'est pas l'océan fusionnel de son enfance. La Manche suscite la nostalgie des rivages du Massachussetts, l'étroitesse de l'Europe rend plus douloureuse la séparation d'avec la vastitude américaine. Même dans des buissons de mûres enivrants de vie mais inquiétés par la mort en l'espèce des mouches noires et d'un début sous le signe du manque (« personne », « rien »), il faut la mer pour que l'expérience atteigne sa plénitude et fasse dans le même temps l'expérience de sa vacuité ; la mer non perçue mais pressentie au-delà des buissons, s'y révèle un vide dont la vastitude le dispute à la dureté :

> [...] the hills' northern face, and the face is orange rock
> That looks out on nothing, nothing but a great space

Of white and pewter lights, and a din like silversmiths
Beating and beating at an intractable metal.[22]

16 L'équivalent terrestre de la mer est pour Plath la lande, à cause de ses limites incertaines, sauvage, humide, mais aussi peut-être parce que le mot « *moor* » (lande) employé comme verbe signifie « amarrer » ou « mouiller » (à l'ancre), c'est-à-dire fixer le mouvant, mettre un terme aux errances. Pourtant la lande, par son instabilité formelle, dissout l'horizon dans la brume, la bruyère aspire les vivants et démantèle le poète même, inquiétante et négative :

The horizons ring me like faggots,
Tilted and disparate, and always unstable.
[...]
[...] their fine lines singe
The air to orange
Before the distances they pin evaporate,
Weighting the pale sky with a solider colour.
But they only dissolve and dissolve
Like a series of promises, as I step forward.[23]

Référentialité, intertextualité : un monde de mots

17 Dans ce monde sujet à la disparition, la toponymie a une vertu de réconfort. Les noms concoctent une magie de l'onomastique difficilement transposable en traduction. Plath aime les noms des lieux mais les textes n'ont pas toujours les caractéristiques de ce que laissent attendre leurs titres ; supprimerait-on ces derniers que, bien souvent, le lecteur serait en peine de dire de quels lieux il s'agit. « *Hardcastle crags* », « *Mussel Hunter at Rock Harbour* », « *Green Rock* », « *Winthrop Bay* », « *Parliament Hill Fields* », « Étoiles au-dessus de la Dordogne ».

18 Plath s'adresse à un lecteur complice, tout en déroutant son attente puisqu'aux noms de lieux ne correspondent pas les paysages qu'on s'attend à y voir ou lire. La traduction française, le plus souvent, conserve ces noms, accentuant l'effet d'étrangeté. Ainsi « *Wuthering Heights* » est-il laissé tel quel. Or, il renvoie au titre du roman de Brontë que Frédéric Delebecque traduit – génialement – par *Les Hauts de Hurlevent* en 1925. Lieu et titre se mêlent et la traduction fonctionnerait comme transfert culturel. Ce lieu, à la fois réel et littéraire apparaît à plusieurs reprises, dont deux notables dans l'œuvre de Plath : propriété de Earnshaw dans le roman, il est inspiré par le village du Yorkshire où ont vécu les sœurs Brontë. Les poèmes « Deux vues de Withens » et « *Wuthering Heights* » évoquent ces lieux où fiction romanesque et réel se mêlent. Inversement le poème « *Lyonnesse* » est traduit par « Ys ». La dénomination anglaise de cette ville engloutie renvoie à une Atlantide intégrée à la légende arthurienne : l'île est supposée être la patrie de Tristan, quand Ys appartient à un folklore autonome, écrit plus tardivement. Pour le lecteur, l'imaginaire n'est pas le même, quoiqu'il s'agisse de deux cités englouties. À quoi s'ajoute que d'un point de vue poétique – rythmique et phonique –, « Ys » n'équivaut pas à « Lyonnesse ». Il en va de même de plusieurs autres poèmes de la même période évoquant le jardin proche de la maison que Plath a occupée lors de son séjour à Northampton dans le Massachusetts, tels « Les pierres de Child's Park »[24] par exemple. Le 11 juin 1958, elle note que ce jardin, est son « endroit favori en Amérique ». Cette prédilection tient pour partie au nom : le jardin de Child dit son fondateur, mais surtout l'enfance, ses couleurs vives et la vie intense palpitant dans les pierres, ces animaux, venus « d'un autre âge, d'une autre planète sûrement », cette

autre planète qu'est l'enfance. Un semblable jeu sur les noms se retrouve dans « La lune et l'if », spécifiquement métaphorique : Hughes lui aurait conseillé de pratiquer un exercice poétique à propos de cet if devant sa fenêtre. Si « *yew* » désigne l'if, il est aussi homonyme de la deuxième personne « *you* » et paronyme de « *Hughes* ».

19 C'est donc autant par la géographie physique que par les noms et les textes, voire les lectures que Plath s'assume comme femme poète. La fusion du paysage et de l'écriture revient dans « Insomniaque » : « Le ciel de nuit n'est qu'une sorte de papier carbone », ouvrant un poème consacré à la difficulté de créer, de s'affranchir de la pâleur mortelle des êtres, opposée aux couleurs des somnifères, impuissants paradis artificiels. Le paysage, nom autant que forme matérielle, offre un asile au poète à défaut qu'il trouve véritablement un lieu où être comme être social ou organique.

Espace d'être (transgressivité ontologique)

20 Pour Plath, il s'est souvent agi de trouver sa place, « une chambre à soi »[25] pour reprendre le titre de l'essai de Virginia Woolf. La nouvelle *Jour de réussite* se fait ainsi l'écho des difficultés rencontrées par les femmes pour mener de front carrière littéraire et vie de mère : les langes étouffent les papiers. L'espace est d'autant plus important pour Plath qu'elle écrit l'enfermement mental, la délocalisation de l'aliénation, le sentiment de ne plus habiter en soi (s'efforçant d'habiter en poésie sinon d'habiter la poésie). La langue offre un territoire difficile mais plausible à un être chassé de partout, délogé de soi jusqu'au suicide. Plath est un être séparé : en proie à un moi incertain, elle aspire à se fondre dans le brouillard, dans une souche, un nuage, un arbre, une façade. Elle s'évertue derrière des images de dissolution, à une impossible quête de l'unité, de la complétude qui lui semble devoir passer par l'espace. À la manière des héroïnes raciniennes dont Leo Spitzer a prouvé que leur lancinante interrogation « où suis-je ? » équivalait à un « qui suis-je ? » que la tragédie laisse sans réponse, Plath interroge perpétuellement, dans les lieux, la légitimation de son existence même. La référence à Racine n'est pas fortuite, Plath inaugurant son poème « Pursuite » par un vers de *Phèdre* en français : « Dans le fond des forêts votre image me suit ». Le poète dit vivre avec une panthère en elle qui aura raison d'elle :

> Entering the tower of my fears,
> I shut my doors on that dark guilt,
> I bolt the door, each door I bolt.[26]

21 Elle est devenue cet espace livré à la violence animale, se verrouillant vainement en elle-même, car la panthère monte déjà les escaliers dans une construction redondante du dernier distique :

> The panther's tread is on the stairs,
> Coming up and up the stairs.[27]

22 La réussite poétique serait lorsque le paysage combine espace mental et espace matériel. Ainsi, à propos de « Paysage d'hiver avec freux », elle note, le 20 février 1956, qu'il est bon car il « bouge, est athlétique : un paysage psychique »[28]. Son journal mentionne des détails réalistes que le poème gomme, à commencer par ces freux devenant métaphoriques dans le texte. Les couleurs ne sont plus à évaluer à l'aune du réalisme, mais de la « paysagisation » d'un état mental prenant conscience de lui-même par la confrontation avec l'extérieur. La question finale (« Qui se promènerait dans cet espace désolé ? ») est une interrogation de la conscience, pas d'un promeneur.

23 L'espace travaille ainsi le poète et œuvre tel un sismographe de sa vie et du degré d'appartenance au monde auquel elle peut prétendre. Dans « Pêcheur de moules à Rock Harbour » par exemple, l'observation d'un trou d'eau empli de moules s'inverse brusquement et « l'autre monde, méfiant » épie le poète radicalement étranger à ce monde :

> That question ended it — I
> Stood shut out, for once, for all.[29]

24 L'espace donne la mesure de l'indifférence prodigieuse de l'univers à la vie humaine. À l'inverse, « *Childless woman* » (« Femme sans enfant », traduit on se demande pourquoi par : « Stérile ») avoue un corps-paysage d'errance circulaire dont les chemins sont effacés :

> My landscape is a hand with no lines,
> The roads bunched to a knot,
> The knot myself
> Myself the rose you achieve –[30]

25 Lorsque par extraordinaire la fusion s'opère entre le corps et le paysage, c'est négativement : le dialogue des « Trois femmes » propose trois corps-paysages douloureux : le corps sur le point d'accoucher est le tombeau de l'enfant que la femme met au monde, « femme-montagne » monstrueuse, coquillage sur quoi pèse le poids de l'attente aussi lourd que celui du sommeil ou de la mer, corps empêché de draps comme de neige, de cette blancheur commune aux linges, aux visages et au néant. Le monde disparaît au moment de l'accouchement : bureaux, écoles, églises, tous les lieux fermés se vident. Le corps n'est plus qu'« un jardin d'agonies noires et rouges », une « île, rouge de cris », un mur qui ne protège plus rien, ne livrant passage qu'à une nouvelle mort. Le corps qui a enfanté éprouve le manque et quête en vain une parenté avec le monde du verger, de la maison. Le long poème se termine sur le retour à la vie, mais au prix d'une souffrance sans fin :

> The city waits and aches. The little grasses
> Crack through stone, and they are green with life.[31]

26 La nostalgie récurrente de ne pouvoir être une plante atteint son apogée avec « Je suis verticale » : l'humain, partage avec l'arbre la verticalité ; mais seul celui-ci a des racines stables. Même l'herbe est plus insérée dans le paysage que le poète. L'aspiration à l'horizontalité est un pis-aller puisqu'elle ressemble à un désir de mort – réalisé pour partie dans le sommeil – mais, paradoxalement, autorisera enfin cette relation heureuse avec la nature, sinon prodigieusement indifférente. Plath sait pourtant que la fusion avec les paysages est une illusion, et elle n'ose rêver d'un miracle. « Freux noir par temps pluvieux » développe cette thématique auto-ironique et renonce au miracle fusionnel pour peu qu'on lui accorde la neutralisation de ses peurs. Le paysage, surtout hivernal et rythmé de tombes (voir « Cimetière de novembre »), dessine une image de notre vie vouée à la mort, à la solitude, ce qui n'est pas le plus original chez Plath, même si son expression sans grandiloquence rend ces moments de conscience poignants.

27 Les paysages valent, on le comprend, comme extension et expansion du corps, des « *bodyscapes* » en parallèle aux « *landscapes* »[32], dans une création qui s'éloigne de la description réaliste pour accéder à une dimension allégorique. Ainsi, le bord de mer sinistre, le sanatorium, et tout l'espace de « La plage de Berck », ne sont que le cadre d'une procession funèbre mêlant la mort de l'ami Percy Key et le souvenir de celle du

père Otto Plath. Pour une lecture à la BBC, Plath présente ainsi le poème « Moutons dans le brouillard » à la fin de 1962 : « C'est en décembre. Il y a du brouillard. Dans le brouillard, il y a des moutons ». Cette paraphrase réaliste du poème est trompeuse, car, entre autres, aucun mouton n'y apparaît : on n'entend que les sabots du cheval résonnant en sonnailles : « sabots, cloches douloureuses »[33]. Dans les derniers poèmes de Plath, le sujet s'évanouit, et le paysage lui-même, dilué, disparaît.

Conclusion

28 Plath se dit incapable d'évaluer ses poèmes[34]. Pourtant c'est souvent à propos de paysages qu'elle se reconnaît une valeur. Plus qu'une incompétence critique, il faut voir dans cette difficulté une souffrance d'être, l'espace des textes se confondant avec des espaces où vivre (survivre), et traçant une géographie du possible. L'épitaphe que Keats avait proposée pour lui-même : « *Here Lies One Whose Name Was Writ In Water* »[35] lui convient parfaitement. Cette eau mouvante ou stagnante qui hante ses poèmes esquisse une image labile du poète en même temps qu'elle assigne des contours à cette identité en construction, cette figure étonnante de poète morte à trente ans et laissant un paysage poétique tout à fait singulier derrière elle.

NOTES

1. Steven Gould Axelrod, *Sylvia Plath : the Wound and the Cure of Words*, Baltimore, The John Hopkins U.P., 1990, p. 59.

2. Robert Lowell dans *Life studies* (1959) analyse les expressions poétiques du moi chez ses contemporains, amis ou disciples : Sylvia Plath, Anne Sexton, John Berryman, Theodor Roethke (duquel Plath reconnaît l'influence), Allen Ginsberg ou Adrienne Rich.

3. Sylvia Plath, *Collected Poems*, London, Faber & Faber, 1981. Abrégé en *CP.*

4. La critique plathienne se résume souvent à une génétique biographique des textes qui ne prend pas en compte la transposition poétique et voudrait trouver dans les poèmes une pure description autobiographique.

5. « La charmeuse de serpents », « Yadwigha, sur un lit rouge », « Parmi les lys ». Sauf mention particulière les traductions sont de Owen Leeming, Françoise Morvan, Valérie Rouzeau et Laure Vernière dans le très incomplet volume d'*Œuvres* paru en français (Patricia Godi et Patrick Reumaux éd., Paris, Gallimard, 2011). Pour des questions de place, je donne les titres des poèmes en français, sauf cas particulier.

6. *CP*, p. 257 ; « Les lavis bleus de l'aube se diluent doucement. / Posé sur son buvard de brume / Chaque arbre est un dessin d'herbier – ».

7. *CP*, p. 210 ; « Lueurs en berne, étendards / D'un pays tombé dans l'oubli, / Muré dans son indépendance, / Buté au milieu des montagnes. » (« Le courage de se taire »).

8. *Le Double* et *Les Frères Karamazov*.

9. *CP*, p. 190 ; « Lac noir, barque noire, deux silhouettes de papier découpé, noires. »

10. *Ibid.* « L'esprit de noirceur est en nous, il est dans les poissons. [...] / Des étoiles s'ouvrent parmi les lys. / N'es-tu pas aveuglé par de telles sirènes sans regard ? / C'est le silence des âmes interdites. »

11. « *I cannot stop writing poems!... They come from the vocabulary of woods and animals and earth that Ted is teaching me.* », *in* Brita Lindberg-Seyersted, « Sylvia Plath's Psychic Landscapes », *English Studies*, vol. 71, n° 6, 1990; p. 509-522 [ma traduction].

12. Voir Maeve O'Brien, « "*I am, in my deep soul, happiest on the Moors": The Impact of Dealing with the World Beyond the Shores of the United States in the Life and Work of Sylvia Plath* », *Plath's profiles* n° 4, summer 2011, p. 25. [« "Je suis, au fond de mon âme, très heureuse dans les Moors": l'incidence de la fréquentation du monde au-delà des rivages des États-Unis dans la vie et l'œuvre de Sylvia Plath »]. [ma traduction]

13. Voir Brita Lindberg-Seyersted, art. cit. : « *Descriptions of nature will most often register feelings of estrangement, fear and the like* ».

14. *The Bell jar*, sous le pseudonyme de Victoria Lucas, London, Heinemann, 1963 [*La Cloche de détresse*, traduction de Michel Persitz, Paris, Denoël, 1972].

15. Ted Hughes, *Birthday letters*, London, Faber & Faber, 1998.

16. *CP*, p. 228 ; « *You who have blown your tubes like a bad radio / Clear of voices and history, the staticky / Noise of the new.* »

17. *CP*, p. 111 ; Grantchester se trouve près de Cambridge.

18. *Ocean 1212-W*, in *Johnny Panic and the Bible of Dreams*, New York, Harper, 2008, p. 21. « Le paysage de mon enfance ce n'était pas la terre mais la fin de la terre – les collines froides, salées et mouvantes de l'Atlantique. » [ma traduction]

19. « Comme d'une étoile je vis, froidement et sobrement, la séparation de tout. Je sentis le mur de ma peau : je suis moi. Cette pierre est une pierre. Ma merveilleuse fusion avec les choses de ce monde était révolue. », *Ocean 1212-W*, *op. cit.*, p. 24 [ma traduction].

20. « *Whereon those nine first years of my life sealed themselves off like a ship in a bottle – beautiful, inaccessible, obsolete, a fine, white flying myth.* » *Ocean 1212-W*, *op. cit.*, p. 27.

21. « *I would repeat it to the operator, from my home on the quieter bayside, an incantation, a fine rhyme, half expecting the black earpiece to give me back, like a conch, the susurrous murmur of the sea out there as well as my grandmother's Hello.* » *Ibid.*, p. 23.

22. « [...] la face nord des collines, et cette face est de roc orange / Et ne donne sur rien, rien sinon un grand espace / De lumières, blanches et d'étain, et un vacarme comme d'orfèvres / Frappant, frappant encore un métal intraitable. (« La cueillette des mûres »), *CP*, p. 168.

23. *CP*, p. 167, « *Wuthering Heights* ». « Les horizons m'encerclent comme des fagots / Qui penchent, disparates, et pour toujours instables. / [...] / [Il suffirait] que leurs lignes fines / Rougissent l'air / Lestant le ciel pâle d'une couleur plus sûre, / Avant que les lointains qu'elles fixent ne s'évaporent. / Mais ils ne font que se dissoudre et se dissoudre / Comme une succession de promesses, à mesure que j'avance. »

24. *CP*, p. 100-101.

25. Virginia Woolf, *A room of one's own*, London, The Hogarth Press, 1929.

26. « Entrant dans la tour de mes peurs / Je ferme mes portes sur cette sombre culpabilité / Je verrouille la porte, chaque porte je la verrouille. » [ma traduction]

27. « La menace de la panthère est dans les escaliers / Montant plus haut plus haut les escaliers. » [ma traduction]

28. « *Wrote one good poem: "Winter Landscape, with Rooks": it moves, and is athletic: a psychic landscape.* » (*Complete poems*, *op. cit.*, p. 275)

29. *CP*, p. 95 ; « Cette question y mit un terme – je / Me tenais là, exclue, pour cette fois, pour toujours ».

30. *CP*, p. 252 ; « Mon paysage est une main sans lignes, / Tous les chemins s'y nouent, / Je suis le nœud serré, / La rose que tu accomplis – ».

31. *CP*, p. 187 ; « La ville attend et a mal. Les petites herbes / Craquent à travers la pierre, et elles sont vertes de vie. »
32. Jon Rosenblatt, *Sylvia Plath: The Poetry of initiation*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1979, chap. 4, « *Landscapes and bodyscapes* ».
33. *CP*, p. 262.
34. « *My absolute lack of judgment when I've written something: whether it's trash or genius* » (14 novembre 1959, *CP*, p. 289) [« Ma radicale absence de jugement lorsque j'ai écrit quelque chose : savoir si c'est ordure ou génie »]
35. « Ci-gît quelqu'un dont le nom fut écrit sur l'eau ».

AUTEUR

ANNE-ÉLISABETH HALPERN

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

Augusto Roa Bastos, *El baldío* (*Le Terrain vague*), 1960 : le problème du lieu

Marie-Madeleine Gladieu

1 Étranges personnages que ces deux individus impossibles à identifier, au visage dont les traits ont disparu sous la saleté et dans l'obscurité, et à la silhouette dévorée par son ombre. L'un des deux est vivant, et traîne l'autre, mort, parmi les déchets, les racines et les branches qui jonchent un sol inégal. La voix narratrice anonyme, extradiégétique, conte ce que voit cet œil de caméra à infrarouges, dans une nuit totale que soudain déchirent les phares d'une voiture, puis le premier éclair d'un orage imminent. Le lecteur, placé dans les conditions d'un aveugle, doit croire sur parole cette voix qui lui décrit pourtant un paysage réel, situé dans un faubourg de Buenos Aires, à l'embouchure du Riachuelo. Les rives de ce ruisseau, qui ne porte qu'un nom générique pour nom propre, où se trouvaient les tanneries et les mégisseries, sales et malodorantes, sont l'endroit où les habitants du quartier jettent tout ce dont la vie se débarrasse et que l'eau entraîne jusqu'à la mer où toute chose va mourir et se régénérer. Le poème le plus connu de la langue espagnole ne commence-t-il pas par affirmer que « Nos vies sont les rivières qui vont se jeter dans la mer qui est la mort »[1], mort qui, dans l'Occident chrétien, est le prélude à la renaissance dans une vie éternelle ? La rumeur de la vie citadine ne parvient en ce lieu que très atténuée, comme souterraine : cette première remarque sur la topologie remet en question le réalisme de ce texte. Comment une rivière, qui coule en contrebas, au fond d'un petit ravin, peut-elle dominer la ville construite un peu plus haut ? Les papiers sales froissés, les boîtes de conserves vides et les bouteilles cassées qui s'entrechoquent rythment la lente progression du corps humain que le vivant traîne sur la berge, et un « léger chant isochrone », auquel nul ne semble prêter attention, accompagne ce déplacement.

2 Le lecteur interprète d'abord cette scène comme une présentation d'un assassin qui, à la faveur de la nuit noire, traîne sa victime vers un lieu où elle ne sera pas aisément découverte. Mais pourquoi un assassin, dans cette obscurité absolue, ne se contente-t-il pas de tourner sa victime face contre terre, et de fuir ? La nuit et la saleté protègent son

anonymat et sa fuite. De plus, le mobile du crime n'est pas présenté, et il n'est question d'aucune enquête. Le personnage vivant a donc une fonction plus complexe. Il n'est pas simple obstacle à la vie de l'autre ; l'expression du visage du défunt, tantôt impassible, tantôt « enchantée » du déplacement auquel l'autre le soumet, ne semble pas connoter une victime traînée parmi les détritus par son assassin.

3 Le crâne du défunt cahotant joyeusement, apparemment enchanté, apparaît d'abord dans ce contexte comme un élément d'humour noir, comme un détail qui choque, véritable provocation de la part de la voix narratrice. Plutôt qu'à l'écriture de Roa Bastos, le lecteur pense à celle de Miguel Angel Asturias, qui a préfacé son premier recueil de nouvelles, *El trueno entre las hojas* (*Le Tonnerre entre les feuilles*), dans l'édition de 1953. Asturias avait publié, quelques années plus tôt, *El Señor Presidente* (*Monsieur le Président*) : l'un des personnages affirme clairement que, sous la dictature de Monsieur le président (Manuel Estrada Cabrera), le cimetière est plus gai que la ville, et la mort, plus belle que la vie. Un ami du Président a été assassiné par un mendiant fou ; la police, cherchant l'assassin et voulant profiter de cette occasion pour se débarrasser d'un ennemi du régime, fait arrêter et torturer les mendiants pour qu'ils avouent ce que le Président veut faire accepter comme vérité ; seul un mendiant aveugle et cul-de-jatte refuse d'obtempérer : il est torturé à mort dans le commissariat, et son corps est jeté dans la benne à ordures. Le lendemain, au lever du jour, le favori du Président, Miguel Cara de Angel, passe inspecter le dépôt d'ordures et y découvre le mendiant fou qui, mortellement blessé, agonise et délire sur les détritus, heureux de rejoindre sa mère. Revenant de son travail, un charbonnier passe aussi par là ; Cara de Angel lui ordonne d'emmener le mourant à l'hôpital ; aucun de ces deux « témoins » n'est matériellement responsable de la mort du mendiant, bien qu'ils se trouvent près de lui à ce moment. Le favori passe vérifier, tant que le jour n'est pas encore levé et que l'activité de la ville n'a pas recommencé, qu'il ne reste aucune trace des morts sous la torture.

4 La volonté de bien cacher, dans l'obscurité, le corps du défunt, dans un lieu qui sert aussi de dépôt d'ordures, peut laisser imaginer une situation similaire. Un sbire d'un régime dictatorial répressif et cruel, voulant cacher aux yeux des citoyens ordinaires, les crimes commis par les représentants de l'ordre imposé par l'État, doit mettre un corps torturé à l'abri des regards trop curieux. Le mort ne semble d'ailleurs pas porter de marques visibles de blessures, et ne laisse derrière lui aucune trace de sang ; seul son crâne ballotte, comme si son cou avait subi un choc qui le brise. Le vivant, dont le lecteur ne connaît que les actions présentes, ne serait plus, dans ce cas, l'assassin direct du second personnage, mais celui qui tente de cacher un crime qu'il n'a pas directement commis, un agent au service d'un régime criminel. Le dépotoir imaginairement situé plus haut que la ville qui « semblait trépider sous la terre », rappelle celui du roman d'Asturias, situé lui aussi au-dessus de la capitale. Une telle topographie ne peut être que symbolique : la cité qui représente la patrie, où s'incarne la souveraineté de la nation, est dominée non par un tertre naturel et beau, mais par tout ce que cette cité rejette. L'enfer qu'est devenue la capitale non nommée est un lieu sombre seulement éclairé par des lumières soudaines et violentes, les premiers chapitres du roman d'Asturias se déroulant dans la nuit ; le lecteur trouve dans la nouvelle de Roa Bastos une ambiance similaire, accentuée par les contrastes lumineux à la Jérôme Bosch. Les trous dans lesquels croupissent les cadavres des animaux ou leurs déjections, les objets brisés et leurs bords coupants, les déchets de toute sorte, et d'où le

personnage vivant extrait le mort, rappellent ceux de l'enfer dantesque ; et comme dans la *Divine Comédie*, aucun chemin n'est droit dans ce secteur.

5 Toutefois, ce lieu d'apparence infernale a pour prolongement un replat herbeux, vers lequel le vivant tire le mort. Ce dernier, précise le texte, semble enchanté de ce changement. Dans une obscurité si profonde, et à propos d'un visage rendu méconnaissable par la boue, une telle observation paraît étonnante. Comment un regard extérieur peut-il remarquer de tels détails ? Il perçoit assurément ce qui est caché, ou doit peut-être rester caché, au reste des hommes. Le personnage vivant installe de son mieux le mort, lui arrange un lit funèbre avec des branches et des feuilles, un peu de terre et d'herbe par-dessus, rendant cette dépouille à la terre sur les herbes folles de cette prairie primitive. La présence, inattendue pour le lecteur, d'un nouveau-né qui semble émerger de cet endroit pour apparaître aux côtés du défunt, choque la sensibilité occidentale moderne, pour laquelle vie et mort sont antithétiques.

6 L'action de cette nouvelle doit alors être réinterprétée à partir de ces herbes sauvages, de cette prairie, et de la coïncidence en cet endroit d'une dépouille mortelle et d'un petit être dont la vie commence. La lecture de Plotin, l'histoire d'Er dans les *Ennéades*, éclaire finalement la signification réelle de cette scène. Abandonnant sa dépouille mortelle et rendu à son corps premier, Er accède au *daimonion topos*, à ce lieu divin et prodigieux où les esprits vont renaître, en s'incarnant dans un nouveau corps. Les esprits, ou corps premiers, qui y arrivent sont jugés, et envoyés pour un temps dans le monde du haut ou dans celui du bas, selon que les vivants où ils demeuraient ont été justes ou non. Puis les esprits reviennent en ce lieu, intermédiaire entre le haut et le bas, pour une nouvelle incarnation. C'est une prairie humide, verdoyante et fleurie, où la matière encore indéterminée va prendre forme et être investie par un esprit en provenance du monde du haut ou de celui du bas. Er regarde et écoute, afin de témoigner à son retour sur terre, car il lui est donné de voir et d'entendre ce qui reste caché aux autres hommes.

7 La nouvelle de Roa Bastos prend alors un tout autre sens que celui qu'est tenté de lui donner le lecteur de prime abord. Cette obscurité totale qui protège l'action et rend le lieu réel peu identifiable, tout en niant le temps des montres et des calendriers (la nuit des temps), c'est celle du monde où advient la réalisation du mythe, ici celui de la naissance du corps investi par l'esprit. Un corps revient du monde du bas, du sordide et de la dégradation, pour accéder à ce *daimonion topos* où il pourra se réincarner, sa pénitence étant terminée : chacun comprend alors pourquoi le crâne semble si joyeux, pourquoi se heurter aux racines et aux mottes de terre devient pour lui une sorte de danse de la victoire et de l'espoir. Les racines qui entravent son déplacement sont donc la matérialisation de tout ce qui le retient encore dans cet enfer. En extraire le corps en le tirant par les mains ne suffit plus, car c'est le mouvement qui fait sortir de terre ; il faut aller jusqu'au bout de ce rituel, et aller rendre à la prairie ce corps entier : le vagissement à peine perceptible du début de la nouvelle signifie qu'une nouvelle vie attend pour se matérialiser, et c'est probablement à cet appel que répond l'arrivée du corps qui sort de terre, et la terre couvre encore son visage. Le vagissement se renforce lorsque le corps est allongé entre les herbes : la nouvelle vie s'incarne, prend forme. Le mythe se réalise, la vie continue. Il faut attendre les dernières lignes de la nouvelle pour que les vagissements abstraits deviennent une forme humaine, encore peu précise, puis une créature nettement matérialisée, qui se dégage des feuilles d'un

journal contenant les mots dont cet être aura à se servir. L'immatériel se fait humain, le mythe se réalise. Le corps ancien est rendu à la nature, le corps nouveau a pris vie.

8 Le vivant inconnu aux traits si peu précis est alors la force matérielle qui aide le mythe à se réaliser un fois de plus, le bras agissant du Destin. Dans ce cas, point n'est besoin de lui attribuer un physique particulier, des traits pour l'identifier. Dans la lumière des phares d'un véhicule, il apparaît semblable au corps qu'il a la charge de transporter vers la prairie de la nouvelle naissance. Il l'aide à se dégager de cette terre infernale, le remonte à grand peine ; puis, sa tâche accomplie, il remonte le talus vers la nuit. Ce lieu intermédiaire entre le haut et le bas fonctionne donc bien comme la prairie où Er observe la formation des corps des êtres vivants. Et le regard du narrateur est bien semblable à celui d'Er, qui ne peut voir l'invisible qu'en étant débarrassé de son corps matériel et en utilisant les facultés de son corps premier.

9 Le lieu où se déroule cette nouvelle est, par conséquent, perçu par le lecteur grâce à un système de références multiples. Il imagine d'abord la banlieue extérieure de Buenos Aires, l'embouchure du Riachuelo où les habitants du quartier viennent jeter leurs détritus, la rivière étant déjà bien polluée par les excipients des tanneries et mégisseries. Dans ce cas, suivant la logique des lieux, les deux personnages sont interprétés comme l'assassin et sa victime. Mais il est curieux, voire illogique, de lire que le présumé assassin emporte le nouveau-né vers un autre lieu, présumé de vie.

10 Un second système de références renvoie à la tradition littéraire, à Dante et à son enfer, une fois passées les eaux noires du Styx, à l'entrée duquel souffle un vent noir et mauvais : un orage commence à éclater ; et nous évoquons aussi les premiers chapitres de *Monsieur le Président*, avec ses êtres humains jetés parmi les détritus ou venant mourir au dépôt d'ordures, et les sbires du dictateur inspectant au matin la bonne disparition des traces des torturés. Et la ville gronde au loin, comme un monstre digérant ses victimes. Dans ce cas, le personnage vivant et adulte n'est plus le responsable matériel du crime, mais il en porte la responsabilité morale.

11 Le système de références le plus logique est celui qui renvoie au mythe du *daimonion topos* et au récit d'Er qui a eu le privilège d'en observer l'activité et d'en revenir pour en témoigner en ce monde. Les références exactes à un lieu proche de Buenos Aires, devenu l'un de ses quartiers populaires, grâce au nom propre de la rivière, Riachuelo, pouvant fonctionner comme un nom générique, le Ruisseau, et à la disposition topographique de l'action de la nouvelle, ne constituent pas un obstacle à la transgression : la prairie humide peut parfaitement être assimilée aux bords de la rivière Riachuelo, aidée en cela par la nuit noire qui est descendue sur ce lieu. Le développement industriel et technique de la capitale n'est pas non plus un obstacle à la répétition du mythe de la naissance du corps humain, tel que les Grecs de l'Antiquité l'ont formulé : le nouveau continent affirme depuis la fin de l'époque coloniale ses racines grecques (*Ariel* de l'Uruguayen Rodó, par exemple, évoquant les origines de la civilisation américaine, renvoie au monde grec et à ses mythes) ; le lecteur ne s'étonne donc pas de voir se réaliser le mythe du *daimonion topos* aux portes mêmes de la ville la plus européenne de l'Amérique, malgré les phares des automobiles et les vrombissements des moteurs de l'industrie.

12 Le lieu réel précisément évoqué disparaît physiquement dans les ténèbres les plus profondes pour laisser transparaître l'espace mythique, le seul capable d'assurer, au-delà du temps et de ses maux, la transmission éternelle de la vie.

NOTES

1. Jorge Manrique, *Coplas a la muerte de su padre*, première strophe.

AUTEUR

MARIE-MADELEINE GLADIEU

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP

Le paysage mental, un, personne, cent mille

Bertrand Westphal

1.

1 « Un, personne, cent mille », voilà les chiffres qui s'appliquent le mieux à ce que l'on appelle le « paysage mental »[1]. Chacun formule le sien et donc le paysage mental n'existe pas, et s'il existe c'est dans le jeu de ses variations infinies. Il échappe à la géométrie euclidienne. Il est insaisissable. « Un, personne, cent mille ». En effet, la situation présente quelque trait pirandellien. Comme le nez de Vitangelo Moscarda, héros du célèbre roman de Pirandello, le lieu que nous dessinons dans notre esprit, dans notre paysage mental, peut paraître irrégulier ou, au-delà de la métaphore, difficile à identifier. En l'occurrence, j'entends par identifier « établir un lien » avec le référent, avec un paysage tenu pour « matériel », « réel », même si la réalité, fût-elle singulière, n'est jamais unique, dans la mesure où elle dépend de la représentation que l'on en fait, du discours dans lequel nous croyons pouvoir l'englober. Et des discours, il en est quelques-uns. Tout au plus sont-ils les vecteurs de réalèmes, des éléments issus d'une réalité rêvée, mais ils ne sont jamais la réalité. Vitangelo Moscarda est convaincu que les autres ont conçu au moins cent mille façons différentes de le voir. Combien en est-il de voir et de rendre l'environnement qui nous entoure ?

2 Mon poète préféré est peut-être Derek Walcott, qui, comme Pirandello, a reçu le prix Nobel de littérature. Malgré cette insigne distinction, il n'a jamais été traduit en français, ni avant, ni après – mais il n'est jamais trop tard... Cette omission en dit long sur l'attitude culturelle de la France à l'égard de la littérature anglo-saxonne en général et de la littérature caribéenne de langue anglaise en particulier (seul Naipaul a été traduit avec un rien de continuité). En Italie, par exemple, il en va autrement. Adelphi, grand éditeur milanais, a prêté attention au poète de Sainte-Lucie. Quant à moi, je le lis comme je peux en anglais et, même si je ne comprends pas tout, je me laisse bercer par le rythme de ses vers et fasciner par son extraordinaire capacité à mettre en relation géographie du monde et paysage mental. Ce n'est sans doute pas un hasard si l'un des

poèmes les plus connus de Walcott s'intitule *Map of the New World*. Et ce n'est toujours pas un hasard si l'on peut lire sur la quatrième de couverture d'*Isole*, un choix de poésies édité pour le compte d'Adelphi en 2009 par Matteo Campagnoli :

> Voici deux décennies, Iosif Brodsky écrivit à propos de Walcott : « Pendant près de quarante ans, ses vers poignants et inexorables sont arrivés sans relâche dans la langue anglaise comme les vagues de la marée pour former un archipel de poésies sans lequel la carte de la littérature moderne ressemblerait, en fait, à du papier peint ».[2]

3 J'aurais presque envie de faire preuve d'ironie et de me demander quel serait le motif dominant de ce papier peint, en France. Mais je préfère m'en abstenir et dire deux mots d'un recueil qui n'est traduit ni en français ni en italien. Il s'agit de *The Prodigal*, publié en 2004 à New York. Dans *The Prodigal*, « le Prodigue », le poète évoque des voyages lointains aux États-Unis, en Amérique du Sud, mais aussi en Suisse et en Italie. À Venise, Rome et Florence, comme il se doit. Mais aussi hors du tracé du Grand Tour. À Gênes. À Milan et à Pescara. Soit dit en passant, ces deux villes font également partie de mon paysage mental, car j'ai vécu douze ans à Milan et souvent parcouru les rues de Pescara pendant des vacances abruzzaises. Pour Walcott, homme des Caraïbes, les Abruzzes sont certes très exotiques. Il le remarque de manière fort poétique en se référant à Colomb lors d'une étape génoise :

> O Genoan, I come as the last line of where you began,
> to the port whose wharf holds long shadows and silence,
> Under the weeds of the prow, nodding and riding with
> the wavering map of America.[3]

4 Pour limiter l'impact de la nouveauté, Walcott fait ce que nous ferions tous : il renvoie à ce qu'il a lu, à Ernest Hermingway, dont l'œuvre constitue souvent une sorte de Baedeker bis de l'Italie et de l'Espagne pour les voyageurs anglo-saxons.

> Those serene soft moutains, those tacit gorges –
> that was Abruzzi. I remembered Abruzzi
> from A Farewell to Arms, with the soft young priest
> who invites Frederic Henry there after the war,
> and perhaps Frederic Henry got there, whether or not,
> here it was now, with small hill towns on the ridges,
> where it could be infernally cold.[4]

5 Je reviendrai plus longuement sur la conformité entre paysage mental et encyclopédie personnelle. À Gênes, Walcott voyait la statue blanche de l'amiral à travers les fenêtres de son hôtel. À Milan, il aperçoit celle du général (Garibaldi, je présume),

> "on his morose green horse, still there on weekends.
> The wars were over but he would not dismount
> [...] We had no such memorials on the island.
> Our only cavalry were the charging waves."[5]

6 Le paysage mental traduit le concept anglais de *mindscape*. J'ignore jusqu'à quel point précis le mot *mindscape* a pénétré dans le vocabulaire anglais. En tout cas, en 1980, une entreprise française s'est inspirée du syntagme pour en faire sa raison sociale. Elle produit des jeux vidéo à grande échelle. Je n'en ferai pas la publicité et, de toute façon, je n'aime pas les jeux vidéo et suis incapable de les utiliser. Mais une chose est certaine : les *mindscapes* tels que nous les envisageons, entretiennent une relation avec les jeux mentaux. Pour rester en Italie, nous pourrions par exemple jouer à représenter Naples. Nous pourrions en assurer la promotion en décrivant sa baie ou en rappelant les tours de magie de Maradona. Nous pourrions également faire comme tant d'écrivains et

dénoncer les injustices sociales, les contrastes violents entre les quartiers. En 1954, l'année même de *Bonjour Tristesse*, Françoise Sagan écrivit *Bonjour Naples*. Il n'est pas indispensable d'être mathématicien pour poser l'équivalence entre Naples et la tristesse. Un an plus tôt, il était revenu à Jean-Paul Sartre d'être déçu. Toujours en 1953, Anna Maria Ortese était allée jusqu'à déclarer que la mer ne baignait pas Naples. Était-ce qu'elle ne connaissait pas la géographie locale ? Après tout, vingt ans plus tard, elle situa un port à Tolède ! Pourtant, elle la connaissait, la géographie, et très bien. Son port de Toledo était l'embarcadère des ferry-boats où conduit la Via Toledo. Et, en effet, la mer ne baigne pas toujours Naples. Au début des années cinquante – aujourd'hui, je ne sais pas –, dans le quartier de San Biagio dei Librai (Saint-Blaise-des-Libraires), au nom si beau pour les littéraires, la situation devait être celle que décrivit Anna Maria Ortese : « Ici, la mer ne baigne pas Naples. J'étais certaine que personne ne l'avait vue et ne s'en souvenait. Dans cette fosse si obscure, seul brillait le feu du sexe sous le ciel noir du surnaturel[6] ».

2.

7 Nous pourrions poursuivre cette promenade à Naples et, peut-être, lui conférer une tonalité moins sombre. Mais ce sera pour une autre fois. Pour l'heure, je préfère en revenir au concept d'espace sur lequel repose tout *mindscape*. Pendant longtemps, la mode n'a pas été à l'espace, car celui-ci n'était pas pris au sérieux ; c'était le temps qui occupait le plus de place dans la philosophie occidentale, comme dans les autres sciences humaines. Pourquoi ne pas déranger Aristote et sa *Physique*, voire Platon et son *Timée* ? Ou dépoussiérer la fameuse dispute entre, d'une part, Samuel Clarke, contemporain d'Isaac Newton et promoteur de la théorie selon laquelle l'espace est un absolu et un pur contenant et, d'autre part, Leibniz qui professait une vision plus relative destinée à mettre en évidence la relation complexe entre les choses disposées dans l'espace ? On pourrait même faire un détour par *Du premier fondement de la différence des régions de l'espace* (1768) ou *La Critique de la raison pure* (1781) d'Emmanuel Kant, où le philosophe prussien inscrit sa pensée dans le sillage de celle de Newton, au détriment donc du relativisme, par ailleurs assez relatif, de Leibniz.

8 Pour l'essentiel, l'espace est resté un vulgaire contenant jusqu'à la deuxième moitié du XXe siècle et ce n'est que lors des dernières décennies que son ontologie et que le système de représentation dont il est potentiellement l'objet ont stimulé l'ingéniosité des théoriciens des diverses disciplines humanistiques. Ce virage a été résumé dans une formule anglo-saxonne : le *spatial turn*, qui ne renvoie ni à la science-fiction ni aux voyages d'Apollo sur la Lune ou de quelque sonde sophistiquée sur Mars. Le *spatial turn* est contemporain de l'*Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick, qui remonte à une année censée révolutionnaire : 1968. Mais je n'exclus pas que la focalisation des scientifiques sur l'espace intersidéral ait contribué à attirer l'attention sur le concept abstrait de l'espace. Et, depuis lors, l'étude n'a cessé de s'intensifier. Il me semble même que le *spatial turn* soit près de son apogée ces dernières années, pour le moins en Europe, qui, certainement, a pris un léger retard sur le monde anglophone. Ce n'est pas par hasard que le *spatial turn* soit une formule anglo-saxonne. Je note cependant une augmentation considérable du nombre de manifestations consacrées à l'étude littéraire de l'espace en France mais aussi en Allemagne, en Italie et, sans doute, ailleurs. En Irlande, par exemple, la Dublin City University a organisé en novembre 2011 un *workshop* intitulé

*Birth of a Paradigm: Everything You Always Wanted to Know about Space *But Were Afraid to Ask.* Plein d'humour, le titre de cette manifestation fait allusion à un célèbre film de Woody Allen : il suffit de remplacer *Space* par *Sex*. Il est vrai que l'espace et le sexe sont deux concepts dominants de l'extrême contemporain. Il est non moins vrai que le lien entre espace et sexe, entre érotopie et pornotopie, est fondamental et pas toujours suffisamment étudié. Je suis tenté de le faire. Mais pas ici, pas aujourd'hui.

9 Qu'est-ce qui aurait conduit l'espace sous les projecteurs de la critique ? La réponse à cette question n'est pas simple, bien au contraire elle est des plus compliquées parce qu'elle dépasse les limites de la philosophie et de la théorie littéraire. J'ai affronté ce thème dans ma *Géocritique* (2007), puis dans *Le Monde plausible* (2011). Il n'est donc pas dans mes intentions d'y revenir. Il est certain que l'expérience concentrationnaire a fait comprendre, de la plus tragique des manières, combien important était l'espace, surtout – et *a contrario* – quand celui-ci était ceint d'une barrière de fils barbelés. Il est tout aussi indéniable que l'espace gagne en importance quand son accès vient à diminuer ou à disparaître. Alors, il se matérialise, et comment ! À quoi pensait Walter Benjamin lorsqu'il se trouvait à Port-Bou, dans l'espace indéterminé entre une France en voie d'occupation nazie et une Espagne considérée comme neutre ? Il espérait trouver un passage, mais en réalité il était conscient d'évoluer entre deux clôtures, ne serait-ce que parce que l'Espagne franquiste, si peu neutre, éprouvait de la sympathie pour le régime de Berlin et qu'en septembre 1940 elle annonça l'expulsion des réfugiés. Benjamin ne le supporta pas ; quelques jours plus tard, il se suicida. À quoi pense une personne qui ne jouit plus d'une authentique liberté de mouvement ? À la durée prévisible de la restriction, certes, mais aussi à toute l'étendue de l'espace qui se dérobe devant elle. Même dans un contexte d'extrême limitation, le temps et l'espace sont indissolublement liés. Non, monsieur Kant, l'espace n'est pas une abstraction. Et pourtant, vous le saviez, vous qui aimiez tant vous promener dans les rues de votre bien-aimée Königsberg ! L'espace n'est pas un simple contenant. Il circonscrit la marge de liberté dans laquelle l'humaine condition se déploie. Il ne suffit pas de durer et de se projeter dans le temps pour exprimer ce que nous avons de plus digne. Et, au demeurant, où porte cette projection ? Vers une amélioration ? La modernité nous a enseigné, souvent dans le sang et par les larmes, que la quête de l'amélioration correspond souvent à une utopie de plus.

10 Pour Thomas More, l'utopie naissait au confluent de l'*οὐ-τοπος*, le « lieu qui n'est pas », et de l'*εὖ-τοπος*, le « lieu bénéfique ». L'utopie était pour lui un non-lieu nécessairement propice. L'entreprise de More, en partie inspirée des grands voyages transocéaniques espagnols et portugais, se situait au début de la modernité. Il convient du reste de se souvenir que l'île d'Utopie se trouvait loin de l'Europe, à l'instar de la Cité du Soleil de Tommaso Campanella qui se situait à Taprobane, autrement dit dans l'actuel Sri Lanka, aux antipodes de l'Occident. Les temps ont néanmoins changé. Quelques siècles se sont écoulés. Plus d'une illusion s'est perdue en cours de route. Désormais, l'utopie n'est plus forcément une eutopie. La tournure de More n'est en rien un jeu de mots, même si pour l'humaniste anglais les deux mots étaient synonymes, mais, plus on a avancé dans l'Histoire, plus la distinction s'est affirmée Je crois que c'est au moment précis où est né le doute que l'axe du temps pouvait aboutir dans un non-lieu dépourvu de connotations positives, dans le pur *οὐ-τοπος*, que le lieu a pénétré si vigoureusement dans la pensée occidentale. En corollaire, c'est en dissociant définitivement *οὐ-τοπος* et *εὖ-τοπος* que la modernité a franchi le seuil d'une autre dimension, ce qu'on a coutume d'appeler le

« post-moderne ». Cela avait été annoncé par la création d'une nouvelle espèce topique : la *dystopie*, popularisée à partir des années trente (Aldous Huxley) et surtout de la fin des années quarante (*1984* de George Orwell). Un peu avant ces dates le jeune Jules Verne, encore inconnu, avait conçu un Paris dystopique à l'horizon lointain de 1960. Il l'avait fait dans un texte de 1863 intitulé *Paris au XXe siècle*. Hetzel, son éditeur, en avait refusé le manuscrit, qui dut attendre 1994 pour être publié. En 1863, l'utopie était eutopique ou elle n'était pas. Si Dante avait parlé de la cité de Dite, *Dys*, en ces années-là, il aurait ennuyé maints bien-pensants.

11 Le temps eutopique caractéristique d'une modernité particulièrement optimiste et insouciante est devenu utopique, aussi bien sur le plan temporel que spatial, durant les années et les décennies qui ont suivi 1945 et qui furent également celles de la décolonisation ou, comme disait Ahmadou Kourouma, des « soleils des indépendances ». La lente (très lente) prise de conscience de la différence entre utopie et eutopie a eu pour effet que l'une des illusions les plus tenaces et les mieux ancrées de la société occidentale s'est en quelque sorte évanouie. Dans le projet moderne, le monde était destiné à devenir eutopique. L'écoulement du temps, la progression du temps, devait être lue sous l'angle du progrès. On perçoit d'emblée les connotations positives qu'une telle interprétation entraînait. On perçoit également, du moins avec le bon sens du lendemain, la tentative de justification des contrecoups qu'un tel projet occasionnait. C'est que mon eutopie n'est pas forcément la tienne : tout au plus, sera-ce par le recours à la force que je te convaincrai du contraire. Il est vrai que le discours colonial est le pendant de toute la modernité, depuis le débarquement des hommes de Colomb sur les plages caribéennes jusqu'à celui des astronautes américains sur la Lune, qui pourrait être vu comme le tout dernier feu de la modernité. Mon monde se dressera sur les ruines du tien. *Mors tu, vita mea*. Qu'elle est belle, la vie ! Qu'elle est belle, ma vie ! N'étaient les Sartre, les Fanon ou les Senghor, sur le versant francophone ici, la douce illusion d'un monde eutopique aurait probablement résisté jusqu'à l'écroulement définitif de la modernité.

12 Le désenchantement a pris le relais de la modernité eutopique, pour le moins en Europe. On vit désormais dans un monde ou dans une représentation du monde – une manière de s'exprimer qui me paraît plus humble et sans doute plus lucide – où l'*outopos* se traduit par une autre formule grecque, le *pantoporos*, qui fait émerger une condition qui nous conduit, comme dit Clément Rosset, grand philosophe de l'école de Minuit, à parcourir toutes les voies qui s'offrent à la vue, sans hiérarchie. Il y a sans doute une forme de liberté dans le « non-lieu », c'est-à-dire dans le lieu qui échappe aux lectures conventionnelles, normées et consolatoires. La progression *pantoporos* ne prétend pas s'adapter à la ligne droite. Au contraire, elle promeut, comme dit encore Rosset, l'extra-vagance ou, ainsi qu'il ajoute, la démarche *as somehow anyhow*, celle de Geoffrey Firmin, le consul honoraire ivre protagoniste du célèbre roman de Malcolm Lowry, *Sous le volcan* (1947). On avance comme on peut dans un espace étranger tout aussi étranger que le temps. On tombe parfois, on se relève. On soigne l'élégance, le style. Le *spatial turn*, avec ses évocations explicites de virages, de rondes et de progressions vagabondes explore cet univers *pantoporos*. Ce sera difficile et peut-être absurde mais, à coup sûr, pas plus absurde que la foi aveugle en une voie droite que seul Dante fut capable d'emprunter en dépit de quelques moments d'égarement. Et nous n'avons pas tous le sens de l'orientation du Toscan.

3.

13 Mon propos est en train de prendre un pli franchement théorique, même si cet aspect mériterait un approfondissement ultérieur. L'espace ne se réduit toutefois pas qu'à la théorie. C'est aussi une pratique. Et celle-ci consiste très souvent dans le fait d'adapter ou de relier le lieu référentiel à un paysage mental (le *mindscape*). Avant d'expliciter ce lien, je souhaite dire deux mots du rapport entre lieu et espace. Je crois que l'articulation entre les deux concepts est plutôt ductile, changeante. *Le Monde plausible*, qui fait suite à *La Géocritique* a paru à l'automne 2011. Je n'en ferai pas un résumé ici. Bornons-nous à dire qu'il s'agit de l'essai assez risqué de tracer un parcours historique qui serpente entre la perception de l'espace ouvert et immense – c'est-à-dire *immensus*, non mesuré – et le besoin systématique de transformer cet espace en un lieu clos et mesuré. Il suffit de penser à ce que pouvaient éprouver Jason et les Argonautes sur la route qui les conduisait vers la Colchide et la Toison d'Or après avoir échappé aux mâchoires infernales du Bosphore qui pour eux était un monstre de pierre qu'il fallut dompter et non un simple détroit, une « géographie ». De l'autre côté des rochers, dans la mer qui deviendrait le Pontos Euxinos, et pour nous la mer Noire, ils se trouvèrent dans le pur vide d'un espace jamais vu, dont la représentation dépassait l'entendement. Ils étaient bouleversés ; ils ne supportaient ni la vue ni même l'idée d'une étendue si abstraite, si incompatible avec un monde à mesure d'homme, un monde tangible et donc supportable. Alors ils firent ce que plus d'un aura fait après eux : après le moment d'indécision, ils divisèrent la côte qu'ils venaient d'entrevoir en zones bien déterminées, ils donnèrent des noms aux sites, aux villes, aux hommes. En somme, ils se livrèrent à la toponymie, à la fragmentation, à l'identification pour rompre l'immensité, pour conférer une mesure et une norme à l'espace, pour le transformer en une succession de lieux. Apollonios de Rhodes, auteur au IIIe siècle avant Jésus-Christ des *Argonautiques*, n'est pas le seul à avoir évoqué cette sensation. Plus près de nous, Jean-Marie Gustave Le Clézio, récent prix Nobel de littérature, en a fait autant dans un de ses meilleurs textes, *Le Livre des Fuites* (1969) :

> Pensée, pensée infinie, qui veut se répandre et couvrir l'espace. L'esprit est en fuite. L'esprit se sauve dans le labyrinthe des villes. Une seule pensée que l'on a laissée courir, et l'homme est perdu. Montres, calendriers, à moi ! Au secours, chronomètres ! [...] Le vide a déjà pris un bras, une jambe, il me tire ![7]

14 Peu auparavant, il s'était déjà exclamé : « Fuite de la réalité, mais aussi, toujours, fuite du rêve. Assez imaginé. Assez déliré. Des faits, maintenant, des noms, des lieux, des chiffres. Des cartes ![8] ». « Des cartes », oui, mais aussi Descartes, dont la vision de l'espace contribuerait à rétablir un minimum d'ordre dans le plan quelque peu déréglé de l'univers. Ces apostrophes sont de toute évidence ironiques. Le héros du livre, Jeune Homme Hogan, pense surtout à mettre en œuvre une déambulation planétaire qui lui permettra d'alimenter des flux de *mindscapes*, de recréer le vide nécessaire à la réouverture de l'espace. Jeune Homme Hogan est un être *pantoporos* qui ne recourt jamais aux cartes parce qu'il ne partage pas leur représentation univoque d'un monde idéalement multiple.

15 En règle générale, l'espace inspire une peur immense. Un, personne, cent mille... Il est partout, il est nulle part. Voilà qui est trop vague pour l'homme rationnel. Pour appréhender l'espace de manière plus raisonnable et en tout cas plus tranquille, il convient de le réduire à une échelle humaine, d'en faire un ensemble de lieux cohérents

(même si la cohérence point avant tout dans l'esprit de celui ou celle qui la conçoit – et, vu qu'il y a beaucoup d'esprits de par le monde, il est également plusieurs modèles de cohérence, parfois concurrents). Cette « harmonisation » – un autre terme bien euphémistique – a été le réflexe et la nécessité de l'Occident depuis le début, depuis les temps hors de toute chronologie, protohistoriques, dont le mythe rend compte. La dynamique n'a pas changé lorsque l'on est entré dans l'Histoire ; elle s'est même consolidée avec l'émergence de la Modernité. Dans ses carnets, Christophe Colomb esquissa le merveilleux que lui inspiraient les côtes du Nouveau Monde, qui pour lui n'avait rien de nouveau puisqu'il était censé ancien, au moins aussi ancien que la Chine de Marco Polo. Mais la description d'une stupeur aurait été l'indice d'une faiblesse ou d'un égarement coupable. Ce que le journal de Colomb reporte est plus légitime, du point de vue du marin génois, c'est l'effort permanent de donner des noms aux lieux, de faire d'un monde inconnu un appendice de l'Europe en voie de constitution. De Jason à Colomb, de Colomb aux astronautes de la NASA, rien n'a jamais changé. Jason, Colomb, Armstrong… Tous ont quelque chose en commun : ce sont les représentants d'une même culture, qui a franchi les siècles et plus d'un océan, la culture du soleil qui se couche, la culture occidentale. À un niveau macroscopique, au niveau de l'Occident, voilà en deux mots où se situe l'opposition entre l'espace anonyme toujours récusé et le lieu baptisé, au sens religieux du mot, en permanente expansion.

4.

16 Baptiser, c'est prétendre composer librement la grande narration du monde. Le travail de nomination auquel l'Occident s'est livré inlassablement durant des siècles me fait penser à celui des chevaliers d'Italo Calvino prisonniers du château des destins croisés. Bien qu'ils soient réduits au silence par un filtre magique, ils désirent raconter leur histoire, confirmer leur identité, fût-ce de manière minimale. Pour cela, ils utilisent des tarots, des figures symboliques, et les disposent sur la table en occupant chacun l'espace qui leur revient. Nous connaissons tous l'histoire que narre le grand Calvino. Comme ils sont courtois, les commensaux évitent de se disputer la surface de la table. Ils croisent leur récit, autrement dit, de façon concrète, la séquence de tarots qu'ils ont en main, avec des bouts de narration produits par autrui comme s'il s'agissait d'une vaste marqueterie. Dans l'harmonie la plus parfaite ils finissent par dessiner sur la table un quadrilatère composé de tarots. La figure ainsi obtenue reproduit l'ensemble de tout ce qui est concevable. Cette image pourrait entre autres correspondre à l'idéal cartographique de l'Occident, à la carte parfaite qui, dans le meilleur des mondes possibles – hélas ou heureusement illusoire – recouvre tout l'espace libre donnant forme et nom aux lieux qui, au fur et à mesure, se délinéent. Cette carte idéale serait destinée à rester immuable : on ne touche pas à la perfection, on ne met pas en péril l'idée d'un tout harmonieux. En quelque sorte, cette carte a été complétée à la fin du XIXe siècle. Le narrateur d'*Au cœur des ténèbres* de Joseph Conrad en donne un témoignage littéraire lorsqu'il signale qu'au Congo il a vu disparaître la dernière tache blanche sur la mappemonde. Mais, du moins en Occident, la perspective de poursuivre un idéal, même relatif, lasse rapidement. Borges a exprimé le concept à l'aide de la métaphore de la carte tracée par les collèges de géographie de l'Empire. Cette histoire est également connue. La carte des géographes impériaux est grande comme l'empire. Son échelle est de un sur un. Elle est donc complète. Mais les générations suivantes ont estimé que cette carte dilatée était inutile. Ils l'abandonnèrent. Quelques fragments de

la ruine servirent de refuge aux mendiants. Peut-être n'avait-elle pas été inutile, cette carte totale, qui me fait penser aux parchemins des Edda islandaises : lors des périodes les plus froides du Moyen Âge nordique, ils servirent à colmater les brèches dans les maisons, voire à s'habiller un peu plus chaudement.

17 En tout cas, à peine fut-elle complétée que la carte du monde se rouvrit pour permettre à l'Occident de donner libre cours à son insatiable volonté de conquête. Il semble assez clair que la grande partie de tarots ne doive jamais finir. Et on notera aussi que tout le monde ne ressemble pas aux chevaliers de Calvino. Tout le monde n'acceptera pas de n'utiliser que quelques cartes du jeu pour dire son mot et de laisser assez de place aux autres commensaux pour qu'ils puissent s'exprimer à leur tour. *Mors tua, vita mea*, encore une fois. *Vita mea, vita tua* : voilà une alternative qui, dans les faits, ne ferait pas l'unanimité. Les chevaliers de Calvino y ont adhéré. Combien d'autres le feraient ? Dans l'approche de l'espace, le problème réside dans la vision monologique de celui qui regarde et considère. Il est très rare que quelqu'un ait le réflexe de se substituer à quelqu'un d'autre et d'adopter son point de vue – un point de vue différent. Le regard est par nature subjectif. Viser à l'objectivité est une simple pétition de principe aux effets parfois néfastes. La phénoménologie a consacré une grande attention à cette question. L'objectivité est fallacieuse à chaque fois qu'elle se situe en *terminus ad quem* d'un processus établissant qu'un certain nombre de regards, considérés comme homogènes, entrent dans une catégorie commune constituée en *ethnos* et soutenue par une *doxa*. Cette prétention a un nom : ethnocentrisme. Il arrive que l'ethnocentrisme se diffuse de manière inconsciente – c'est au demeurant le plus souvent qu'il en va ainsi. Mais cette innocence apparente n'a rien d'inoffensif. La vision ethnocentrique est particulièrement retorse parce qu'elle tend à naturaliser quelque chose qui n'a rien de naturel. Elle tend à établir une essence, l'identité liée à un espace. Non seulement elle crée un lieu à partir d'un espace donné (ou pris), mais elle s'empresse de le transformer en un territoire, dans le contenant idéal d'une identité véhiculée par une *doxa*. Benedict Anderson a synthétisé ce concept en deux mots : *imagined comunities*, qui donne son titre à son célèbre essai de 1983. Aucune communauté n'est essentielle, chacune est imaginée, même si elle n'est pas imaginaire – bien au contraire, elle se matérialise comme, où et quand elle peut.

18 Il va de soi que la cartographie est un instrument de propagation et parfois de propagande de la vision ethnocentrique des espaces. Ainsi que je l'ai dit plus tôt, elle peut elle aussi être innocente sans être inoffensive. Un seul exemple : celui de Mercator. Quand il conçut son système de projection, le cartographe hollandais n'avait certainement pas d'arrière-pensées. Il serait même injuste de le taxer aujourd'hui d'« ethnocentrisme ». Son but était strictement scientifique et donc, en théorie, objectif. Mais, nous le savons, l'objectivité n'est pas de ce monde. Il est indéniable que le système de Mercator a contribué à « naturaliser » l'image d'une Europe située au centre du monde et pourvue d'une superficie supérieure à celle qui est la sienne. Sur des cartes récentes encore la Russie (ou plutôt l'Union soviétique) donnait l'impression d'être plus grande que l'Afrique, bien que sa superficie fût plus réduite. La même chose valait pour la Scandinavie, apparemment plus grande que l'Inde quand en réalité elle était – et est toujours ! – trois fois plus petite. Ces erreurs de perspective n'ont été corrigées que dans la seconde moitié des années soixante-dix du XXe siècle et non sans âpres discussions entre géographes.

5.

19 Nos paysages mentaux sont liés à une vision ethnocentrique du monde. Il nous incombe de faire en sorte que cette tendance soit relativisée et qu'elle cesse de paraître « naturelle ». Cela n'a certes rien de facile, car nos réflexes sont conditionnés par les strates d'une culture qui, littéralement, nous enveloppe. Ce que je viens de dire, je l'ai écrit en août 2011, à Portland, dans le Maine, et, dans une moindre mesure, à Boston. Quand je n'étais pas installé devant le clavier de mon ordinateur, je me promenais dans les rues pour m'imprégner de ce qui m'environnait, des choses et surtout des gens, mais aussi de la lumière si émouvante du continent nord-américain. Je prenais des photos. Il m'arrivait aussi de m'arrêter pour goûter au *lobster* local, l'incontournable homard. Le paysage urbain américain, surtout dans une petite ville de Nouvelle-Angleterre, devait à mes yeux être assez semblable à celui de l'Europe. Mais tel n'était pas le cas. Tel n'est jamais le cas. Et je ne parle pas seulement de la lumière, de la hauteur des gratte-ciel ou des différents *fastfoods* dont les noms m'étaient inconnus. Pour les habitants de Portland (ceux de Boston sont nettement plus accoutumés à voir défiler des touristes étrangers), il devait paraître étrange que quelqu'un photographie les signaux peints sur la chaussée ou sur les trottoirs en vue d'annoncer des travaux imminents. Pour un Français ou pour un Italien, ces signaux sont en général monocolores et d'un intérêt modéré. À Portland, ils étaient le fruit de la créativité des ouvriers ou, plus probablement, d'un code précis et plutôt compliqué que je n'étais pas à même de déchiffrer. Ils étaient composés de l'entrecroisement de trois, quatre ou davantage encore de couleurs. Par le truchement des photographies, je m'évertuais à intégrer ces figures quasiment artistiques – ou mieux : indéniablement artistiques (de l'art contextuel !) – dans le paysage mental que j'étais en train de construire. Mais tout n'est pas témoignage d'une surprise, d'une découverte. On ne crée pas un *mindscape* à partir de rien. Celui-ci est déterminé par notre culture, par une encyclopédie personnelle qui comprend maintes images.

20 Nous sommes bombardés par les images ; il est banal de le dire, mais c'est vrai. Avant d'arriver à Boston, je me suis souvenu de films souvent beaux comme *Mystic River* (2003) de Clint Eastwood, *The Departed* (2006) de Martin Scorsese, ou plus loin, *The Thomas Crown Affair* (1968) de Norman Jewison avec Steve McQueen et Faye Dunaway et le cultissime *Love Story* (1970), avec Ali MacGraw, qui, hors de l'écran, était madame McQueen. South Boston et les jardins Common ne devaient plus avoir de secrets pour moi, ni Cambridge, la banlieue qui, sur l'autre berge du River Charles, accueille Harvard et le M.I.T., ni l'*East Boston* décrit par Clint Eastwood. Il s'agissait d'une présentation, voire de la présentation de Boston filtrée par Hollywood et rendue planétaire grâce au pouvoir de studios californiens. De ce point de vue, Portland était plus mystérieux que Boston, parce que je n'avais stocké dans ma mémoire aucun film situé dans ses rues ou dans son port. Il est vrai qu'il n'y en a pas beaucoup[9].

21 Une chose est pourtant certaine : je n'aurais pas pu repartir du Maine sans la photographie d'un homard ou d'une affiche qui en aurait reproduit un sur la façade d'une poissonnerie, d'un camion ou d'une camionnette de poissonnier. La même chose valait pour Boston. Je n'aurais pu en repartir sans avoir pris les jeux de lumière sur la façade d'un gratte-ciel. Un acte dû et en quelque sorte rassurant parce qu'il cristallisait la vision que j'avais des lieux avant qu'ils eussent pénétré dans mon *sightscape*. À n'en point douter, elle était animée par les allées et venues de Steve McQueen et de

Faye Dunaway dans le quartier des affaires, un peu plus de quarante ans plus tôt. À coup sûr, aux yeux des Bostoniens et pour les habitants de Portland, je prenais des photos absurdes. En un sens, je devais provoquer la même perplexité que des touristes japonais en train de filmer les rues de Limoges ou de Naples. Absurdes, leurs photos ? Je ne crois pas. Limoges ou Naples sont pour Tokyo ou pour un village du Hokkaido comme Boston et Portland pour moi. Ni plus, ni moins. J'ajouterais qu'à Boston, ces touristes et moi nous prenions souvent les mêmes photos. Et pour conclure cette excursion américaine, qu'on me permette une note encore plus personnelle. À Boston, j'avais endossé par un jour de grand soleil une chemise hawaïenne multicolore que j'avais achetée dans une petite échoppe post-hippie de Cambridge, Massachusetts. Il m'arrivait d'être pris en photo, surtout lorsque je n'avais pas mon propre appareil à la main. Étant donné que je ne suis pas un *people* mais un modeste fonctionnaire de l'État français et que jusqu'ici les paparazzi m'ont toujours laissé tranquille, je ne trouve qu'une explication à cette soudaine exposition médiatique : je représentais une Amérique d'anthologie pour certains touristes qui, alors qu'ils étaient jeunes, avaient dû regarder des épisodes de *Hawaï Police d'État.*

6.

22 Définir un *mindscape* personnel à partir d'un *landscape* est une entreprise significative. Elle implique que l'on active l'ensemble de ses sens, et pas seulement la vue, pour définir une *sensuous geography*. Je n'en ai pas parlé jusqu'ici et ne le ferai pas non plus. Disons simplement que le paysage est aussi un *smellscape*, un *soundscape* et quelque chose que l'on touche de la main, du pied et, peut-être, du bout des lèvres. Comme le constate fort à propos John Douglas Porteous,

> Few researchers have attempted to interpret it in a holistic manner. Concentration on the non-visual senses is also rare. Few have investigated soundscape, and hardly any have chosen to encounter smellscape or the tactile-kinaesthetic qualities of environment. Taste remains a metaphor.[10]

23 Définir un *mindscape* personnel suppose tout d'abord que l'on résiste à l'évidence trompeuse d'un point de vue « naturel ». Aucun point de vue n'est naturel. Il paraît aller de soi de le dire, mais dans la vie quotidienne les choses se présentent sous un jour un peu plus compliqué. Combien d'entre nous regardent une carte en se demandant combien artificielle elle est ? Cela m'arrive. Parfois. Pas toujours. Rarement, pour tout dire. Et cela n'est qu'un exemple. Il est difficile de résister aux sirènes banales de l'ethnocentrisme. Il est difficile d'évacuer les stéréotypes qui en découlent. C'est difficile, certes, mais pour le moins pourra-t-on faire le maximum pour en relativiser l'impact et hausser notre niveau de prise de conscience.

24 En 1981, Ngugi Wa Thiongo'o publia pour la première fois un essai au titre programmatique : *Decolonising the Mind*. Il renvoyait à la politique linguistique dans la littérature africaine. Dans la première partie de son œuvre romanesque et théâtrale, le grand écrivain kenyan avait recouru à l'anglais avant de passer au kikuyu, une des langues bantoues de son pays. Ce choix était bien plus audacieux qu'il peut paraître à des Européens qui, pour écrire, ont souvent (quoique pas toujours) un accès facile à leur langue maternelle. Mais la décolonisation de l'esprit que Ngugi a invoquée ne vaut pas exclusivement pour le Kenya et l'impact politique du choix de la langue vernaculaire. Il nous incombe à nous tous de décoloniser notre esprit, car celui-ci est colonisé à tous les

niveaux et à un point tel que nous ne nous en rendons pas compte, le plus souvent. Comment faire ? En nous prêtant attention, pour commencer. Et plus concrètement ? En consacrant davantage d'attention aux cultures « alter-natives » (Jacques Derrida) à celle que nous connaissons en Occident, qui est la plus enveloppante de toutes, la plus envahissante, la seule qui se présente comme unique. Il est facile de le dire, mais il est plus compliqué d'appliquer le précepte.

25 Toujours à Cambridge, Massachusetts, mais en 2009, j'avais fait une grande découverte – à mon échelle personnelle – dans une librairie de Harvard Square. J'avais trouvé un essai intitulé *Chinese Theories of Fiction: A Non-Western Narrative System* qui, en 2006, avait été publié par Ming Dong Gu, professeur à la *University of Texas at Dallas*. Au bel âge de quarante-sept ans, grâce à ce tour en librairie, il m'était venu à l'esprit qu'il existait également une théorie chinoise de la littérature et que notre théorie littéraire n'était rien de plus, rien d'autre, qu'une théorie occidentale de la littérature et en aucun cas une théorie universelle de la littérature. Vous me direz qu'il m'aura fallu du temps pour parvenir à cette conclusion. Je vous répondrai que malgré la considérable évidence de l'évidence, l'évidence n'est jamais si évidente qu'on le croit, en Europe (comme ailleurs). Derek Walcott n'est pas traduit en français et d'essais sur la théorie littéraire chinoise je n'en ai jamais vu l'ombre d'un seul dans mon pays natal – même s'il en existe quelques-uns. Sinon, j'aurais sans doute commencé à jeter plus tôt un coup d'œil approfondi à cette théorie. Qui aurait pu aussi bien être indienne, arabe, africaine, etc.

26 Et qu'on me permette un dernier commentaire : aucun paysage physique n'entrera plus de la même manière dans mon *mindscape* après que j'y ai inclus la façon dont les Chinois font graviter le *landscape* autour du concept de vide qui, comme dit François Cheng, « est le point nodal tissé du virtuel et du devenir, où se rencontrent le manque et la plénitude, le même et l'autre[11] ». Le même et l'autre, justement.

NOTES

1. Ce texte est la traduction française d'une conférence inaugurale tenue en italien, dont voici les références : « Lo spazio mentale, uno, nessuno, centomila », *in* Stefania De Lucia, Carmen Gallo, Danilo Marino (dir.), *Landscapes and Mindscapes. Metodologie di recerca, percorsi geocentrati e poetiche dello spazio*, Università di Napoli- L'Orientale, 16-17 septembre 2011. Les actes du colloque seront publiés sous le même titre par Associazione Marchese Editore, Napoli. Je remercie Donatella Izzo de m'avoir autorisé à reproduire le texte en version française.

2. Matteo Campagnoli (a cura di), Derek Walcott, *Isole*, Milano, Adelphi, 2009, quatrième de couverture : « *Un paio di decenni fa Iosif Brodskij ebbe a scrivere di Walcott: 'Per quasi quarant'anni, senza sosta, i suoi versi pulsanti e inesorabili sono arrivati nella lingua inglese come onde di marea, coagulandosi in un arcipelago di poesie senza il quale la mappa della letteratura moderna assomiglierebbe, di fatto, a una carta da parati'* ».

3. Derek Walcott, *The Prodigal* [2004], New York, Farrar, Straus & Giroux, 2006, p. 23. « ô toi le Génois, j'arrive enfin à l'endroit d'où tu partis,/ ce port dont le quai recèle des ombres mystérieuses et du silence profond,/ sous les algues de la proue, qui danse sur les vagues avec/ la carte mouvante des Amériques. » (trad. Brigitte Macadré)

4. « Ces montagnes sereines et tendres, ces gorges silencieuses – / telles étaient les Abruzzes. Je me souvenais des Abruzzes / évoquées dans *L'Adieu aux armes*, et ce jeune prêtre sensible / qui y invite Frederic Henry après la guerre,/ et peut-être que Frederic Henry s'y rendit et peut-être pas, qu'importe, / les voilà maintenant, avec leurs petites villes sur les arêtes des collines,/ là où règne un froid infernal. », *Ibid.*, p. 18.
5. « [Le Général] sur son triste cheval de bronze (vert), toujours là, même les weekends./ Les guerres étaient finies depuis longtemps mais lui refusait de descendre de cheval./ [...] Nous n'avions pas de semblables monuments (commémoratifs) sur l'île. /Notre seule cavalerie était celle des déferlantes », *Ibid.*, p. 25.
6. Anna Maria Ortese, *Il mare non bagna Napoli* [1953], Milano, Rizzoli, « BUR », 1988, p. 56 : « *Qui, il mare non bagna Napoli. Ero sicura che nessuno lo avesse visto, e lo ricordava. In questa fossa oscuríssima, non brillava che il fuoco del sesso, sotto il cielo nero del sovrannaturale* ».
7. Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Le Livre des fuites* [1969], Paris, Gallimard, « l'Imaginaire », 2005, p. 201.
8. *Ibid.*, p. 176.
9. Parmi les films tournés au moins en partie à Portland, Maine, qu'on ne confondra pas avec Portland, Oregon, plus connue, on rangera *The Man Without a Face* (1993) de et avec Mel Gibson, *The Preacher's Wife* (1996) de Penny Marshall avec Denzel Washington et Whitney Houston, *Message in a Bottle* (1999) de Luis Mandoki avec Kevin Costner, Robin Wright et Paul Newman. On n'oubliera pas *Thinner* (1996), titre d'un récit de Stephen King, réalisé par Tom Holland avec Joe Mantegna dans le rôle du protagoniste, ni *The Whales of August* (1987) de Lindsay Anderson, le réalisateur d'*If...*, avec une Bette Davis quasi-octogénaire et la mythique Lilian Gish, alors nonagénaire, dont ce fut le dernier film. On conviendra aisément que la notoriété de ces films n'a rien de comparable avec celle des films inspirés par les rues, les parcs et les universités de Boston.
10. John Douglas Porteous, *Landscape of the Mind. Worlds of Sense and Metaphor*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 1990, p. 6.
11. François Cheng, *Vide et plein : le langage pictural chinois* [1991], Paris, Le Seuil, « Points », 1991, p. 61.

AUTEUR

BERTRAND WESTPHAL

Université de Limoges, EA 1087 Espaces Humains et Interactions Culturelles

Arrière-texte et orchestration des référents

Les murs d'Aragon : voix du silence

Luc Vigier

Je parle aux murs (Lacan)

L'homme illustré

1 Les années qui suivirent la mort d'Elsa Triolet prolongèrent, sur le plan du jeu avec les œuvres et reproductions d'art dans l'appartement du 56, rue de Varenne, un principe d'exposition qui existait bien avant qu'Aragon ne se consacre de manière compulsive à ces punaisages et montages d'une vieillesse inventive[1]. Ce n'était pas faire rupture, en effet, que de jouer alors des ciseaux et des punaises : le cliché, la photographie ou l'illustration faisaient partie du travail éditorial d'Aragon depuis les origines, que cela fût dans ses chroniques des années vingt sur l'art et le collage ou dans le contexte des publications novatrices de la *Révolution surréaliste* puis du *Surréalisme au service de la Révolution.* Un quart de siècle n'altéra pas ce goût de l'image-papier : comme responsable du cahier *Tous les arts* puis comme directeur des *Lettres françaises*, veillant à tout, profitant des progrès techniques de la reproduction mécanisée, Aragon signait aussi les clichages, se rendait au marbre, annotait les photographies choisies, indiquait les dimensions, vivait dans la culture de l'image, y détectant la puissance politique du medium en interaction avec la pluralité des textes, donnant dans cette logique d'éducation esthétique l'ordre, un jour de mars 1953, d'insérer en première page un idéogramme de Staline alors que les lecteurs en attendaient une représentation académique. Oubliant le principe polyphonique de l'hebdomadaire, les lecteurs ne virent plus que la transgression iconoclaste qu'Aragon voulait introduire comme contrepoint aux discours convenus. Sans doute ce plaisir des galeries d'images – dont Aragon fait grand cas dans *L'Enseigne de Gersaint* en 1946, qu'il reprendra comme titre de rubrique au sein des *Lettres françaises* – remonte-t-il également aux années de l'Occupation. En 1942, la rencontre avec Matisse avait déjà mis en contact Aragon et Elsa Triolet avec l'effet spécial des fugues graphiques au fusain dans lesquelles le couple se trouva pris comme modèle et affiché sur les murs de la « chambre claire » au palais de Cimiez. C'est là qu'Aragon entra dans ce « bougé » de la variation où il perçut un des reflets les plus fidèles de lui-même. Près de trente années plus tard, le gigantesque

travail d'assemblage d'*Henri Matisse, roman*, reprenant à l'envers et dans tous les sens ce film de la mémoire de l'altérité picturale et de l'image de soi, envahira les planchers de l'appartement de la rue de Varenne. Ces mêmes planchers et parois avaient à peine dix ans auparavant accueilli les dossiers d'images des *Œuvres romanesques croisées*, des *Incipit*, de *La Mise en mots*, d'*Écoutez-voir*. Ce contact physique avec la reproduction fait sens enfin avec l'ancrage en lui de l'image mentale qui fut l'une des grandes préoccupations surréalistes et pour sa vie entière lieu de pensée.

L'énigme, le deuil et les branches

2 L'appartement et ses murs tels qu'ils se font et se défont dans le démembrement de la vie, de l'esprit, de la mémoire, à partir des années 1974-75, sont donc un prodigieux rebrassage non seulement de sa vie démontée-remontée de l'époque mais aussi de cette fréquentation des images concrètes, qui sont souvent images d'images, étant reproduction d'œuvres, mais aussi images de toute une vie d'images, dans les interactions des montages, punaisages et fresques d'un présent d'écran. Cet ensemble d'une très grande richesse[2] confronte le chercheur à des problèmes et des enjeux d'interprétations multiples, et l'intensité de ces enjeux tenant en partie à des problématiques d'arrière-texte mais aussi d'entre-texte ou plus exactement d'inter-iconicité, il peut être stimulant que nous confrontions ces approches, d'autant que ces murs aragoniens étant constitués principalement d'images au dos desquelles se lit parfois du texte, manuscrits ou textes pris dans le hasard des découpages et des assemblages, parfois aussi de textes manuscrits insérés parmi les images, dans les interstices, la notion d'arrière-texte prend à la fois une dimension très concrète (le texte derrière l'image) et une dimension abyssale, la face cachée du sens n'étant pas toujours celle que l'on ne voit pas et l'image pouvant devenir à son tour, l'arrière-texte d'une œuvre passée, comme elle est l'arrière-texte d'un événement récent, d'une rencontre ou la lecture d'un avenir. Ces interactions entre l'écriture d'avant et les écritures de l'image, opacifiant l'approche, sont cependant troublées par les rumeurs angoissées de la mort et en cela partiellement lisibles. Ce sont d'abord en effet des murs de deuil, avec leur allure d'ex-voto et de veillée funèbre, et ce deuil sera le territoire d'une écriture improvisée, mais comme toute improvisation, soigneusement orchestrée, avec son dynamisme, ses traversées, ses impasses. À partir en effet du portrait funéraire d'Elsa, ce vaste tableau d'elle en profil gauche et noir et blanc, que les visiteurs saluaient nécessairement de l'œil en entrant puisqu'il est dans l'axe de l'entrée, des documents « poussent » par branches successives : par exemple à main gauche, derrière le porte-manteau, un portrait de Marek Halter, un dessin étoilé, des cartes postales, tandis qu'encore à gauche, dans la chambre d'ami dite Rostropovitch, les murs se peuplent de documents liés à la jeunesse d'Elsa : ses diplômes, les disciplines examinées, des signatures, du cyrillique sur les parois, et puis les portraits de Maïakovski, que l'on retrouve également dans la chambre d'Aragon. Tout se lie à Elsa, étoile centrale, point d'appui, centre de la toile, constamment convoquée. En face, la porte du bureau d'Aragon et à droite le couloir, qui file, large et contient encore tableaux et bibliothèques qui conduisent jusqu'au salon, véritable « pinacothèque » selon Michel Apel-Muller qui redessina un jour pour nous, de mémoire, le plan de l'appartement. Encore plus loin, la chambre d'Aragon, où éclatent les fresques, comme neiges d'images, effloraisons très nettement composées à partir de la tête du lit, mais aussi des panneaux latéraux entre les deux fenêtres, qui font partie du dispositif visuel :

à la fenêtre du dehors répondent les fresques d'images du dedans, elles aussi structurées en quadrillages, autour des deux portraits d'Aragon, regardant l'un vers le lit, l'autre vers le mur, où s'étend une série de photographies dont les racines associatives se trouvent être des portraits de figures politiques communistes, Thorez notamment, juste à côté d'un portrait d'Elsa jeune au regard doux et conquérant. Les autres pièces, notamment la salle de bains, habillées par contagion, sont atteintes par la nappe d'images qui se déploie sur les zones intermédiaires : placards, contre-ventaux, haut de portes, coffrages, dans un mouvement indiqué par la direction des punaisages mais aussi par des séries de flèches ou des remplissages cartonnés qui sont frontières et jonction entre les « chapitres » de ce « roman » mural qui dépasse le roman, en franchissant la lettre, mais pas l'écriture. Il y a chez Aragon en effet un usage scriptural de l'image, et une parenté sensible entre la rythmique de ses phrases dans les années soixante et soixante-dix et le grand développé des associations iconiques où la punaise rouge, comme pulsation cardiaque et goutte de sang, marque la mesure et la ponctuation de phrases sans mots. Pas seulement la rythmique : si l'on regarde les manuscrits d'Aragon et si l'on entend les témoins qui ont pu assister à des séances d'écriture, on sait qu'Aragon saturait la page de gauche à droite, laissant souvent très peu de marge. Ainsi disposait-il les images, s'affranchissant des directions du stylographe pour écrire cette fois dans tous les sens, en lieu où « haut et bas cessent d'être perçus contradictoirement »[3].

Méduse, Hermès et Mnémosyne : filmer l'illisible

3 Ce discours proliférant de l'image qui entretient tant de liens avec l'esthétique générale d'Aragon n'a pas manqué d'intriguer les témoins et visiteurs invités à s'asseoir, voire à mettre la main à la pâte de ce qui devint, de 1970 à 1982, un chantier ouvert permanent, plus ou moins accessible aux étrangers mais constamment enrichi par le maître des lieux. On ne fit pas que visiter, on devint œil devant les regards fixés. On laissa la pellicule lire la seconde strate des murs, tapisserie aux mille yeux. Quand on est photographe, réalisateur ou cinéaste, comment résister à cet appel spécial des murs, des couloirs et des chambres traversées par ces voix iconiques ? Les amis photographes d'Aragon, d'abord, comme Jean-Louis Rabeux, Daniel Wallard, dont la femme insérée si souvent dans les murs ressemble un peu à Elsa, mais aussi Monique Dupont-Sagorin, Claude Bricage, ou encore Michel Setboun qui fit un reportage sur l'appartement au printemps 1982, prenant des clichés remarquables de certains ensembles. Il s'agissait de témoigner, de jouer aussi d'Aragon sur fond d'images, puis ce fut le temps de la sauvegarde urgente, avant la disparition de l'appartement, qu'il fallut évacuer et entièrement vider pour laisser place à des bureaux ministériels. De 1978 à 1983 se succèdent également des réalisateurs et cinéastes qui produiront à leur tour des « lectures » de cet illisible, souvent semble-t-il à l'initiative de Jean Ristat qui fut le premier témoin de ce spectacle. Lui avait en effet le premier, et en contemporain de la création des panneaux dans la cuisine et dans la chambre principale, évoqué ce « manteau de mémoire » tapissant la « pyramide du pharaon » où il se trouvait avec lui « prisonnier ». La perception qu'en eut alors Jean Ristat constitue bien une première lecture – et cette fois à voix haute – de cette seconde peau où sa voix, en *off*, vient s'inscrire, au sein du bruissement capté par les objectifs. On rappellera ici, sans prétendre à l'exhaustivité, le film de Sarah Maldoror, *Aragon, un masque à Paris*, daté de 1978, filmé en 16 mm couleurs, d'une durée de 13 minutes. Mais aussi, plus tard, l'un

des épisodes de *Dits et non dits*, de Raoul Sangla, (réalisé en 1978 lui aussi, en couleurs), diffusé en 1979. Aragon s'y trouve filmé et interrogé sur fond de tableaux dans son salon, qui constitue, avec l'amorce importante de l'entrée où figurait le grand portrait d'Elsa, la matrice de son travail d'illustration qui se poursuivra par contamination et prolifération tout au long de l'appartement. Il faut également se référer, en 1980, au film *Les Murs d'Aragon*, dans l'émission « Paroles d'aujourd'hui et d'autrefois » de Georges Rouveyre, qui a la particularité d'offrir plusieurs vignettes sonores aragoniennes, le maître des lieux commentant, avec réticences, certaines images fixées au mur. Enfin, l'autre grand film sera une œuvre posthume. Il s'agit *de L'appartement d'Aragon / Errer dans ces chambres* de François Reichenbach et Monique Lepeuve, qui date de 1984. Jean Ristat décrit dans ce film l'appartement comme « une œuvre en mouvement » :

> La décoration, l'organisation de l'appartement a beaucoup évolué tout au long des dernières années, c'est-à-dire qu'Aragon n'a pas mis une fois pour toutes des choses sur les murs, il les a modifiées au fur et à mesure que les années passaient. Il faut se promener dans le labyrinthe de la mémoire et y retrouver les couches successives que le temps y a déposées ou bien même que le temps a fait disparaître. Vous savez on enterrait les pharaons dans un tombeau et on les entourait des images principales de leur vie. C'est au fond ce qu'Aragon a construit tout de suite après la mort d'Elsa.

4 Plus loin, Antoine Vitez se souvient, et parle pour sa part d'un « musée moins noble » que celui qui préexistait dans lequel Aragon marchait, reprenant son métier d'arpenteur de documents qu'il avait vu en acte, lorsqu'il l'assistait dans son *Histoire de l'URSS,* ajoutant :

> Et ça je l'ai retrouvé beaucoup plus tard, lorsqu'il travaillait à l'édition de son œuvre poétique complète, et quand il a commencé à étaler les papiers par terre, c'est à dire à étaler la mémoire par terre... là ce n'était plus au mur mais c'était horizontalement, il marchait... il marchait dans, il arpentait sa propre mémoire, c'est-à-dire à dire qu'il allait comme sur les pierres d'un jardin et il marchait d'année en année et de date en date et la mémoire était étalée au sol et j'ai pensé que cette immense déambulation qui était toute sa vie puisqu'il marchait en parlant [...] il marchait de long en large, dans le couloir, il marchait sans cesse, il explorait perpétuellement sa mémoire, tous ces dessins, toutes ces images, cette iconographie gigantesque, ce musée génial, c'est aussi une manière de toucher de s'entourer de sa mémoire, de marcher de la modifier, la retoucher, de la réorganiser, de la remettre en page sans cesse.

5 Mais Antoine Vitez précise : « Il y a des choses qui sont destinées à nous déconcerter pour l'éternité quand même ». Ristat et Vitez tombent d'accord sur le mouvement, les pages des murs, mais également sur l'impasse interprétative. L'interprétation, la mémoire, mais l'aveuglement. Photographier ou filmer cet ensemble, c'était sans doute attraction de la pellicule par l'image, souci de conservation et de transmission pour une lecture ultérieure, mais c'était donc aussi révélation du caractère irréductiblement hiéroglyphique des signes disposés sur les pages des parois et des murs. Les objectifs parlaient à leur manière du tissage et de la texture aragonienne du dire dans ces années de deuil et de dépassement. Ainsi les commentateurs, filmés comme témoins, évoquent davantage Méduse qu'Hermès, davantage la paralysie devant la complexité que les chemins de l'interprétation. Cette œuvre sans auteur ne parlerait plus. Ces murs avaient un sens, peut-être, avec Aragon. Le maître de cérémonie faisait partie du décor et les images pouvaient n'être que prolongements mi-sérieux mi-ludiques des actualités émotionnelles qu'il incarnait. Que reste-t-il de cette mise en scène sans lui ? Ce que

semblent suggérer Antoine Vitez, Jean Ristat, Michel Apel-Muller, Maria Macorig (gouvernante et témoin direct des punaisages) dans ce film de Reichenbach c'est douloureusement l'absence, le départ, l'effacement de l'image dans le miroir. Les constellations pariétales étaient les cartes d'un territoire intérieur qui nous échappe, laissant subsister l'énigme et non la lecture, dont manque le principe organisateur. Au désir d'interpréter les enchaînements de cartes s'opposent d'abord le silence, les contradictions, les lacunes, la panique optique de l'œil devant la carte d'un territoire fragmenté. Pourtant, c'est justement à partir de la figure de la carte qu'il est possible d'entendre un peu mieux le murmure prolongé de l'écrivain d'images.

Musée imaginaire et dispositif sériel : spectres de Malraux

6 Aragon, sur le tard, s'était rapproché de Malraux, ils s'étaient vus, reconnus, peut-être. Mais leur dialogue à distance avait commencé bien avant, dès la Libération (et plus en amont encore, si l'on songe aux articles élogieux d'Aragon dans les années trente), autour de la diffusion de la culture, dont Malraux s'était fait le chantre, en 1946, devant l'assemblée de l'Unesco. Quelques années avant qu'Aragon n'écrive son prodigieux « Matisse-en-France » (1943), Malraux avait écrit sur Goya, peinture et dessins, dessins et gravures, de même qu'il avait approfondi sa lecture de l'écriture cinématographique. Ce que nous retiendrons ici sera dans cette relation *in absentia*, le principe du musée imaginaire, développé par Malraux dès 1946, puis réalisé en 1947 dans l'œuvre éponyme, que devait envelopper le dispositif des *Voix du silence*, en 1951. Pour apercevoir la parenté relative des démarches, sans doute faut-il recourir là encore à une photographie célèbre de Malraux par Jarnoux, en 1953 : l'auteur des *Métamorphoses d'Apollon*, appuyé sur le piano à queue de sa femme, une reproduction en noir et blanc à la main, contemple une centaine de clichés de même format qui recouvrent littéralement le sol. La composition du prochain volume de la sculpture mondiale est en chantier, et les associations sérielles se mettent en place sur le sol comme elles le faisaient dans l'appartement de la rue de Varenne au temps du secrétariat d'Antoine Vitez. L'élément central, c'est la reproduction de l'œuvre, ici luxueuse, issue des clichés de professionnels du Louvre et des plus grands musées du monde, par quoi Malraux rejoint le constat majeur de Walter Benjamin sur la reproduction mécanisée des œuvres d'art : changement de statut, modification des séries de la mémoire, possibilités infinies de consultation et de confrontation, outil majeur de la culture et de ses fantasmagories. Ce faisant, il dépasse le musée physique pour créer un nouvel espace de lecture, celui du livre, grâce auquel les séries et quadrillages de l'appartement de Malraux, brassant à nouveau les époques pour faire apparaître les unités stylistiques révélées par les photographes, seront bientôt reprises et comprises par l'édition du livre. Certes, on pourrait opposer à cette allégorie malrucienne du voir par Jarnoux les clichés de Setboun montrant Aragon dans sa baignoire en pleine contemplation d'un cliché qu'il accrochera sur les murs, mais on peut également noter, dans les films que nous avons mentionnés, le lien qui va de la pinacothèque aux œuvres décadrées et d'elles aux reproductions issues d'envois (comme les gigantesques posters de Miró retrouvés dans les documents de l'appartement), également issus du débrochage des livres, des dossiers préparatoires des *Lettres françaises* ou plus encore des dossiers éditoriaux montés (et donc démontés) pour les *Œuvres romanesques croisées*

ou *L'Œuvre poétique*. La démarche d'Aragon rejoindrait à sa manière Malraux dans l'écriture précoce de livres d'art où la série d'illustrations permet d'apercevoir, dans la cinématographie des pages, le tracé et l'unité d'un style, avec cette mise en abyme finale d'*Henri Matisse, roman*, où s'enchaînent des séries de séries (fusains, tableaux, illustrations, textes), et l'identification des signes par résurgence et répétition, comme le signe-bouche. Symétriquement, et cette fois plutôt contre le principe malrucien, Aragon passerait en sa vieillesse d'une écriture du brochage sériel à celle du démontage des séries en d'autres grilles, projetant sur les murs les matériaux moins nobles des clichés, des découpes de magazines et de journaux, enfin de ce prolétariat de l'image qu'est la carte postale, comme si finalement, la force propre de la série était destinée, chez Aragon, à sortir du livre, pour s'installer dans le réel de l'espace de lecture, devenu livre ouvert.

7 Cette parenté conflictuelle entre Malraux et Aragon sur l'idée du musée imaginaire nous conduit à examiner l'analogie de leur fonctionnement naturel : celui de la combinatoire et de l'association. Malraux y insistait dans son introduction au *Musée imaginaire* : la reproduction photographique facilite les lectures stylistiques, crée d'autres œuvres que celles que l'on voit, elle permet le comparatisme iconique, bien mieux qu'une mémoire, condamnée dit Malraux, à confronter un tableau à un souvenir. Ce point nous intéresse en particulier : chez Aragon, il n'est pas impossible que, s'agissant des murs, et en correspondance avec ce que les témoins ont pu percevoir de ce travail, on assiste à l'écriture des combinatoires d'images comme une mémoire et selon une logique associative qui serait celle du moment, celle du rêve, du souvenir, de l'allusion, où l'arbitraire a un sens et où apparaît aussi la question de la représentation qui serait ici celle du psychisme. Les murs d'Aragon seraient ainsi lieux où la machine combinatoire se met en place à partir de grilles particulièrement efficaces associant les processus de la mémoire, la confusion des souvenirs, l'intervention du réel (journalistique, artistique notamment) et les effets propres de la fresque, pour construire le discours, qui est d'abord celui du deuil et de son dépassement. L'écriture d'Aragon à partir des premières années soixante-dix est en effet le contraire d'un travail d'oubli ou d'effacement, même si de nombreuses époques restent dans l'ombre, comme celle de la Résistance. Toutes les branches iconiques de l'appartement partent d'un portrait d'Elsa, d'un tableau offert à Elsa (Matisse, mais surtout Masson), d'une œuvre d'Elsa, posée sur une étagère derrière laquelle montent les images et c'est cette matrice qui sert visiblement de principe général aux punaisages qui vont suivre.

8 « L'écriture Elsa » du mur, dont le fantôme est présent dans l'entrée mais aussi partout dans l'appartement s'enrichit progressivement de figures récurrentes d'oiseaux, qui sont pigeons voyageurs, moineaux, rossignols, belles oies bernaches, situées dans la cartographie des murs toujours près d'Elsa l'oiseau, celle du *Rossignol se tait à l'aube* (1970) et de *La Mise en mots* (1969) qui dit assez la fusion symbolique des images volatiles. Ailleurs, l'idée d'Elsa se développe dans des séries latérales de sculptures baroques issues du dossier photographique d'*Écoutez-voir* (1968) ou se combine avec des figures politiques. Ce n'est pas, on le voit, seulement dialogue avec Elsa disparue, c'est aussi allusion au rapport qu'Elsa elle-même entretenait avec l'image et l'illustration. Elsa par l'image, donc, et dans l'image d'aile. Le texte disparu, reste la reproduction de l'œuvre d'art, telle quelle peut être combinée, comme lettre d'un mot ou mot d'une phrase, dans le *murmure des murs,* l'image écrivant sans le texte, et déplaçant même les manuscrits ou textes insérés du statut livresque vers le statut iconique, à la façon d'un

Matisse dans *Jazz*. De même, le portrait, partout présent, comme il l'était dans *Les Lettres françaises*, ponctue partout les parois de visages et de regards, qui sont hommages, racines et centres de grilles associatives où se cachent les secrets. Nous sommes proches ici d'éléments théoriques développés par Aragon dans *Les Incipit*, par lequel se dit, *via* un damier de Kandinsky, la vocation de l'écriture :

> Écrire ses secrets, n'était pas qu'une idée d'enfant : c'est peut-être la clé de tout art, qui se propose, au-delà du langage, un langage à soi, la création de signes, à la manière de Matisse ou de Kandinsky.[4]

9 Comptent ici la déclaration d'Aragon, basculant vers l'abstraction et la sémiotique, mais aussi la grille de Kandinsky qui annonce toutes les grilles de lecture futures. Celles que propose l'appartement sont justement porteuses de très fins secrets, forgés à partir de matériaux bruts, dénués de valeur, et qui fonctionnent ensemble, en communauté, écho après écho, comme un ensemble de signes. Du même coup, les murs d'Aragon nous engagent à adopter des modalités de lecture qui ne dépendent pas seulement des repérages figuraux mais empruntent à des techniques comparatistes qui ne datent pas de l'époque Malraux, mais bien plus en amont, du début du siècle, où s'élabore une nouvelle manière de lire l'histoire de l'art.

Aby Warburg : *das Nachleben*

10 L'un des modèles possibles de ce comparatisme sériel né dans le deuil et la survivance est assez clairement identifiable dans les travaux d'Aby Warburg autour des années 1920. Inventeur d'un projet qui le mènera aux bords de la folie (mais l'on peut aussi songer au processus inverse), Aby Warburg entame après la Première Guerre mondiale la mise en place d'un dispositif visuel permettant de comparer visuellement récurrences et survivances de motifs esthétiques dans les œuvres d'art, notamment pour les périodes antiques, classiques et Renaissance. Son étude des *PathosFormeln* notamment, figures de l'émotion et de la souffrance, à partir du *Laocoon* ou encore des résurgences, à de grandes distances ou périodes, des tracés identiques de danses rituelles fondent une manière de dire l'histoire de l'art, qui n'est pas sans lien avec les recherches de ses contemporains, mais qui les dépasse vers des dispositifs tabulaires très proches de ce que réalisera Malraux dans *Le Musée imaginaire*. Leur rôle est de permettre les rapprochements, la confrontation des photographies d'œuvres sur fond neutre et vertical et de créer une sorte de bibliothèque nouvelle où le savoir ne sera plus disposé de manière classique mais structuré selon des liens subjectifs et informés, formant des réseaux associatifs autour d'un concept. C'est ainsi d'ailleurs qu'Aby Warburg avait, avant sa mort, organisé sa *Kulturwissenschaftliche Bibliothek* et son projet de musée d'images : *Mnémosyne.* Aby Warburg, pour la littérature, la psychologie et pour l'histoire de l'art, voulait modifier la carte du savoir, au profit de la perception d'un territoire intuitif plus vaste, plus mouvant, plus suggestif que ne le permettaient les catégories ordinaires. On retient ainsi dans les travaux de Warburg ce qui relève selon lui de la détection d'une *survivance* (*das Nachleben*) et d'une *expression* (*Ausdruck*) des images fondamentales contenues (et parfois retenues, refoulées) dans l'imaginaire humain à travers les âges dont Georges Didi-Huberman dit la prégnance[5], mais également tout ce qui relève, dans les travaux de Warburg, qui ont pu avoir une influence sur Malraux, du travail associatif, non sans lien avec les travaux de Freud sur les stratégies de l'inconscient-image que Warburg analyse, transpose dans le refoulé de l'image au sein même de la psychologie de l'art. Cette notion de « survivance »,

rattachée chez Aby Warburg à la permanence dans l'histoire de l'art d'expression spécifique et formelle de la psyché humaine, de sa geste psychique si l'on veut, entre en contact avec le travail du deuil et de la survivance, l'hypothèse ici étant que les murs d'Aragon fonctionneraient selon des associations par analogie de formes caractéristiques d'une recherche, dans les élément variés du monde des arts, des formules fixes de l'affectif.

11 Aragon, jouant du pêle-mêle de l'histoire, des reproductions d'œuvres d'art, du présent des galeries et expositions (dont les invitations lui arrivent en permanence, consacrant ce qu'il fut pendant toute sa vie, un écrivain de l'art), du souvenir des êtres aimés disparus, de la présence des nouvelles amitiés (Jean Ristat, Hamid Fouladvind), des angoisses et des désirs, écrit sur le velours de ces nuits le propos comparatiste le plus époustouflant de son œuvre : narratives, rompues, abstraites, ces fresques disent elles-aussi la métamorphose du monde en images et l'écriture nouvelle qui se fonde en elle du désir : les panneaux de la chambre, sans doute les plus travaillés et composés de l'ensemble disent assez ce mécanisme de l'imaginaire du punaisage : il ne s'agit plus d'identité de figures, mais bien d'identités de mouvements, de formes, de lignes : les corps des athlètes de la statuaire grecque qui entourent certains portraits d'Aragon disent à la fois les recherches d'Aragon sur les mythes dans les années de rédaction de *Théâtre/Roman* et l'écriture d'un désir des corps masculins, répétés en séries, autour de symboles politiques ou de schèmes plus obscurs. Les visages eux-mêmes, comme ce double portrait d'Aragon dans la chambre, qui se décline en un visage vieilli mais aussi, verticalement, en d'autres visages, bustes d'hommes et de femmes, au prix d'une variation d'identité sexuelle assez manifeste. Nul travestissement ici, mais bien variation des formes d'une vie, des formes d'une identité, qui nous conduisent aux secrets d'une mutation intérieure profonde : homme, femme, souvenirs d'abord (Elsa, Maïakovski et Nane se croisent) mais aussi *PathosFormeln* d'une vie qui se déconstruit pour se survivre sous une autre forme, qui se dit dans les séries, les combinatoires transgénériques, les grilles cinétiques des métamorphoses du désir et du cœur.

Du visible et des affections

12 Les murs d'Aragon peuvent ainsi être considérés comme un ensemble mouvant de messages cachés ou non-dits, renvoyant le lecteur à l'incertitude mais aussi à l'écoute et aux parcours, selon les lois des voix malrucienne du silence, le message écrit étant parfois tourné et donc caché côté mur, parfois exposé, à la manière de ces lettres punaisées au cœur du dispositif, ou de ces poèmes et ajouts manuscrits. Message *off*, message *in*, tout se conjugue ici pour produire des voix, généralement associées, par capillarité, à des instances du passé, des instants de la mémoire, des affects dont les murs sont la manifestation et l'expression si l'on veut reprendre cette fois la terminologie de Warburg. Les aragoniens reconnaîtront là les grandes lignes de l'écriture du secret chez Aragon, mais aussi le retour de procédures de composition plus anciennes. On voit pourquoi l'on devait se pencher un instant sur ce qui, du visible et du lisible mêlés, nous confronte au paradoxe des victimes de Méduse : ne plus voir d'avoir vu. La difficulté est d'autant plus grande que les grandes fresques d'images naissent d'une atroce et terrible période de transition psychique et physique. La mort d'Elsa d'un côté, la sienne à l'autre bout, et les image-clepsydres s'amoncellent en compte à rebours du temps petit qu'il lui reste de vivre, comme le condamné trace aux

murs les jours passés. Devant ces murs, les témoins contemporains, les pellicules et objectifs comme les chercheurs d'aujourd'hui se trouvent confrontés aux mouvements énigmatiques des formes de l'émotion. Ils en prolongent, au-delà du roman et pour une fois sans lui, l'écriture. De plus en plus pliée sur elle-même, combinatoire en diable, dessoudée par la déconstruction et le goût du collage, elle se tiennent également devant ce qui est déjà, monumental, l'arrière-texte exhibé de la vieillesse : la mémoire en morceaux, les affections multiples dispersées puis rassemblées par les punaises, les souvenirs atroces, les bonheurs présents, la préfiguration de la mort et les rêves éveillés du vieil homme sur ce qui lui reste de souvenir, de désir et de vie.

NOTES

1. Cette conférence est la suite d'une série d'études entamées en 2010 et menées dans le cadre de l'équipe Aragon de l'ITEM. On peut consulter ces textes sur http://louis-aragon-item.org/ ainsi que les résumés de notre journée d'études sur le « 56, rue de Varenne » (Moulin de Saint-Arnoult-en-Yvelines, maison Aragon-Triolet, 13 octobre 2012).
2. On a pu réaliser l'intensité visuelle de ces « installations » lors de la reconstitution à plus petite échelle de la chambre d'Aragon par Caroline Bruant et l'équipe du Moulin de Saint-Arnoult-en-Yvelines, à l'automne 2012. Parallèlement, l'équipe responsable du recensement des documents au sein de l'équipe Aragon de l'ITEM (Jacques et Maryse Vassevière) a recensé et étudié un par un les documents de ce décor, constituant un matériau précieux pour la recherche à venir.
3. André Breton, *Manifeste du surréalisme*, 1924.
4. *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève, Skira, p. 35.
5. Georges Didi-Huberman, *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002.

AUTEUR

LUC VIGIER

Université de Poitiers, Équipe Aragon de l'Institut des Textes et Manuscrits

Résidente privilégiée de Maria Casarès : texte et arrière-texte de l'autobiographie

Françoise Heitz

L'autobiographie comme « chambre d'échos »

1 Commençons par quelques évidences : le cas de Maria Casarès est très particulier. Née le 21 novembre 1922, elle décéda le jour de ses 74 ans, le 21 novembre 1996. Son seul livre, *Résidente privilégiée*[1], n'est pas l'ouvrage d'une femme écrivain, mais d'une comédienne : à ce titre, il ne s'agit pas d'un texte autobiographique à resituer dans l'ensemble d'une œuvre, comme le fit Philippe Lejeune dans son ouvrage fondateur[2], analysant *Les Confessions* de Jean-Jacques Rousseau, *Les Mots* de Jean-Paul Sartre ou l'espace autobiographique plus controversé de Gide ou de Leiris[3]. L'examen n'en est pas plus aisé pour autant, car la grande interprète dramatique des textes que fut Maria Casarès (à la scène beaucoup plus qu'à l'écran) est une sorte de chambre d'échos. Son écriture est à l'image des personnages qu'elle incarna : puissante, animée d'un souffle vital, d'une exigence absolue (la devise récurrente de l'ouvrage, si espagnole, étant *Todo o nada*, « Tout ou rien »), sans aucune auto-complaisance, fouillant au contraire dans les tréfonds, là où la remémoration ou bien le miroir font mal, jusqu'au vertige, expression symbolique d'un malaise psychosomatique souvent évoqué dans sa vie. Par ailleurs, ce livre très personnel est aussi une chambre d'échos dans la mesure où il met en scène une foule de personnages, sans aucune hiérarchie établie, comme faisait un Velázquez en peinture, attachant dans ses portraits autant d'attention passionnée à la figure des grands de ce monde qu'aux délaissés et aux marginaux, cherchant l'humain derrière le vêtement, l'essence derrière l'apparence, ou à travers même les multiples apparences.

2 Dans cette lecture-compagnonnage, l'herméneutique, à l'instar d'Œdipe, se trouve à la croisée des chemins, entre la topographie romanesque étudiée cette année (ne s'agit-il pas, le titre le proclamant d'emblée de façon à demi ironique[4], de la douleur de l'exil et

des souvenirs de l'Espagne, à la fois si proche et si lointaine ?) et l'écriture de soi, qui adopte la forme changeante d'un bilan suivant une ligne plus ou moins chronologique, véritable quête identitaire à travers les multiples influences qui exercent leur pouvoir, traçant la ligne d'une vie. Ces influences sont celles des êtres chers, évoqués en de brillants portraits, mais aussi celles des pays (d'origine et d'accueil) dans leur géographie, leur histoire tourmentée, les traumatismes collectifs, et ce qui donne un sens à ce qui est présenté souvent comme un magma chaotique (une feuille de température, dit-elle avec humour, en parlant de sa vie), c'est le théâtre, avec les acteurs qui l'habitent, le théâtre présenté comme souffle où l'on se donne entièrement, et qui brûle jusqu'aux entrailles. Quand Casarès s'interroge sur les raisons qui l'ont poussée à écrire ce livre, la première qui lui vient à l'esprit, c'est « la tentation d'une trêve », le besoin de se ressourcer loin de ce qu'elle nomme le « bûcher théâtral ». Dans sa soif d'absolu, l'autobiographe n'est d'ailleurs pas si éloignée (élan mystique dépouillé de tout caractère religieux) d'une Jeanne d'Arc et elle interpréta d'ailleurs dans sa jeunesse la *Jeanne d'Arc* de Péguy.

3 Il s'agit donc d'une personnalité et d'une histoire d'exception. La relation de la narratrice avec son narrataire est aussi celle de l'interprète avec son public, pour ceux qui eurent la chance de la voir et de l'entendre au théâtre : elle donnait à ses interprétations tout ce qu'elle était ; sa voix rauque fascinait Carlos Fuentes qui parlait d'elle comme d'une « femme tellurique »[5]. Au cinéma, comme tous les acteurs du monde, elle reste figée sur la pellicule dans le mythe d'une éternelle jeunesse, si l'on met à part le rôle de la Générale qu'elle interpréta aux côtés de Miou-Miou dans *La Lectrice* de Michel Deville en 1988. Citons quelques rôles qui sont restés, plus marquants que d'autres : Hélène dans *Les Dames du Bois de Boulogne* (Robert Bresson, 1945, dialogues de Jean Cocteau), Nathalie, la femme du mime Baptiste Deburau (Jean-Louis Barrault), dans *Les Enfants du Paradis*, de Marcel Carné (1945), la Sanseverina dans *La Chartreuse de Parme*, de Christian Jaque (1948), et la Mort dans *Orphée* de Jean Cocteau (1950). Elle est aussi la voix *off* du documentaire d'Alain Resnais sur le *Guernica* de Picasso (1949). Mais elle ne se sentait pas à l'aise devant la caméra, disant qu'au cinéma, elle laissait « son âme au vestiaire », et elle n'eut probablement pas la chance de rencontrer le metteur en scène qui lui aurait permis de déployer tous ses talents. Elle était terrorisée par Marcel Carné et haïssait Bresson, si exigeant avec les comédiens qu'il les laissait vidés d'eux-mêmes. Seul *Orphée* avait trouvé grâce à ses yeux, car elle croyait en Cocteau.

4 Ce qui se livre dans *Résidente privilégiée*, c'est une intimité qui est aussi miroir : la comédienne est en quête d'elle-même, avec exigence et ferveur, et le lecteur est secoué par sa prose vigoureuse, qui l'éloigne de la passivité que l'on pourrait concevoir dans le terme atone de « spectateur/spectatrice », invité à considérer le combat perpétuel de la vie, qui est souvent le combat contre soi-même.

Le *topos* essentiel : les racines galiciennes

5 S'il est vrai que « c'est par les lieux que nous entrons dans l'espace du roman »[6], c'est aussi l'évocation d'un *topos* essentiel qui ouvre l'autobiographie de Maria Casarès. En quelques pages, elle brosse le tableau des paysages de sa terre natale, personnifiée dès le début comme une « veuve qui chante doucement avec la pluie » à laquelle la

nostalgie est consubstantielle, puisqu'elle a fourni au continent latino-américain un fort contingent d'exilés :

> Les émigrants, qui ont amené les Américains du Sud[7] à dénommer les Espagnols dans leur totalité : gallegos – Los Gallegos, ces extravagants qui chantonnent à travers le monde la musique obsessionnelle du retour et, dans leur terre, la plainte douce-amère de l'ailleurs et de la séparation.[8]

6 Elle attribue d'ailleurs à son ascendance galicienne une bonne partie de son tempérament[9], en dépit du fait qu'elle quitta la Galice à l'âge de neuf ans quand son père fut nommé ministre de la Marine à l'avènement de la Seconde République dans le gouvernement d'Alcalá Zamora, et ne retourna jamais y vivre puisque, après la République et la résidence à Madrid, vinrent la guerre civile et l'apprentissage de l'exil à Paris. Mais le lieu d'origine est un référent omniprésent, dans lequel il est impossible de démêler ce qui appartient au mythe : comme chez tous les peuples d'ascendance celtique, un attachement viscéral à la terre natale, et un nom particulier donné à la nostalgie de celle-ci (la *morriña*), et ce qui ressortit aux circonstances historiques et personnelles particulières.

Le référent historique : l'hommage au père, la part d'indicible, et le « lieu juste »

7 Être fille d'un homme célèbre donne certaines prérogatives (dont elle tire plus de honte que de fierté[10]) et des devoirs (auxquels elle croit avoir manqué par trois fois, comme Pierre reniant Jésus), sentiment de la faute sur lequel elle s'explique dans son livre. La première fois, ce fut après l'emprisonnement de Santiago Casares à Jaca, où sa peine de mort avait été commuée après la tentative de *pronunciamiento* des capitaines Fermín Galán et Ángel García Hernández contre la dictature de Miguel Primo de Rivera. Il fut transféré après plusieurs mois à la prison de Madrid : paralysée devant ce fantôme dans lequel elle ne reconnaissait plus son père, elle n'osa pas s'en approcher et répondre à l'appel brûlant de son regard en attente d'une démonstration de tendresse.

8 Santiago Casares était avocat de formation, mais si peu conformiste que, dans sa jeunesse, il avait rédigé une de ses plaidoiries en octosyllabes. Il était fils d'une famille bourgeoise, républicaine et anticléricale. Sa tuberculose précoce le fit souffrir toute sa vie (les douleurs de sa longue agonie dans l'appartement parisien de sa fille étant longuement exposées par celle-ci). La scène anthologique du balcon, si courte soit-elle, est impressionnante : le lecteur y est amené à s'identifier tour à tour à ceux qui acclament le vainqueur, à celui-ci dans sa lucidité, un *desengaño*[11] très espagnol sur la nature humaine, et à la petite fille qui assiste à la scène et la vit comme un moment initiatique décisif. À l'annonce de la nomination de Casares au poste de ministre, une marée humaine l'avait porté jusqu'à sa maison, aux cris de « *¡Viva Casaritos!*[12] » :

> Brusquement les cris ont cessé, il y eut un profond silence, et des milliers de mouchoirs blancs se sont levés pour saluer mon père. [...] Au-dessus de ma tête, dans le silence bercé par les pleurs en sourdine de maman j'ai entendu la voix un peu lasse, sereine et nette de mon père : « Regarde-les, Gloria. Je leur donne deux ans pour me jeter des oranges ».[13]

9 Il connut en effet la dégradation rapide de l'état d'euphorie dans lequel avait débuté la République en avril 1931, après le renoncement d'Alphonse XIII, et dut assumer successivement les charges de ministre de l'Intérieur, de président du Conseil et de

ministre de la Guerre. Et c'est ainsi que Maria le compare au triste *pelele* de Goya (c'est le tableau qu'elle a choisi pour illustrer la couverture), pantin désarticulé jeté en l'air et ne pouvant être maître de son destin, ni aider à sauver celui de son pays.

10 En arrivant à Madrid, la jeune Maria eut conscience pour la première fois de la nécessité de représenter quelque chose, la chargeant, comme elle le dit[14], « d'une maturité précoce et, peut-être d'un destin ». Elle eut la chance de suivre les cours de l'*Instituto Escuela*, anciennement appelé *Instituto Libre de Enseñanza* (Institut libre d'enseignement), où le poète Antonio Machado avait fait ses études[15]. Lorsqu'elle dut s'enfuir avec sa mère pour Paris lors de la guerre civile, elle prépara son baccalauréat au lycée Victor Duruy, et elle déclare judicieusement qu'après avoir connu l'*Instituto Escuela*, le lycée Duruy semblait un séminaire du Moyen Âge. L'ouvrage n'étant pas un traité d'histoire[16], il fuit l'anecdote, même pour évoquer la guerre :

> À l'instar de la vie même, la guerre n'est pas une suite de faits ou d'événements mis bout à bout. Aussi frappants soient-ils, ils ne peuvent renseigner quiconque qu'en tant que signes ; comme l'expectoration du sang nous avertit de la tuberculose ou la tumeur d'un cancer ; comme la forme du nez ou la couleur des yeux nous aide seulement à nous figurer un visage, ou le souvenir confié d'une caresse, à deviner un amour. Mais ni la phtisie, ni le cancer, ni l'amour, ni la personne ne se tiennent dans le sang craché, la tumeur, le rappel d'un geste ou les traits d'un visage. L'expérience de la guerre est inénarrable et ne peut être entendue que si celui qui en écoute la relation l'a vécue.[17]

11 L'écrivain ne pèche certes jamais par légèreté et ces quelques mots évoquent puissamment l'aporie du récit, l'indicible auquel il se heurte. L'arrière-texte, c'est ici l'expérience vécue, qui reste intraduisible. Dans la période de l'épuration après la guerre vécue cette fois en France et la Libération, elle sentit, face à la médiocrité de ceux qui n'avaient montré aucun courage pendant le conflit, mais qui tondaient les femmes qui avaient fréquenté des Allemands[18], que le théâtre était, plus que jamais, le seul lieu juste.

12 S'agissant du père, elle présente donc Santiago Casares tel qu'elle l'a connu, davantage dans son intimité familiale et son amour inconditionnel envers sa fille qu'à travers les faits et gestes de l'homme politique. Celui-ci fut vilipendé dans son propre camp (on sait les déchirements que connut le camp républicain) : ainsi lui reprocha-t-on par exemple d'avoir refusé d'armer le peuple au début de l'insurrection militaire. Maria Casarès devait ressentir encore longtemps après, en retournant dans l'Espagne en processus de transition démocratique, une incompréhension devant le rôle de premier plan qu'entendaient jouer les communistes. Dans une Espagne si différente de celle qu'elle avait connue, elle se sentit soudain vraiment privée de patrie, alors que pendant les années du franquisme, comme ses frères d'exil, elle ressentait que son pays d'origine, c'était l'Espagne réfugiée. C'est ainsi qu'elle déclare :

> Il m'a fallu l'incroyable dose de naïveté que je traîne avec moi pour ne pas tomber dans l'indécence, quand j'ai accepté la croix de Grand Commandeur de l'Ordre de la Libération que mon gouvernement de l'exil a bien voulu m'octroyer, car à part mes déclarations publiques et réitérées sur mes origines, rien dans mon activité ne la justifiait, pas le moindre petit fait glorieux.[19]

13 Mais elle pousse plus loin et fouille dans l'arrière-sens de ce geste :

> Mais peut-être que l'Espagne, dans sa folle sagesse, amoureuse du geste, des mythes et symboles et par là les gardant toujours vivants, décore ses sujets non pas pour les primer ou les remercier, mais pour les obliger. Cela expliquerait bien des choses, comme la création même de cet Ordre (fantastique) de la Libération que le

> gouvernement de l'exil a inventé et s'est octroyé à lui-même dans la personne de son président, alors que l'Espagne semblait s'éloigner d'année en année du jour qui la libérerait. Oui, peut-être que ce haut insigne n'est accordé à ceux qui le reçoivent que pour les inciter à l'action qu'il est censé honorer.

14 Pour en revenir à Santiago Casares, l'auteur transcrit directement certains passages des nombreuses lettres qu'il lui envoyait, à travers lesquelles transparaît à chaque instant son sens de l'humour. Il plaisantait sur ses bulletins de santé, signant « ta vieille carcasse de père » ou « ton père bouffé des mites qui t'embrasse », mais aussi sur la vie sentimentale agitée de sa fille (hésitant entre deux amants dont aucun ne lui convenait)[20].

15 Les parents de Maria, qui craignaient de mettre au monde des enfants, car chacune des deux familles était accablée d'un fléau, l'une de tuberculose, l'autre d'épilepsie, l'élevèrent en faisant en sorte de l'endurcir contre toutes les maladies, et ce n'est pas la moindre des réponses symboliques à son père que la réussite de Maria : aux échecs politiques, elle préféra les aléas de la représentation théâtrale, et à la sclérose des voies respiratoires de son père, elle opposa un long souffle déclamatoire de tragédienne frémissante et parfois imprécatoire, surtout dans la deuxième partie de sa carrière, où elle osa interpréter des textes ardus dans des mises en scène souvent avant-gardistes et loin de faire l'unanimité. Citons *La Célestine*, de Fernando de Rojas, adaptée et dirigée par Jean Gillibert en 1972, l'exemple emblématique de la pièce de Jean Genet *Les Paravents*, qu'elle interpréta en 1966 dans une mise en scène de Blin, puis en 1983, dans celle de Chéreau, ou *Quai Ouest* de Jean-Marie Koltès, au théâtre des Amandiers à Nanterre en 1986. Elle fut ovationnée lors de la première de *El Adefesio* (*Le Repoussoir*) de Rafael Alberti, au début de son retour en Espagne en 1976, à cause de ce qu'elle représentait, mais la pièce n'eut aucun succès par la suite et dut être interrompue.

> Elle n'en finit pas de se chercher, de se réinventer. Elle éprouva un certain vertige dans cette aventure, dans ce risque et ainsi laissa-t-elle la fameuse maison du Français pour suivre Jean Vilar et son Festival d'Avignon, mais ensuite elle fut capable de rompre avec la prestigieuse troupe du TNP de Chaillot, pour rêver d'autres langages scéniques en compagnie du chorégraphe Maurice Béjart, des metteurs en scène Lavelli, Blin, Chéreau, Sobel. À soixante-huit ans, elle joua deux rôles en même temps (dans Tartuffe et dans Elle) et à soixante-douze elle incarna le Roi Lear « vêtue ni en femme ni en homme, ni en jeune ni en vieille ». Maria entrait en communion mystique avec l'âme des mots, et un public fidèle accourait à ses représentations comme à une cérémonie sacrée.[21]

16 Elle apportait au théâtre français la démesure interprétative, son rire retentissant et sa voix rauque inoubliable. Elle interpréta de grands rôles qui semblaient être faits pour elle, comme Marie Tudor, Lady Macbeth, Médée, Chimène ou l'Hécube d'Euripide.

17 Maria trouva donc dans ce « lieu juste » son identité. Mais pour en revenir à cette question si cruciale dans toute autobiographie, elle est aussi douloureusement évoquée à propos du père : le gouverneur civil (équivalent du préfet) de la province, adressa en 1937 au président du tribunal de La Coruña, une lettre par laquelle il lui demandait que fût arraché du registre de l'état civil le « folio déshonorant » dans lequel se trouvait inscrite la mention de sa naissance. Aussi l'hommage qu'elle lui rend après l'avoir contemplé au seuil de la mort n'en a-t-il que plus de poids, car l'acharnement d'individus nuisibles à éradiquer la vie d'êtres humains produit parfois l'effet contraire[22], le vilipendé entrant dans la légende :

> [...] il rassemblait toutes ses forces vitales pour guetter l'ultime approche et – coupé comme il était de toute divinité et de toute croyance – pour témoigner, seul,

> jusqu'au bout, de la dignité et de l'intégrité de l'esprit ironique qui était le sien. Fidèle à lui-même et à ses pères, sans une plainte, sans un cri, sans le moindre signe d'amertume ou d'envie, sans abandons ni complaisances aucuns, propre et net d'esprit et de corps, conscient de la vanité de son combat mais galvanisé par la volonté de rester jusqu'au bout entièrement présent au monde et à lui-même, portant comme seules armes l'humour et le sens de la représentation, il ressemblait plus que jamais à une épée, forgée à même la lucidité, pour me présenter le plus glorieux spectacle qu'un homme ait pu me donner.[23]

18 La facilité de la symbolique freudienne que l'on pourrait voir portée par ces mots n'en épuise pas la substance charnelle, comme le complexe œdipien insurmontable n'est qu'un aspect mineur. L'auteur s'interroge d'ailleurs sur le sens de son écriture, le propre d'un ouvrage profond étant de poser des questions et non d'apporter des réponses, et elle se demande si l'écriture serait capable de « venir à bout de mémoires brûlantes et refoulées[24] ». C'est sous le signe des planètes que Maria Casarès place le livre I et le livre III de son volume : « Sous la tutelle de Pluton » (mêlant astronomie et astrologie, en évoquant son signe astral : celui du scorpion), et « Privilèges de Saturne », dans l'allégorie goyesque du Temps dévorateur à la fin du récit autobiographique.

19 Santiago Casares hésita sur la démarche à suivre une fois qu'il eut rejoint sa femme et sa fille à Paris : il était tenté de rejoindre le Mexique, où tant de réfugiés espagnols avaient trouvé abri, mais il tergiversa et alla seul en Angleterre, où il dut finalement rester quatre ans à Dormers, près de Londres, dans la maison louée par Juan Negrín (dernier chef du gouvernement puis représentant de la République espagnole en exil). Dans le petit appartement de la rue de Vaugirard que l'actrice devait habiter pendant trente ans, la Kommandantur interrogeait les deux femmes sur l'endroit où se trouvait l'ancien ministre de l'Espagne républicaine. Elles répondaient invariablement : en Amérique latine et, par ailleurs, Maria raconte les peurs suscitées par ces visites impromptues, alors qu'elle et sa mère cachaient des amis juifs, parmi lesquels la jeune Russe Nina Reycine.

20 Le propos n'est pas ici de rendre compte de façon exhaustive des êtres qui ont marqué l'actrice, et l'on n'insistera pas sur les relations de complicité profonde qui l'unissaient à sa mère. En revanche, l'être qui la façonna réellement, après son père, ce fut Camus.

Hommage à Camus

21 Casarès raconte au milieu de l'ouvrage l'irruption dans sa vie de l'œuvre et de son auteur :

> Marcel Herrand me remit en main les épreuves en vue d'édition d'une pièce : Le Malentendu.
> Je pense que tu peux jouer Martha. C'est l'œuvre d'un jeune auteur que j'aime. Lis.
> J'ai lu. J'ai aimé. Et j'ai cherché le nom de l'auteur. Albert Camus.[25]

22 Et le récit de la première rencontre marque le choc de la reconnaissance :

> Les signes d'une passion que je reconnaissais, d'une quête peu commune dont j'avais déjà vu la folle intensité luire dans l'œil des personnages de Goya, mais tenue ici en laisse jusqu'à l'extrême volonté, m'apprirent d'un coup d'où me venait la sensation d'isolement et d'étrangeté qui se dégageait de cette figure ; mais, en même temps – le regard clair que je découvrais, droit, profondément renseigné et où une sympathie toujours ouverte à son interlocuteur mettait une interrogation attentive – comme aussi cette manière d'approche qui le faisait entrer de plain-pied

> dans ses rapports avec les autres – cela, et le goût de la vie et des êtres, effaçait d'un trait toute distance ; et je pensais que s'il eût été médecin et moi malade[26], il lui eût suffi de paraître pour que je me sente mieux.[27]

23 Tout est dit : dans Camus, elle trouve un maître et un amant, un homme dans toutes ses contradictions, avec quelque chose de plus qu'elle : la révolte face aux malheurs infligés à l'humanité, qui le fit s'engager en résistance contre l'occupant nazi, résistance dans laquelle il entraîna Maria (sans qu'elle fasse jamais partie de son réseau) pour de petites opérations qu'elle raconte avec humour. Dans une de ses longues phrases à la Proust, elle le hausse d'ailleurs au niveau du mythe, le comparant à Prométhée qui choisirait le destin de Sisyphe et brûlerait des ailes d'Icare[28]. Avec la Libération, vint la rupture inévitable avec Camus, qui retourna en Algérie où l'attendait sa femme[29], immédiatement suivie de la rupture avec le théâtre des Mathurins où « on l'aimait trop », l'actrice sentant le besoin de se mettre en danger pour « brûler les planches », selon l'expression consacrée, avec véhémence et authenticité. Après une longue séparation, elle retrouva Camus et fut « reprise tout entière en sa présence par la flamme d'absolu »[30].

Creuser au plus profond

24 La mort de Camus, survenue dans un accident de voiture, fut un traumatisme que Maria évoque ainsi :

> Je venais à peine d'avoir vingt-trois ans quand j'ai perdu ma mère, et vingt-sept lorsque mon père est décédé. Mais malgré ces deux arrachements si précoces qui écorchaient à même mes racines, [...] je reconnaissais là le mouvement naturel sans lequel rien n'est concevable [...] Mais en 1960, une troisième coupure, affreusement inattendue, pétrifiante, est venue effectuer en moi la triple amputation à laquelle je fus soumise en quatorze années d'intervalle, les premières depuis l'enfance où le monde où je vivais se disait plus ou moins en paix ; et je me suis trouvée rejetée d'un coup au plus bas de l'échelle brusquement tronquée.[31]

25 Elle ajoute que cette date fatidique l'a propulsée « en quête de vieilles racines et aussi de racines nouvelles », cherchant vainement le sens de sa nouvelle existence. Les mots sont ainsi la lutte contre la mort et, parodiant Édith Piaf[32], elle écrit : « On recommence à zéro »[33], et un peu plus loin, définit son projet vital comme celui de son écriture : « réinventer les sentiers enfouis où courait mon obscure fidélité. »

26 Et c'est ainsi qu'après avoir relaté le grand bouleversement que représenta la mort de Camus, elle reprend en effet à zéro, terminant là où d'autres commencent, avec l'affirmation de son identité, une identité choisie : déjà, elle avait francisé son patronyme, en ajoutant un accent sur le -e, et en enlevant celui sur le -i du prénom. Ce long cheminement vers le nom fut encore changé dans son état civil, après son mariage avec André Schlesser, qui lui permit d'obtenir la nationalité française en 1980. C'est aussi l'expression du changement imposé par la vie : son nom de baptême était María Victoria, mais sa famille (les Galiciens raffolant des diminutifs affectueux) l'appelait souvent Vitola, ou même Vitoliña. La maturité a changé tout cela. Ces temps révolus s'expriment de façon solennelle :

> Mon nom est Maria Casarès. Je suis née en novembre 1942 au théâtre des Mathurins[34]. J'y ai été élevée sous la tutelle de Marcel Herrand et Jean Marchat, deux Français de pure souche, aussi dissemblables que possible, et qui ont combiné leurs efforts pour me doter, d'une part du bon lot d'humour et d'innocence qu'il faut pour vivre en coulisses et sur la scène, d'autre part du goût de l'aventure et de

> la capacité nécessaire pour vaincre mes pusillanimités et me permettre ainsi de m'aventurer. Ils m'ont aussi donné mon nom. Ma patrie est le théâtre ; et les drames, les tragédies, les farces, mélodrames, saynètes, vaudevilles, miracles ou mystères, toute la comédie humaine, enfin, qui s'y joue, est celle que je vis.[35]

27 L'univers fictionnel est ainsi plus fort que le réel, une aventure bien espagnole, même si Maria n'y est pas arrivée par les mêmes chemins que ceux du Quichotte.

28 Loin d'un théâtre de la distanciation, l'actrice plaide pour un théâtre de l'incarnation, et son plaidoyer est le fruit d'un long apprentissage : « Au commencement, il y a la sève et pour que le théâtre vive et nous la redonne, c'est donc dans notre propre vie que nous devons la trouver »[36]. Peu d'interprètes sont capables d'analyser de la sorte leur métier et de l'envisager avec une telle exigence.

L'écriture de soi : texte et arrière-texte

29 Le récit autobiographique s'articule indissolublement avec l'Histoire, l'histoire politique puisque l'auteur est la fille d'un ministre de la deuxième République espagnole, l'histoire culturelle aussi puisqu'elle vécut auprès des plus hautes intelligences de son temps, créateurs et interprètes de génie qu'elle évoque avec tendresse et reconnaissance, de Claudel à Genet, d'Artaud à Jouvet, de Marcel Herrand à Jean Vilar, de Jean Servais à Gérard Philipe, de Béjart à Lavelli, pour n'en citer que quelques-uns. Cet effet « chambre d'échos » évoqué précédemment éloigne le récit de textes plus traditionnels, plus égotistes peut-être, et classés d'emblée dans la catégorie des « Mémoires ». Casarès repousse cette appellation avec humour, disant qu'elle n'écrit pas ses mémoires puisqu'elle n'a pas de mémoire. C'est la fixation par l'écriture qui aide à recomposer les morceaux épars d'une vie malmenée. Les amours de la comédienne se confondent avec ses personnages, et selon la belle expression de François Caviglioli dans *Le Nouvel Observateur* de mars 1980, « l'oubli avait fécondé ses souvenirs, ses morts sortaient de leur tombe »[37].

30 Le projet autobiographique a ceci en commun avec la scène théâtrale : c'est la dangerosité de l'entreprise. Loin de la critique ironique et légère d'Auguste Comte se moquant de l'introspection : « L'on ne peut se mettre à la fenêtre pour se voir passer dans la rue », elle a plutôt à voir avec la transgression du péril soulignée par un Buñuel fidèle à l'esprit surréaliste : « Défense de se pencher au-dedans ». Maria Casarès, en effet, contrairement à Jean-Jacques Rousseau qui se laisse envahir par une véritable obsession de l'autojustification, ne cède jamais à cette tentation autobiographique (à laquelle cède parfois George Sand) et qui consiste à vouloir donner la meilleure image de soi. Elle se traite même rudement et se moque de son physique ou de sa balourdise[38], surtout dans son enfance et son adolescence, évoquant par exemple sa timidité en société ou ses exercices vocaux pour perdre son accent et devenir une actrice française.

31 Les auteurs de *Maria Casarès, l'étrangère* relatent comment, pour mener à bien l'écriture de ce livre, elle utilisa une technique qui lui était familière et qu'elle révéla à Olga Álvarez du journal *El País*, en mars 1981 : « Je l'ai écrit comme on crée un personnage. C'est-à-dire que je recherchais la mémoire au travers d'un fait et que je revécus cette mémoire ; exactement comme au théâtre[39] ». Elle s'enferma pendant de longs mois dans sa propriété de Charente[40], à La Vergne, pour écrire en toute sérénité[41].

32 Tout projet autobiographique est une entreprise de construction identitaire, mais pour ceux qui écrivent dans une autre langue que leur langue maternelle, à l'écriture

anamnèse s'ajoute la complexité des doubles[42], ainsi que le développe Danielle Risterucci-Roudnicky[43], à propos de Julien Green, Joseph Conrad et Elias Canetti. Ainsi, si « le récit de vie devient fabrique du sujet écrivain » et que, par exemple, l'auteur « découvre comment Aurore Dupin est devenue l'écrivain George Sand », pour Maria Casarès, comme pour tout créateur faisant l'expérience de la diglossie, l'impossible unité du moi est accentuée par l'inscription dans un temps et un espace dédoublés.

33 Le voyage en train du début (entrepris le 23 juillet 1976) constitue un bel embrayage du récit[44], puisque le Talgo arrive au matin, l'aurore étant symbolique de la renaissance du pays après une longue nuit. Correspondant à un épisode réel du « premier retour » après une si longue absence, il peut aussi apparaître comme la métaphore de la langue du déplacement, ouverture d'ailleurs précédée par la dédicace toute simple, mais si lourde de sens : « Aux personnes déplacées ».

34 Signe récurrent de cette désirable dualité, ou de cette « oxymorique gémellité[45] » peut être le rappel de ses « deux petits potes tentateurs » perchés chacun sur une de ses épaules, et figurant de façon volontairement naïve la voix de l'ange et celle du démon, pour reprendre une formulation chrétienne, ou l'antagonisme freudien du ça et du surmoi, pour passer au registre psychanalytique. L'obsession du double se retrouve d'ailleurs dans cette valse-hésitation de sa jeunesse entre deux hommes l'un et l'autre prénommés Jean, et qu'elle finira par abandonner tous les deux. L'affirmation réitérée de la tragédienne d'un choix entre « Tout ou rien », sonne alors comme le sauvage refus de ce compromis imposé, de ce « privilège » de la double appartenance.

35 De nombreux concepts s'avèrent d'ailleurs intraduisibles : il peut s'agir de termes désignant des réalités socioculturelles (*aficionados*, *piropo*[46], *horchata*[47], *romances*[48], *meigas*[49]...) comme de jurons (*la madre que la parió*), de slogans (*No pasarán*), de locutions idiomatiques (*cortar por lo sano*[50]), de citations de chansons (*Ya se van los pastores*...), de poèmes (*¡Alerta ! ¡Día es de alerta !,* d'Antonio Machado), ou d'évocations concentrées d'anecdotes de son enfance galicienne (*María-dame-la-pata-que-es-mía*[51]). Le texte est riche d'une grande palette de tons et c'est ainsi que certains passages lyriques semblent tirés d'un poème de Lorca, quand elle évoque son arrivée à Madrid au début de la République : « Quant au temps, sans le silence enfui il s'était déguisé en horloge[52] », et l'émotion surgit parfois de la simplicité de certaines images, comme lorsqu'elle évoque le cadavre de Gérard Philipe : « être dans un petit cercueil comme un violon »[53].

36 La pratique de l'écriture intime est toujours réflexive : contre l'obligation de vivre dans l'urgence, elle exige de lents cheminements et l'auteur la compare à une rumination[54] : image peu romantique certes, mais très fidèle à ses origines paysannes. Cette rumination personnelle, nécessaire à l'écriture qui est comme le chant de l'intime, est absolument à l'opposé des débats, très en vogue il faut le dire à l'époque, sur le théâtre :

> Si après une représentation, on discute, on dissèque, on explique, on étiquette le phénomène théâtral auquel on vient d'assister, il me paraît absolument inutile qu'il ait eu lieu.[55]

37 Quant à l'arrière-texte de l'autobiographie, ce sont bien sûr également les ellipses, les non-dits, volontaires (le fait d'évoquer Jean Bleynie, qu'elle faillit épouser, en ne donnant que l'initiale de son patronyme : Jean B.) ou involontaires, la nécessité des choix pour ramasser une vie dans ce qu'elle a d'essentiel (sa bisexualité latente est à peine évoquée[56]), les oublis, les erreurs sur les dates, les autocensures et la censure tout court. En ce qui concerne cette dernière par exemple, l'actrice ne reçut pas le droit de

publier la reproduction d'une sélection de lettres passionnées qu'elle avait reçues de Camus.

38 Enfin, par le truchement du texte, entrent en résonance deux subjectivités, celle de l'auteur et celle du lecteur ou de la lectrice : la mienne, celle d'une ancienne élève du lycée Victor Duruy où l'on transmettait l'amour de la langue espagnole, marquée par des ascendances bretonnes, éprise de théâtre et de cinéma et passionnée par la problématique de l'exil et de la quête identitaire, qui ne pouvait qu'être séduite par ce texte si complexe dont j'aspire seulement à avoir démêlé quelques fils.

NOTES

1. Maria Casarès, *Résidente privilégiée*, Paris, Fayard, 1980.

2. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique* [1975], Paris, Le Seuil, « Essais », 1996.

3. Les ouvrages prenant comme objet d'étude l'écriture de soi sont presque aussi abondants que les textes sur lesquels ils se penchent : citons, à titre d'exemple, *Elseneur*, « L'écriture de soi comme dialogue » (dir. Alain Goulet), Caen, Centre de Recherche Textes / Histoire / Langages, n° 14, 1998, le n° 9 ayant déjà traité « Le Sujet de l'écriture », et le n° 11 « De l'auteur au sujet de l'écriture » ; *Écritures autobiographiques. Entre confession et dissimulation* (dir. Anne-Rachel Hermetet et Jean-Marie Paul), Rennes, PUR, « Interférences », 2010.

4. La douleur de l'exil est immense et est un élément constituant de sa personnalité (en ce sens l'appellation administrative résonne comme une douloureuse ironie), mais en même temps sa célébrité lui apporta quelques facilités que ne connurent pas tant d'autres exilés anonymes. Comme le rappelle Ph. Lejeune, c'est dans le nom propre que personne et discours s'articulent. La quête d'identité chez Casarès va de pair avec une quête du nom.

5. M. Casarès, *op. cit.,* p. 16.

6. Audrey Camus & Rachel Bouvet (dir.), *Topographies romanesques*, Rennes, 2011, p. 35. DOI : 10.4000/books.pur.38336

7. En fait, il y a des pays pour lesquels c'est plus vrai que d'autres : essentiellement Cuba et l'Argentine.

8. M. Casarès, *op. cit*., p. 25. Pour les caractéristiques de la Galice vues par le prisme du cinéma, voir F. Heitz, « *El bosque animado* de José Luis Cuerda : une « histoire millénaire » ?, *Hispanística XX*, « Parcours et repères d'une identité régionale : la Galice au XXe siècle », Emmanuel Larraz (dir.), Dijon, Université de Bourgogne, 2006.

9. « Les fées qui ont présidé à ma naissance, l'éducation reçue, ma courte existence dans les douces terres galiciennes frappées par l'eau de l'Atlantique, m'ont dotée de quelques trésors. Une santé à toute épreuve, le sens du balancement des saisons, le goût de la nature et partant du naturel, le pouvoir de concentration, l'imagination, un intérêt passionné pour le cœur humain, l'attrait du mystère, la quête d'univers poétiques, le dégoût de la vulgarité où qu'elle se trouve, les richesses de la solitude, un caractère fort, la générosité, l'auto-exigence, l'amour de ceux qui m'avaient faite, la fierté de ce qu'ils m'avaient donné, la familiarité des textes, des rituels, de la musique, du spectacle théâtral, une prescience de la vie publique, des marées humaines, des vanités de la gloire ; et surtout le sens du sacré, une acceptation vivante, profonde et véhémente devant la vie et la mort et l'ébauche d'un désir pour réussir l'une et l'autre, en essayant d'en chercher ou de leur donner un sens. » M. Casarès, *op. cit.*, p. 69.

10. À l'*Instituto Escuela* où elle suivit les cours tant que durèrent la République et le séjour de la famille à Madrid, elle était étonnée que les professeurs aient pour elle certains égards, comme celui de ne pas l'interroger, car, alors, son invincible timidité la paralysait.
11. Désillusion : toute une philosophie qui court au long des textes des maîtres du siècle d'or, de Cervantès à Quevedo en passant par la littérature picaresque et Baltasar Gracián, et qui a aussi ses équivalents dans l'iconographie.
12. Diminutif par lequel ses compatriotes lui marquaient leur attachement.
13. M. Casarès, *op. cit.*, p. 22.
14. *Ibid.*, p. 77.
15. L'*Instituto* « militait en faveur de l'Europe et de la modernisation de l'Espagne sous-alphabétisée. Le pays comptait alors 65 % d'analphabètes (contre 26 % en France) et 60 % d'enfants non scolarisés au début du XXe siècle. L'*Institución* était l'œuvre de l'étape révolutionnaire, entre le règne d'Isabelle II et la restauration d'Alphonse XII. Son fondateur, Francisco Giner de los Ríos, avait été formé en Allemagne, selon la doctrine krausiste ». Javier Figuero et Marie-Hélène Carbonel, *Maria Casarès l'étrangère*, Paris, Fayard, 2005, p. 34.
16. Pour les lecteurs qui souhaiteraient avoir plus de précisions sur le rôle politique de Santiago Casares Quiroga, voir J. Figuero et M-H. Carbonel, *op. cit.*, et en ce qui concerne les aspects historiques plus généraux, pour ne citer qu'un ouvrage parmi une multitude : Joseph Perez, *Histoire de l'Espagne*, Paris, Fayard, 1996. Les auteurs du premier ouvrage, évoquant la remise par Manuel Azaña du portefeuille de l'Intérieur (*Gobernación*) à Casares Quiroga le 14 octobre 1931, écrivent : « Les enjeux politiques du moment étaient tels que la gestion du politique galicien aux commandes d'un ministère aussi conflictuel fut marquée par d'incessantes polémiques. Sous le tir croisé de la droite réactionnaire et de l'extrême gauche impatiente d'obtenir des résultats se produisirent des événements marquants comme ceux de [...] Casas Viejas : localités rurales où la confrontation entre les masses populaires et les forces de l'ordre provoquèrent des massacres injustifiés. » (p. 30-31). Ils font ensuite allusion au fait que « Casares Quiroga vota contre la grâce accordée finalement au général Sanjurjo, instigateur d'une première conspiration contre le régime », mais que ses arguments restèrent sans effet, Azaña voulant éviter qu'il y eût « trop de cadavres sur le chemin de la République. »
17. M. Casarès, *op. cit.*, p. 114-115.
18. Maria, qui réagissait violemment, fut apostrophée par sa mère : « Garde tes cris pour l'Espagne ! »
19. M. Casarès, *op. cit.*, p. 358.
20. « Anouilh, Jean – un autre Jean ! – t'a envoyé à l'Atelier son livre *Nouvelles Pièces Noires* ; mais à propos des Jean, je dois dire qu'il me paraît un peu louche que le numéro 1 de la Dynastie [Jean Servais] n'ait plus pipé. Je me demande si lui aussi – comme le numéro 2 – il ne s'en sera pas allé à Rome pour... « tout » et si à cette heure tu n'es pas en train de te débattre dans le « dilemme des Jean » (bon titre de film). S'il en est ainsi, je fais des vœux pour ta sérénité et pour que tu ne suives point la formule de ce député catalan qui, dans son ardent désir de synthèse, nous déclarait : « Ce sont là deux questions, messieurs les députés, qui peuvent se réduire à trois. » *Ibid.*, p. 288.
21. J. Figuero et M-H. Carbonel, *op. cit.*, p. 339.
22. Parfois seulement, car nous n'oublions pas les foules anonymes à jamais victimes de sanglants génocides, à toute époque, quand la barbarie se déchaîne à un endroit de la planète.
23. M. Casarès, *op. cit.*, p. 330.
24. *Ibid.*, p. 112.
25. *Ibid.*, p. 231.
26. C'est Camus qui était malade et qui, curieusement, souffrait du même mal que le père de Maria : la tuberculose.
27. M. Casarès, *op. cit.*, p. 232.

28. *Ibid.*, p. 240.
29. Pour tout cinéphile, la vie semble imiter la fiction et ce scénario rappelle immanquablement celui du film de l'époque : *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942).
30. M. Casarès, *op. cit.*, p. 325.
31. *Ibid.*, p. 264.
32. Décédée en 1963.
33. M. Casarès, *op. cit.*, p. 341.
34. Elle y interprète *Deirdre des douleurs*, pièce de l'Irlandais John Millington Synge. La jeune Jeanne Moreau décida de devenir actrice en assistant à l'une de ces représentations. C'était l'époque de l'ouverture du théâtre aux œuvres contemporaines (voir J. Figuero et M.H. Carbonel, *op. cit.*, p. 62-64).
35. M. Casarès, *op. cit.*, p. 344.
36. *Ibid.*, p. 347.
37. J. Figuero et M.H. Carbonel, *op. cit.*, p. 271.
38. Elle suit en cela le goût de son père pour la dérision, comme il apparaît dans la lettre qu'il lui envoie après avoir reçu une photo de tournage de *La Chartreuse de Parme* : « Sus ! La Sanseverina et son portrait ! De toutes les faces de brute que je t'ai vu exhiber au cours de ta vie artistique, voilà la plus parfaite – parce que la plus abrutie – de toutes. Quel nez, catégorique et empatété, encore tout fumant du parfum d'un bon gros vin de Toro, épais et rouge comme du sang ! Quelle mâchoire, forte et dure comme celle d'un dictateur ! ... », *Ibid.*, p. 291.
39. J. Figuero et M.H. Carbonel, *op. cit.*, p. 270.
40. Municipalité d'Alloue, à laquelle elle légua sa maison après sa mort. Une association de la Maison du comédien – Maria Casarès y a trouvé sa place.
41. Après la parution de l'ouvrage, Guy Dumur signa un article intitulé « Le dernier monstre sacré », en l'honneur de l'actrice « que l'histoire du théâtre situerait entre Sarah Bernhardt et Ludmilla Pitoëff. », J. Figuero et M.H. Carbonel, *op. cit.*, p. 272.
42. Cf. F. Heitz, « Hector Bianciotti : d'une rive à l'autre ou quand des mots réussissent à faire la loi », *in* M. Ballard (dir.), *La traduction, contact de langues et de cultures* (2), Arras, Artois Presses Université, 2006.
43. *Écritures autobiographiques*, *op. cit.*, « Parler de soi dans la langue de l'autre. Entre dissimulation et dévoilement ».
44. « J'ai préféré prendre le train. Je supportais mal l'idée du saut brutal que l'avion nous fait faire dans l'espace. J'avais besoin d'un plein-temps pour parcourir mon espace. Je voulais avancer lentement comme j'aimerais mourir lentement, en état de veille, pour ne pas être frustrée de ma mort. À la limite je serais partie à pied et pour la première fois, j'ai compris les longues marches des pèlerins. »
45. D. RISTERRUCCI-ROUDNICKY, *Écritures autobiographiques...*, *op. cit.*, p. 149. À propos de Camus, Casarès évoque aussi cette fragilité qu'elle a reconnue aussitôt car lui étant si familière : « la vulnérabilité doublée de force que donne l'exil » (p. 232).
46. Compliment que les hommes lancent aux femmes dans la rue.
47. Sirop d'orgeat.
48. Comme le célèbre *Romance de don Rodrigo* qu'elle terminait de réciter en pleurant et qui lui valut très jeune la reconnaissance de sa vocation d'artiste.
49. Sorcières en galicien. Se dit aussi des femmes qui ont un charme indéfinissable.
50. Trancher dans le vif.
51. Référence à un conte galicien horrifique que lui racontait sa tante Candidita (p. 64).
52. M. Casarès, *op. cit.*, p 75.
53. *Ibid.*, p. 392.
54. *Ibid.*, p. 109.

55. *Ibid.*, p. 38. Elle lie cette répugnance pour les exégèses au fait que son père, lorsqu'elle était enfant, ne lui expliquait jamais rien : « Il me présentait le monde à sa manière et il se bornait à travers lui à me poser des questions, sans me procurer le confort d'une solution qui aurait coupé les ailes à l'imagination, à ma propre recherche… »
56. J. Figuero et M.H. Carbonel détaillent l'adoration qu'avaient pour elle Cricou, Dominique Marcas, puis Françoise Lazare : cette dernière joua un rôle assez trouble à la fin de sa vie, éloignant d'elle ses amis et devenant sa principale héritière.

AUTEUR

FRANÇOISE HEITZ

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP

À propos d'oreilles bouchées dans *Quatrevingt-Treize* : enquête sur un arrière-texte de lecteur

Régine Borderie

1 La notion d'arrière-texte telle que la présente l'article d'Alain Trouvé paru dans *Poétique*[1] se trouve appréhendée surtout du point de vue de l'auteur. Elle réfère à tout ce qui précède et nourrit l'œuvre en amont de la création : autres textes, pensées et expériences corporelles, contexte linguistique, culturel, historique et circonstanciel... L'article toutefois invite et tend à aborder la notion du point de vue du lecteur, à tout le moins pour cette raison qu'un auteur est d'abord un lecteur.

2 Il s'agit, dans la réflexion qui suit, de mettre franchement l'accent sur cette instance et sur l'arrière-texte dans l'acte de lecture. En la circonstance je parlerai de mon expérience, sans faire valoir la question du genre (lecteur ou lectrice) : il faudrait une étude sociologique, comparative, pour repérer la part du féminin, ou du masculin, dans les associations dont il sera question. Le point de départ de l'enquête consiste en un extrait de *Quatrevingt-Treize*, roman de Victor Hugo paru en 1874, dans la première partie duquel le personnage de Lantenac, qui vient de débarquer en Basse-Normandie pour prendre le commandement du soulèvement contre la Révolution (le roman évoque la guerre civile en 1793), « voi[t] le tocsin » sans l'entendre[2]. À ce point de départ textuel se combine une réflexion, déjà ancienne, sur le principe de ressemblance dans l'interprétation, sur la recherche insistante du même dans l'acte de lecture interprétatif[3]. Cette « recherche du même » qui prend ici la forme d'associations précisément sur fond de ressemblance, au sens large et même lâche du terme, permet de mettre au jour l'arrière-texte de lecteur attaché à l'extrait de Hugo - le mot « arrière », à première vue gênant pour une lecture forcément seconde, se justifie du fait que l'objet des associations leur préexiste dans la mémoire. Ces objets sont de trois sortes : textes, images, situations vécues. Ici rassemblés, ils appartiennent en réalité à des moments divers, datent même pour certains d'années déjà lointaines, et ils ont fait l'objet de notes éparses : l'arrière-texte est donc construit ou reconstruit dans un après coup qui, en somme, conjugue l'antérieur et le postérieur.

3 Une question anime l'ensemble de la réflexion : pourquoi l'extrait de *Quatrevingt-Treize*, où les oreilles du personnage ne sont d'ailleurs bouchées qu'au sens figuré, m'a-t-il tant intéressée ? La réponse apparaît sur la base de nouvelles questions : à quoi le texte se trouve-t-il pour moi associé, pourquoi, comment ? L'idée sous-jacente étant que mon intérêt pour lui dépend des liens qu'il entretient avec d'autres textes, images etc. Quel est, de plus, le dénominateur commun de ces textes, images ou expériences associés ? Le principe de ressemblance se trouve ainsi deux fois exploité : il permet de repérer ou de constituer l'arrière-texte, et il permet d'en rendre compte, de l'interpréter. De plus, il s'agirait d'esquisser l'arrière-texte de l'arrière-texte, et ses limites : le point où les associations cessent.

« Voir le tocsin »

4 La présentation par le titre de l'extrait choisi comme point de départ se trouve déjà colorée par les autres textes qui sont, pour moi, derrière lui, et qui évoquent des oreilles bouchées au sens littéral cette fois. Comme il a été dit, dans ce passage dont l'action se situe en mai 1793, Lantenac vient de débarquer. Il est seul dans une nature déserte, pense que son débarquement a échappé à l'ennemi et il jouit de ce moment de répit. Mais quelque chose l'arrache à sa tranquillité, quelque chose qu'il voit sans l'entendre, à cause du vent : « *Aures habet, et non audiet* » annonce le titre du chapitre inspiré de la Bible, d'un passage où il est question de l'endurcissement du peuple hébreu, et d'un autre où l'on parle des idoles sans faculté de perception[4]. Il ne s'agit pas d'approfondir ici l'intérêt de ces sources bibliques, mais seulement de souligner l'impossibilité d'entendre. Lantenac a du tocsin une perception lacunaire qui le transforme en énigme, l'énigme étant entretenue par le report de l'identification, et par la métalepse (Hugo « fait entendre une chose par une autre, qui la précède, la suit, ou l'accompagne, en est un adjoint, une circonstance quelconque, ou enfin s'y rattache ou s'y rapporte [...] » selon la définition de Fontanier[5]) : est décrit ce qui se voit, le clocher vide ou plein.

> Tout à coup, il se dressa debout.
> Son attention venait d'être brusquement réveillée ; il considéra l'horizon. Quelque chose donnait à son regard une fixité particulière.
> Ce qu'il regardait, c'était le clocher de Cormeray qu'il avait devant lui au fond de la plaine. On ne sait quoi d'extraordinaire se passait en effet dans ce clocher.
> La silhouette de ce clocher se découpait nettement ; on voyait la tour surmontée de la pyramide, et, entre la tour et la pyramide, la cage de la cloche, carrée, à jour, sans abat-vent, et ouverte aux regards des quatre côtés, ce qui est la mode des clochers bretons.
> Or cette cage apparaissait alternativement ouverte et fermée, à intervalles égaux ; sa haute fenêtre se dessinait toute blanche, puis toute noire ; on voyait le ciel à travers, puis on ne le voyait plus ; il y avait clarté, puis occultation, et l'ouverture et la fermeture se succédaient d'une seconde à l'autre avec la régularité du marteau sur l'enclume.
> [...] Il regarda tous les clochers de l'horizon l'un après l'autre [...]. La cage de tous ces clochers était alternativement noire et blanche.
> Qu'est-ce que cela voulait dire ?
> Cela signifiait que toutes les cloches étaient en branle.
> Il fallait, pour apparaître et disparaître ainsi, qu'elles fussent furieusement secouées.
> Qu'était-ce donc ? évidemment le tocsin. [...]

> Toutes ces cloches forcenées appelant de toutes parts, et en même temps ce silence, rien de plus sinistre.
> Le vieillard regardait et écoutait.
> Il n'entendait pas le tocsin, et il le voyait. Voir le tocsin, sensation étrange.[6]

5 La formule « voir le tocsin », qui en rappelle une autre, « l'œil écoute », semble exprimer une synesthésie par l'association du visible et de l'audible ; mais elle pointe au contraire une dissociation des perceptions, une défaillance de l'ouïe, en somme une contre-synesthésie. À partir de là émerge l'arrière-texte, qui a ses provinces.

Provinces de l'arrière-texte

Voir sans entendre

6 Il suffit de remonter l'analogie, de passer de l'usage métaphorique de l'expression « oreilles bouchées » à son sens littéral pour accéder à deux textes associés au précédent : un extrait de la *Lettre sur les sourds et muets* de Diderot, parue en 1751, et un extrait d'*À la recherche du temps perdu*. Diderot dans son ouvrage développe une réflexion sur le langage : il s'interroge sur les inversions dans la langue française. Celle-ci tend à énoncer d'abord le mot désignant l'objet, et à exprimer ensuite la qualité de celui-ci, note-t-il ; or la perception de la qualité, dans l'ordre de l'expérience, est première, poursuit-il, ce qu'illustre à sa manière le passage de Hugo. D'où vient cette inversion ? Pour répondre à cette question, l'auteur réfléchit sur le langage par geste (il soulignera son influence dans l'élaboration du discours), et se tourne vers le théâtre. Il relate une expérience qu'il a « faite quelquefois » : il s'est, au spectacle, bouché les oreilles pour mieux « entendre », comme il le dit malicieusement, le jeu des comédiens.

> Aussitôt que la toile était levée, et le moment venu où tous les autres spectateurs se disposaient à écouter ; moi, je mettais mes doigts dans mes oreilles, non sans quelque étonnement de la part de ceux qui m'environnaient, et qui ne me comprenant pas, me regardaient presque comme un insensé qui ne venait à la comédie que pour ne la pas entendre. Je m'embarrassais fort peu des jugements, et je me tenais opiniâtrement les oreilles bouchées, tant que l'action et le jeu de l'acteur me paraissaient d'accord avec le discours que je me rappelais. Je n'écoutais que quand j'étais dérouté par les gestes, ou que je croyais l'être [...]. Alors on n'y tenait plus, et les moins curieux hasardaient des questions auxquelles je répondais froidement « que chacun avait sa façon d'écouter, et que la mienne était de me boucher les oreilles pour mieux entendre » ; riant en moi-même des propos que ma bizarrerie apparente ou réelle occasionnait.[7]

7 Certes, l'association par ressemblance dans les modalités de perception, lacunaire ou incomplète, amène aussitôt à pointer les différences entre les deux situations : dans la lettre, il n' y a aucun danger, il s'agit d'un spectacle ; la singularité de la situation, signifiée par le mot « bizarrerie » qui fait écho à l'adjectif « étrange » employé par Hugo, tient moins à la nature de l'expérience sensorielle faite par Diderot, qu'à l'effet produit sur l'entourage par son attitude, il y a donc un déplacement ; ce que Diderot perçoit, de plus, n'est pas pour lui énigmatique, sauf par instants (« je n'écoutais que quand j'étais dérouté ») : il connaît la pièce, il en connaît « le discours qu'[il se] rappelai[t] », et il ne cherche qu'à apprécier, voire à vérifier l'expressivité de la gestuelle ; enfin l'appréciation du visible passe par l'élimination volontaire de l'audible qui est en trop, alors qu'il manque à Lantenac : une rivalité apparaît entre la vue et l'ouïe dans le texte de Diderot, la seconde gênant la première.

8 C'est aussi de surdité d'abord volontaire qu'il est question dans l'extrait du *Côté de Guermantes* où le narrateur se trouve à Doncières, dans la chambre de Saint-Loup. Le narrateur fait des expériences sur les sons pour commencer, puis évoque le cas d'un malade « auquel on a hermétiquement bouché les oreilles [...] », et d'un sourd. Là non plus le son ne manque pas au sens où son absence n'est pas déplorée, au contraire, elle libère la poésie du quotidien, indissociable de la comparaison ou de la métaphore, non dénuées d'humour dans le choix de l'hyperbole et de l'hétéroclite (« le Seigneur arrêtant les flots » et « les prises électriques », l'« œuf » et la « crue »...) :

> Celui qui est devenu entièrement sourd ne peut même pas faire chauffer auprès de lui une bouillotte de lait sans devoir guetter des yeux, sur le couvercle ouvert, le reflet blanc, hyperboréen, pareil à celui d'une tempête de neige et qui est le signe prémonitoire auquel il est sage d'obéir en retirant, comme le Seigneur arrêtant les flots, les prises électriques ; car déjà l'œuf ascendant et spasmodique du lait qui bout accomplit sa crue en quelques soulèvements obliques, enfle, arrondit quelques voiles à demi chavirées qu'avait plissées la crème [...].[8]

9 Non seulement le silence métamorphose les choses les plus ordinaires, ou fournit les conditions d'une métamorphose qui tient au regard et au langage, mais il les rend délicieuses :

> Et pour ce sourd total, comme la perte d'un sens ajoute autant de beauté au monde que ne fait son acquisition, c'est avec délices qu'il se promène maintenant sur une Terre presque édénique où le son n'a pas encore été créé.[9]

10 Il leur donne même un caractère magique comme on le voit avec les pages et les cartes qui semblent animées au « malade » :

> Alors, que le malade lise, et les pages se tourneront silencieusement comme si elles étaient feuilletées par un dieu. [...] On fait des réussites avec des cartes qu'on n'entend pas, si bien qu'on croit ne pas les avoir remuées, qu'elles bougent d'elles-mêmes et, allant au-devant de notre désir de jouer avec elles, se sont mises à jouer avec nous.[10]

11 Le terme « magique » est d'ailleurs utilisé dans un passage postérieur qui brosse une petite scène :

> À d'autres moments dans la chambre magique, devant la porte fermée, une personne qui n'était pas là tout à l'heure a fait son apparition, c'est un visiteur qu'on n'a pas entendu entrer et qui fait seulement des gestes comme dans un de ces petits théâtres de marionnettes, si reposants pour ceux qui ont pris en dégoût le langage parlé.[11]

12 Le « petit théâtre de marionnettes » dont il est question à titre de comparaison me renvoie, quant à lui, à un souvenir : celui d'une personne entrant brusquement dans ma chambre pour me réveiller, car je suis en retard ; la personne, habillée d'un peignoir chinois rouge, fait de grands gestes et ouvre la bouche sans que je l'entende, parce que j'ai les oreilles bouchées par des boules Quiès... Cette situation vécue, assez banale, trouve son expression presque exacte dans le passage de Proust qui met des mots sur une expérience qui m'avait marquée et en fait comprendre la drôlerie par la comparaison (la ressemblance avec une marionnette) ; ce souvenir se trouve donc pris lui aussi dans la nasse de l'arrière-texte. Plus encore, cette petite scène renvoie au genre de la pantomime à laquelle Diderot s'est tant intéressé, et dans laquelle s'est notamment illustré le mime Debureau, joué par Jean-Louis Barreau dans *Les Enfants du paradis* de Marcel Carné. S'impose alors la séquence où l'on voit Baptiste mimer le vol d'une montre dont Garance se trouve injustement accusée : en silence il joue, devant la foule elle-même silencieuse et ravie, émerveillée pourrait-on dire afin de renouer le fait

de voir sans ouïr, cette fois par défaut volontaire de bruit, et le merveilleux, sinon la magie. Mais ce sont aussi des textes évoquant des situations réciproques (entendre sans voir) qui se trouvent aimantés par l'extrait de *Quatrevingt-Treize*.

Entendre sans voir

13 Ces situations sont liées à la première par ressemblance, mais avec inversion, cas de figure pour lequel Proust fournit une transition facile puisqu'il commence, dans le passage cité, par parler de sons entendus, le tic-tac d'une montre, sans que soit vue la source du bruit :

> J'entendais le tic-tac de la montre de Saint-Loup, laquelle ne devait pas être bien loin de moi. Ce tic-tac changeait de place à tout moment, car je ne voyais pas la montre ; il me semblait venir de derrière moi, de devant, d'à droite, d'à gauche, parfois s'éteindre comme s'il était très loin. Tout d'un coup je découvris la montre sur la table.[12]

14 On peut aussi l'aborder à partir de Hume et de ce qu'il dit de l'association d'idées, précisément, dans l'*Enquête sur l'entendement humain*[13]. Selon lui, elle repose sur trois principes : un principe de ressemblance, on y revient (« La vue d'un portrait nous fait naturellement penser à l'original[14] »), de « *contiguïté* dans le temps ou l'espace[15] » (« si on nous parle d'un appartement dans un immeuble, naturellement nous posons des questions sur les autres logements[16] ») et de causalité, « *Cause* or *Effect* » (« et si nous pensons à une blessure, comment ne songerions-nous pas à la douleur qui l'accompagne ? »)[17]. Hume ajoute une note pour ramener à ces principes fondamentaux le « contraste » ou la « contrariété » :

> Par exemple, le contraste, ou la contrariété, est un principe de liaison des idées ; mais on peut le considérer comme un mélange de causalité et de ressemblance. Quand deux objets sont contraires, l'un détruit l'autre, c'est-à-dire, est la cause de son annihilation ; et l'idée de l'annihilation d'un objet extérieur implique l'idée de son existence antérieure.[18]

15 Les situations où l'on entend sans voir sont bien associées aux précédentes par « contraste » ou « contrariété », ou par mélange de ressemblance et de causalité : le fait de la perception lacunaire caractérise les deux cas de figure, et le défaut d'ouïe « implique l'idée de son existence antérieure ».

16 Dans cette province de l'arrière-texte se trouve ainsi le souvenir d'une autre expérience vécue, au concert : trop haut placée, je voyais mal la scène et n'y avais aperçu que deux chanteurs adultes. Tout à coup, une voix s'est fait entendre qui ne pouvait être la leur, habitait toute la salle, semblait venir de nulle part. Cette voix fraîche, limpide, magnifique, m'a tellement déconcertée que j'en ai cherché au plafond et derrière moi l'origine. J'entendais, et je ne voyais pas. Je n'ai découvert qu'après coup la présence d'un enfant sur la scène.

17 Dans ce territoire, il y a aussi beaucoup de textes évoquant des écoutes indiscrètes, des écoutes aux portes, situation synthétiquement présente à mon esprit sous la forme d'une image tirée d'un album pour enfants : *L'Écoute-aux-portes*[19] de Claude Ponti – l'esprit en jeu dans l'arrière-texte n'opère pas de tri, en effet, il n'a pas le sens des hiérarchies conventionnelles, il est « culturaliste » à sa manière, mais assurément il n'est pas insensible aux connotations morales *a priori* négatives de cette posture. Toutefois, la créature ainsi nommée dans l'album est charmante et drôle, elle est avide d'écouter les histoires que les parents racontent aux enfants, et elle a des oreilles en

formes d'entonnoirs, énormes et cocasses. En revanche, la situation en question constitue un motif sérieux chez Hugo. Dans *Quatrevingt-Treize*, à Lantenac voyant sans entendre fait écho Laurent Basse entendant sans voir les « trois juges des Enfers », Robespierre, Danton et Marat, qui discutent de la situation politique et s'affrontent sur les mesures à prendre en fonction des dangers du moment, dans un « cabaret de la rue du Paon » :

> À cette époque l'habitude des tribunes publiques semblait avoir créé le droit d'écouter. [...] Laurent Basse avait appliqué son oreille contre la porte de l'arrière-salle où étaient Danton, Marat et Robespierre.[20]

18 Cette attitude, apparemment licite à l'époque écrit l'auteur (« le droit d'écouter »), suggère que la connaissance et l'écriture des faits historiques en général nécessitent l'indiscrétion, moyen de rendre public ce que d'autres voudraient garder caché. Elle peut être mise en rapport avec une formule frappante de *La Légende des siècles* : dans la préface de la partie médiévale, le poète déclare que celle-ci est de « l'histoire écoutée aux portes de la légende »[21]. Dans cette préface, toutefois, la formule est surprenante. On se demande en quoi au juste pourrait consister l'indiscrétion s'il s'agit de s'inspirer de textes accessibles à tous :

> Ces deux poèmes [le Mariage de Roland, Aymerillot] jaillissent directement des livres de geste de la chevalerie.[22]

19 Sans doute Hugo, pour signifier que le poète doit être réceptif aux versions légendaires de l'histoire, veut-il suggérer qu'il doit se situer dans les parages de ce qu'on pourrait appeler, en filant et orientant la métaphore, le château des légendes, qu'il se tient en dehors de lui, donc, mais suffisamment près pour en capter le contenu afin de le mêler à l'histoire.

20 Quoi qu'il en soit, l'écoute aux portes renvoie plutôt à des situations de la vie privée, souvent illustrées au théâtre. Ainsi figure également dans cette province une pièce de Musset, *On ne badine pas avec l'amour*, dont une scène parmi d'autres avec témoin caché correspond plus particulièrement au cas de figure envisagé (écouter indiscrètement, sans voir ni être vu) : il s'agit de la scène 6 de l'acte III, quoique l'indiscrétion y soit voulue par Camille qui dirige Rosette : « Rentre derrière ce rideau, tu n'auras qu'à prêter l'oreille et à venir quand je t'appellerai[23]. »

21 Ann Gaylin, dans un livre intitulé *Eavesdropping in the novel from Austen to Proust*[24] (« *to eavesdrop* », c'est écouter de manière indiscrète), met en avant l'importance de ce genre de scènes au théâtre ; mais elle note aussi qu'elles sont très fréquentes dans le roman, depuis l'antiquité. Elle renvoie sur ce point à des pages d'*Esthétique et théorie du roman*, pages qui m'avaient, lors de la première lecture, particulièrement frappée. Bakhtine y développe l'idée que le roman s'intéresse essentiellement à la vie privée :

> À la différence de la vie publique, la vie essentiellement privée qui a pénétré le roman, est, par nature, fermée. En fait, on ne peut que l'épier et lui prêter l'oreille.[25]

22 L'auteur souligne ainsi, pour les origines du roman, les « oreilles immenses[26] » dont l'âne d'Apulée était doté, et il dégage des types de personnages particulièrement aptes à « surprendre la vie d'autrui » (les « figures du fripon, du valet, de l'aventurier, de la proxénète »[27]) ; il évoque aussi un personnage de Smollett, dans *Peregrine Pickle*, personnage « complètement sourd [...] devant qui personne ne se gêne [...]. Par la suite, on découvre que ce personnage n'est nullement atteint de surdité ; il a seulement mis un masque de sourd pour surprendre des secrets[28]. »

23 Mais Smollett, dans mon arrière-texte, cède la place à Dumas, à un passage des *Trois Mousquetaires* où d'Artagnan s'est aménagé une « oreille de Denys » pour écouter ce qui se dit chez les Bonacieux dont l'appartement se trouve au-dessous du sien[29]. Sur cette « oreille de Denys », on trouve des éclaircissements dans *Le Spéronare*, récit d'un voyage en Sicile publié en 1842 qui, il est vrai, ramène aux enjeux publics, politiques, de l'écoute indiscrète tels que les montrait le roman historique de Hugo. Il est question, en effet, d'un dispositif qui permettait au tyran de surprendre les secrets de ceux qu'il détenait en réclusion :

> [...] c'est dans ces latomies des Cordiers que se trouve la fameuse carrière intitulée l'Oreille de Denys. Je ne sais quel degré de parenté existait entre le roi Denys et le roi Midas ; mais j'en suis fâché pour le tyran de Syracuse, la carrière qui porte le nom de son appareil auditif a fort exactement la forme que l'on attribue généralement aux oreilles que le roi de Phrygie avait reçues de la munificence d'Apollon.
> Ce qui a fait donner à cette carrière [...] le nom qu'elle porte, c'est la faculté de transmettre le moindre bruit qui se fait dans son intérieur, à un petit réduit pratiqué à l'extrémité supérieure de son ouverture. Ce réduit passe généralement pour le cabinet de Denys. Le tyran [...] venait écouter là les plaintes, les menaces et les projets de vengeance de ses prisonniers.[30]

24 Ces oreilles débouchées, indiscrètes, amènent à d'autres oreilles, sinon indiscrètes, sans doute matricielles, celles d'Ulysse.

Les oreilles d'Ulysse

25 Dans le chant XII de l'*Odyssée* se trouve le fameux épisode des Sirènes. On sait qu'Ulysse, qui a bouché les oreilles de ses camarades avec de la cire, n'a pas bouché les siennes, mais qu'il a été, à sa demande, solidement attaché au mât du navire pour pouvoir écouter sans danger. Cette scène extraordinairement célèbre, familière, contient deux vers surprenants, presque étranges. Les Sirènes qui veulent attirer Ulysse lui disent :

> Viens, Ulysse fameux [...] / arrête ton navire afin d'écouter notre voix ! / Jamais aucun navire noir n'est passé là / sans écouter de notre bouche de doux chants. / Puis on repart, charmé, lourd d'un plus lourd trésor de science. / Nous savons en effet tout ce qu'en la plaine de Troie / les Grecs et les Troyens ont souffert par ordre des dieux [...].[31]

26 La surprise tient au fait que les Sirènes veulent attirer Ulysse en lui annonçant le récit de ce qu'il connaît, la guerre de Troie, et que, ce faisant, elles en proposent une version mortifère, car s'il se laisse tenter, il mourra : en ce lieu, l'épopée contient en puissance une contre-épopée (une contre-*Iliade*), mortelle pour l'auditeur. Le terme de « contre-épopée » du point de vue de l'effet se justifie d'autant plus que chez les Phéaciens, au chant VIII, Démodocos raconte des épisodes de la même guerre de Troie pour l'agrément des convives – si Ulysse pleure en l'écoutant, il sollicite encore l'aède lors du second festin, car il lui permet, selon H. Arendt, une expérience de *catharsis*[32]. Homère qui noue, au chant XII, le récit et la mort, y propose donc du désir de récit et de son écoute une version négative que l'on peut opposer aussi à celle des *Mille et une nuits* : susciter ce désir et raconter sauvent dans ce cas la vie de la narratrice.

27 De ce passage fameux, l'esprit glisse par ressemblance du modèle à son imitation (et non du modèle à l'original comme dans l'exemple de Hume) : une réécriture de Kafka intitulée « Le Silence des Sirènes ». L'auteur nous surprend en retournant

complètement le texte originel : Ulysse « aux mille tours » est maintenant naïf, il a les oreilles bouchées, les Sirènes se taisent, et il croit les avoir entendues…

> Pour se préserver des Sirènes, Ulysse se boucha les oreilles avec de la cire et se fit enchaîner au mât. […] Il se fiait absolument à sa poignée de cire et à son paquet de chaînes, et tout à la joie innocente que lui procuraient ses petits expédients, il alla au-devant des Sirènes.
> Or, les Sirènes possèdent une arme plus terrible encore que leur chant, et c'est leur silence. […]
> Et de fait, quand Ulysse arriva, les puissantes Sirènes cessèrent de chanter, soit qu'elles crussent que le silence seul pouvait encore venir à bout d'un pareil adversaire, soit que la vue de la félicité peinte sur le visage d'Ulysse [, qui ne pensait à rien d'autre qu'à la cire et aux chaînes,] leur fît oublier tout leur chant.
> Mais Ulysse, si l'on peut s'exprimer ainsi, n'entendit pas leur silence ; il crut qu'elles chantaient et que lui seul était préservé de les entendre ; il vit d'abord distraitement la courbe de leur cou, leur souffle profond, leurs yeux pleins de larmes, leur bouche entrouverte, mais il crut que tout cela faisait partie des airs qui se perdaient autour de lui [sans qu'il les entendît].[33]

28 Plus encore, feignant de suivre une version léguée par la tradition, Kafka introduit un doute sur le récit même qu'il vient de faire, et verse dans l'énigmatique, dont il a le génie : peut-être Ulysse (l'Ulysse rusé que nous connaissons, et reconnaissons cette fois) a-t-il fait semblant de se prémunir sérieusement contre leur chant et fait semblant de ne pas se rendre compte qu'elles se taisaient ; et cela, ajoute Kafka, le fait qu'il ait eu peut-être conscience du silence des Sirènes mais qu'il ait masqué cette conscience pour duper celles-ci et les dieux, pour se protéger d'eux, on peut l'énoncer, mais on ne peut le comprendre …

> La tradition rapporte d'ailleurs un complément à cette version. Ulysse, dit-on, était si fertile en inventions, c'était un si rusé compère que la déesse de la Destinée elle-même ne pouvait lire dans son cœur. Il est possible – encore que l'intelligence humaine ne puisse plus le concevoir - qu'il ait réellement remarqué que les Sirènes se taisaient et qu'il n'ait usé de la feinte décrite ci-dessus que pour leur opposer, à elles et aux dieux, une espère de bouclier.[34]

29 Le procédé du retournement sinon dans la réécriture narrative, du moins dans le commentaire au sein d'un essai, se trouve aussi exploité, pour le même passage de l'*Odyssée*, par Pascal Quignard dans *La Haine de la musique*. Dans cet ouvrage où l'auteur déplore qu'il n'y ait pas pour l'oreille d'équivalent de la paupière qui nous protège notamment de la musique que nous ne voudrions pas entendre, une autre interprétation de l'épisode des Sirènes est donnée :

> Le simple fait d'inverser l'épisode me paraît lui donner son sens le plus sûr.
> Des oiseaux attirent par un chant surnaturel des hommes dans le lieu jonchés d'or où ils gîtent : des hommes attirent par un chant artificiel des oiseaux dans le lieu jonché d'os où ils nichent.
> Le chant artificiel propre à attirer les oiseaux se nomme un appeau. Les Sirènes sont la revanche des oiseaux sur les appeaux qui en font des victimes de leur propre chant. […]
> Alors la spéculation peut s'articuler de la sorte : le texte d'Homère reprend dans un épisode inversé un conte prototype sur l'origine de la musique selon lequel la première musique fut celle des sifflets-appeaux de la chasse. […]
> Les oreilles les mènent à la glu où leurs pattes s'entravent : la cire dans les oreilles les empêche d'entendre l'appelant.[35]

30 Le principe de ressemblance se trouve donc, dans ces cas, franchement pris à rebours, non dans la constitution de l'arrière-texte, mais dans la réécriture ou l'interprétation de ce qui constitue peut-être le texte matriciel.

31 Il s'agirait maintenant de chercher le dénominateur commun à toutes les pièces du puzzle, en revenant au principe de ressemblance.

Les nœuds de la toile

32 Beaucoup de textes mettent en jeu la question de la connaissance, à commencer par ceux qui évoquent des écoutes aux portes, des cas d'indiscrétion exhibant la curiosité, le désir de savoir – et ce désir de savoir ce qui devrait rester privé, caché aux yeux extérieurs, constitue, d'après Bakhtine, le fond même du roman, et le ou un principe même de l'envie d'en lire, envie qui peut aussi relever du voyeurisme[36]. Les Sirènes, si elles n'orientent pas le désir vers la vie privée, parlent elles-mêmes de ce qu'elles savent pour attirer Ulysse, et du « trésor de science » que ceux qui les écouteront emporteront. Bref, ces textes illustrent ou évoquent la *libido sciendi* (illicite parfois), fil rouge semi-conscient dans la constitution de l'arrière-texte, mais évident si l'on observe celui-ci.

33 Mais encore, les passages qui exposent des perceptions lacunaires ou des dissociations de la perception, voire ces contre-synesthésies qui inspirent en particulier les auteurs du XIXe aussi bien que les « correspondances », mettent en valeur en l'isolant un organe plutôt qu'un autre : l'œil ou l'oreille. Or la vue et l'ouïe comme moyens d'accès à la vérité, au divin, sont deux facultés de premier plan dans la tradition judéo-chrétienne et dans la tradition grecque, en rivalité l'une avec l'autre : l'ouïe est fondamentale dans le premier cas (le titre de l'extrait de Hugo le rappelle par défaut), la vue l'emporte chez les Grecs (l'ouïe, en tout cas, est pleine de dangers pour Ulysse qui doit d'avance s'en prémunir). Dans un entretien avec David Cayley, Northrop Frye dit quelque chose de cette rivalité dans le domaine religieux : « la métaphore de l'oreille - la voix de Dieu, Dieu qui parle - suggère un Dieu invisible, qui néanmoins entre en vous et devient une partie de vous[37] ». Selon lui, le sens de la vue est davantage marqué par l'objectivité des choses, et « dans une religion polythéiste, comme la religion grecque, on doit avoir des symboles visuels, comme les statues, pour distinguer un dieu d'un autre[38] ». Cette nécessité disparaît dès lors qu'il n'y a qu'un Dieu, c'est même réduire Dieu que de « le voir comme un objet[39] ». On peut penser qu'au cœur de mon intérêt pour ces extraits où l'on voit sans entendre, où l'on entend sans voir, œuvre une sensibilisation ancienne à cette problématique de l'oreille et de l'œil, de l'audible et du visible, dans leur rapport aux dieux, à Dieu, et à la vérité.

34 D'un autre côté, assurément, *Quatrevingt-Treize* montre plutôt la faiblesse d'un organe réduit à lui-même. La dissociation des perceptions alors illustre *a contrario* la problématique de la connaissance sous l'angle de l'ignorance, de l'incompréhension, de l'illusion, des méprises – la méprise se trouve précisément en jeu dans la version des Sirènes donnée par Kafka, où Ulysse se trompe sur ce qu'il voit et n'entend pas le silence, et où, de plus, le lecteur se voit réduit à la perplexité lui qui croyait connaître l'histoire et ne la reconnaît pas, et même réduit à l'ignorance puisqu'il ne peut « concevoir » non les Sirènes ni les dieux, mais les replis du cœur humain, celui d'Ulysse.

35 Les extraits illustrent également des aspects de la création littéraire et artistique. L'idée se dégage que la décomposition des apparences ou la rupture de l'unité des phénomènes, comme l'a souligné Anne Henry[40], en fait surgir l'intérêt, voire la beauté. Hugo déjà l'illustre, mais Proust surtout le montre. Que la création relève de la destruction, ou de la perte, du manque (peut-être du deuil), voilà l'idée forte à laquelle conduisent ces textes (tout comme l'art de la pantomime), ce qui les réunit. On se rappelle le commentaire de Proust :

> Et pour ce sourd total, comme la perte d'un sens ajoute autant de beauté au monde que ne fait son acquisition, c'est avec délices qu'il se promène maintenant sur une Terre presque édénique.

36 Qu'il y ait là une source spéciale de beauté se trouve confirmé par l'expérience du concert, plus radicale que celle du tic-tac de montre dont parle Proust. Ne pas voir, ne pas savoir d'où venait le chant a teinté de panique sa beauté : on peut parler de sublime[41].

Prolongements

37 On peut s'interroger encore sur l'arrière-texte de l'arrière-texte, et mettre au jour, ce serait un autre élément fédérateur, mon intérêt plus général pour les oreilles, leur représentation. Dans *L'Art de connaître les hommes*[42], le physiognomoniste Lavater s'intéresse à cette partie du corps, à sa valeur indiciaire – tout comme Morelli, historien d'art que C. Ginzburg a mis en valeur dans son célèbre article sur la trace[43]. Lavater propose, dans son ouvrage, des images d'oreilles en série, de même qu'il propose des séries de nez, d'yeux etc. Et cette valeur physiognomonique n'est pas oubliée par l'écrivain contemporain Haruki Murakami qui en parle dans un entretien rapporté dans *Télérama*, à propos de son roman *La Course au mouton sauvage*[44] : « Les oreilles permettent d'accéder à la vérité des êtres[45] » déclare-t-il, le chapitre III de son livre mettant aussi en avant, on pouvait s'y attendre, la valeur érotique de celles-ci, chez la petite amie du narrateur. L'enchaînement des sous-titres du chapitre est drôle et significatif : « 1. Le pénis de la baleine, la fille aux trois métiers », « 2. De la libération des oreilles », « 3. De la libération des oreilles (suite) ». L'érotisme des oreilles, leur pouvoir de séduction (liée à une symbolique sexuelle) est aussi montré, mais avec moins de succès pour le personnage, dans une nouvelle, antérieure, de Carson McCullers : *La Ballade du café triste* (*The Ballad of the Sad Café*, 1951[46]). C'est un homme, un bossu, personnage faible que Miss Amelia a pris sous sa protection mais qui la trahit au profit d'un mauvais garçon, Marvin Macy, naguère l'époux de la jeune femme, qui déploie ou s'efforce de déployer aux yeux de ce dernier la séduction de ses oreilles, qu'il remue :

> Il possédait un talent très particulier, dont il se servait quand il cherchait à gagner les bonnes grâces de quelqu'un. Il restait parfaitement immobile, se concentrait légèrement et parvenait à faire bouger ses grandes oreilles pâles avec une rapidité et une aisance surprenantes. Il faisait appel à ce talent chaque fois qu'il voulait obtenir quelque chose de Miss Amelia, car elle était incapable d'y résister. Il se tenait donc à l'angle du foyer, et ses oreilles dansaient furieusement des deux côtés de sa tête. Pourtant, ce n'est pas vers Miss Amelia qu'il était tourné mais vers Marvin Macy. Et il lui adressait un sourire suppliant, voisin du désespoir.[47]

38 Mais l'érotisme se dissout lorsque H. Murakami, pour revenir à lui, poursuit son propos en disant à la journaliste de *Télérama* : « Vous ne les [vos oreilles] avez jamais vues de

face, vous ne savez pas à quoi elles ressemblent. Si je les coupais et que je les posais sur la table, vous seriez surprise de voir ce qu'elles révèlent de vous[48]... » S'ensuit, dans l'article, une référence à *Blue Velvet* de David Lynch, où il est question d'oreille coupée dans un contexte criminel. Cette évocation constitue pour moi un coup d'arrêt dans la constitution ou la reconnaissance de l'arrière-texte : si l'on parle d'oreilles coupées, j'ai mal aux oreilles, la douleur se mêle à la répulsion, et les associations cessent – ou plutôt, elles se réorientent. Car ce point d'arrêt devient un carrefour : une autre voie se dessine, qui mène aux autres textes, images etc. produisant un même effet de douleur, répulsion, déplaisir.

39 En somme, s'interroger sur son arrière-texte de lecteur même si l'on est un lecteur ordinaire peut constituer une voie d'accès à ce qui compte pour soi, et qui, pris dans la culture, peut aussi compter pour les autres, avoir du sens pour eux. Cela peut être de plus l'occasion de s'interroger sur la manière dont nous pensons sans y penser, sur la manière dont la toile des souvenirs existentiels, textuels et culturels se constitue. La constitution et la reconnaissance de cette toile passent par un travail d'association, essentiellement fondé en la circonstance sur la saisie des ressemblances. Ce travail d'association, un peu faussé par la reconstitution parce que je l'ai organisé, étoffé en réfléchissant sur lui, mais aussi intellectualisé et filtré en laissant de côté les données affectives trop personnelles (pour ces raisons, on est loin de l'association libre selon la psychanalyse) s'est trouvé corrélé à une démarche que je dirai analytique, tournée quant à elle vers la saisie des différences. Il s'est encore assorti d'un essai d'interprétation, de nouveau fondé sur la saisie des ressemblances mais à un degré plus grand de généralité par la recherche du dénominateur commun. Ce type de démarche interprétative trouve toutefois son autre chez Kafka ou Quignard qui pour réécrire ou comprendre un texte le retournent, le prennent à contre-sens, notion elle-même frôlée dans la démarche associative (la « contrariété », le « contraste »), et non dénuée de rapport avec celles de « contre-épopée », de « contre-synesthésie » : s'impose donc, pour finir, la force cognitive, heuristique et créatrice du contraire.

NOTES

1. Alain Trouvé, « L'arrière-texte : de l'auteur au lecteur », *Poétique*, n° 164, novembre 2010, p. 495-509.

2. Victor Hugo, *Quatrevingt-Treize*, éd B. Leuilliot, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche. *Classiques* », 2001, p. 138. J'ai déjà étudié ce passage dans la perspective de l' « estrangement » selon Carlo Ginzburg dans un article paru dans *Romantisme* : « "Voir le tocsin". À propos de l'"estrangement" » (n° 156, 2012-2, p. 139-149).

3. Régine Borderie, « Ressemblance et interprétation : à propos d'un portrait du *Médecin de campagne* », *La Lecture littéraire*, Paris, Klincksieck, nov. 1996, n° 1, p. 71-86.

4. B. Leuilliot donne les références bibliques : Psaume 110 et Isaïe 6, 10 (*Quatrevingt-Treize*, éd. cit., p. 136).

5. Bernard Fontanier, *Les Figures du discours*, introduction par G. Genette, Paris, Flammarion, « Champs », 1977, p. 127-128.

6. *Quatrevingt-Treize*, éd. cit., p. 137-138.
7. Denis Diderot, *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, éd. M. Hobson et S. Harvey, Paris, Flammarion, « GF », 2000, p. 101.
8. Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes*, I (1920), *À la recherche du temps perdu*, II, éd. J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », p. 376.
9. *Ibid.*
10. *Ibid.*, p. 374-375.
11. *Ibid.*, p. 376.
12. *Ibid.*, p. 374.
13. David Hume, *Enquête sur l'entendement humain* [*An enquiry concerning human understanding*, 1748], éd. bilingue M. Malherbe, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques », 2008.
14. « *A picture naturally leads our thougts to the original* », *ibid.*, p. 74-75.
15. « *Contiguity in time or place* », *ibid.*
16. « *the mention of one apartment in a building naturally introduces an enquiry or discourse concerning the others* », *ibid.*
17. « *and if we think of a wound, we can scarcely forbear reflecting on the pain which follows it* », *ibid.*
18. *Ibid*, p. 74-77 (« *For instance, Contrast or Contrariety is also a connexion among Ideas; but it may, perhaps, be considered as a mixture of* Causation *and* Resemblance. *Where two objects are contrary, the one destroys the other, that is, the cause of its annihilation, and the idea of the annihilation of an object, implies the idea of its former existence* »).
19. Claude Ponti, *L'Écoute-aux-portes*, Paris, L'École des loisirs, 1995.
20. *Quatrevingt-Treize*, éd. cit., deuxième partie, livre deuxième, chap. I : « Minos, Éaque et Rhadamante », p. 192.
21. Victor Hugo, *La Légende des siècles. Les Petites Épopées*, éd. Claude Millet, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche *classique* », 2000, p. 48.
22. *Ibid.*
23. Alfred de Musset, *On ne badine pas avec l'amour* [1834], éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, « Folio théâtre », 2010, p. 111.
24. Ann Gaylin, *Eavesdropping in the novel from Austen to Proust*, Cambridge, Cambridge UP, 2002. Cet ouvrage est utilisé pour Balzac dans la thèse de Sandra Jacquemond-Collet, *La Recherche d'une « phonographie ». Le traitement de la voix dans* La Comédie humaine *d'Honoré de Balzac*, 2009, sous la direction de Agnès Spiquel, Université de Valenciennes et du Hainaut (p. 82 *sq.*).
25. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* (1975), traduit du russe par Daria Olivier, préface de Michel Aucouturier, Paris, Gallimard, « Tel », 1978, 3e étude : « Formes du temps et du chronotope dans le roman », p. 272.
26. *Ibid.*, p. 271. C'est une citation d'Apulée.
27. *Ibid.*
28. *Ibid.*, p. 275.
29. Alexandre Dumas (collab. Maquet), *Les Trois Mousquetaires* [1844], éd. J. Stufflet, Paris, Flammarion, « GF », 1984, p. 212 : « D'Artagnan enleva les trois ou quatre carreaux qui faisaient de sa chambre une autre oreille de Denys, étendit un tapis à terre, se mit à genoux, et fit signe à Mme Bonacieux de se pencher, comme il le faisait, vers l'ouverture. »
30. Alexandre Dumas, *Le Spéronare*, éd. Jean-Pierre Pouget, Paris, Honoré Champion, « Textes de littérature moderne et contemporaine », 2002, p. 284.
31. Homère, L'*Odyssée*, traduction de Philippe Jaccottet, Paris, Éditions la Découverte, 1982, p. 203.
32. Hannah Arendt, *La Crise de la culture* (*Between Past and Future*, 1954-1968), tr. de l'anglais sous la direction de P. Lévy, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1972, p. 63.

33. Franz Kafka, *Le Silence des Sirènes* (*Das Schweigen der Sirenen*, 1931), traduction de Marthe Robert, dans *Œuvres complètes* II, édition présentée et annotée par Claude David, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », p. 542-543.

34. *Ibid.* (« *Es wird übrigens noch ein Anhang hierzu überliefert. Odysseus, sagt man, war so listenreich, war ein solcher Fuchs, daß selbst die Schicksalsgöttin nicht in sein Innerstes dringen konnte. Vielleicht hat er, obwohl das mit Menschenverstand nicht mehr zu begreifen ist, wirklich gemerkt, daß die Sirenen schwiegen, und hat ihnen und den Göttern den obigen Scheinvorgang nur gewissermaßen als Schild entgegengehalten* », *Das Schweigen der Sirenen*, *Gesammelte Schriften*, éd. Max Brod, vol. V, New York, Schoken Books, 1946, p. 98).

35. Pascal Quignard, *La Haine de la musique*, Paris, Gallimard, « Folio », V^e^ traité « Le chant des Sirènes », p. 167-169. Je remercie V. Gély de m'avoir rappelé ce livre, d'abord oublié.

36. Bakhtine évoque aussi le roman de Lesage, *Le Diable boiteux* (*op. cit.*, p. 275).

37. « *The métaphor of the ear – the voice of God, God speaking – suggests an invisible God who nevertheless enters into you and becomes a part of you* » (David Caley, *Northrop Frye in conversation*, Concord, Ontario, Anansi Press, 1992, p. 181). Je traduis.

38. *Ibid.*, p. 181-182 : « *In a polytheistic religion, like the Greek one, you have to have visual symbols, like statues, in order to distinguish one god from an other* ».

39. « [...] *it's a reduction of that God to see him as an object* », *idem.*

40. Anne Henry, *Marcel Proust. Théorie pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981, voir les pages 294-298.

41. Ivan Jablonka écrit : « [...] le beau émeut alors que le sublime déboussole » (*Les Vérités inavouables de Jean Genet*, Paris, Le Seuil, « XXe siècle », 2004, p. 200).

42. Johann Gaspard Lavater, *L'Art de connaître les hommes par la physionomie*, nouvelle édition augmentée par M. Moreau (de la Sarthe), Paris, Depélafol, 5 vol., 1820.

43. Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces* (*Miti, emblemi, spie*, 1986), tr. de l'italien, Paris, Flammarion, 1989, p. 140.

44. Haruki Murakami, *La Course au mouton sauvage* (*Hitsuji o meguru böken*, 1982), tr. du japonais par P. De Vos, Paris, Le Seuil, 1990.

45. *Télérama*, n° 2948, 12 juillet 2006, p. 36.

46. Je remercie Simon Blease de m'avoir fait naguère connaître ce texte.

47. « *Cousin Lymon had a very peculiar accomplishment, which he used whenever he wished to ingratiate himself with someone. He would stand very still, and, with just a little concentration, he could wiggle his large pale ears with marvellous quickness and ease. This trick he always used when he wanted to get something special out of Miss Amelia, and to her it was irresistible. Now as he stood there the hunchback's ears were wiggling furiously on his head, but it was not Miss Amelia at whom he was looking this time. The hunchback was smiling at Marvin Macy with an entreaty that was near to desperation* ». (*The Ballad of the Sad Café*, London, Penguin Books, « Penguin Modern Classics », 2001, p. 59).

48. *Télérama*, éd. cit.

AUTEUR

RÉGINE BORDERIE

Université de Reims-Champagne-Ardenne, CRIMEL

Bibliographie

Espace géographique / physique

AUGÉ, Marc, Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité, Paris, Le Seuil, 1992.

BACHELARD, Gaston, La Poétique de l'espace, Paris, PUF, 1957.

BAYARD, Pierre, Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?, Paris, Minuit, 2012.

BARON, Christine, « Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures », Fabula-LhT, n° 8, « Le Partage des disciplines », Nathalie Kremer (dir.), mai 2011. DOI : 10.58282/lht.221

BOUDON, Pierre, Introduction à la sémiotique des lieux, Paris, Klincksieck, 1981.

BRAUDEL, Fernand, Grammaire des civilisations, Paris, Arthaud, 1987.

BROSSEAU, Marc, Des romans-géographes, Paris, L'Harmattan, 1996.

CAMUS, Audrey et BOUVET, Rachel (dir.), Topographies romanesques, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011. DOI : 10.4000/books.pur.38336

COLLOT, Michel, « Pour une géographie littéraire », Fabula-LhT, n° 8, « Le Partage des disciplines », Nathalie Kremer (dir.), mai 2011. DOI : 10.58282/lht.242

DUPUY, Lionel, De l'imaginaire géographique aux géographies de l'imaginaire : écritures de l'espace, Pau, Presses Universitaires de Pau et des Pays de l'Adour (PUPPA), 2015.

FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres », in Dits et écrits, 1954-1988, tome IV, 1980-1988, Paris, Gallimard, 1994.

GOODY, Jack, La Raison graphique, 1977, Paris, Minuit, 1979, trad. Jean BAZIN et Alban BENSA.

LEFÈVRE, Henri, La Production de l'espace, Paris, Anthropos, 1975, rééd. 2000.

LERY, Jean de, Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil, [1578], rééd. Paris, Le Livre de Poche, 1994.

MAINGUENEAU, Dominique, Le Discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation, Paris, Armand Colin, 2004.

MITTERAND, Henri, Le Regard et le signe, Paris, PUF, 1987.

PAGÈS, Alain, La Bataille littéraire : essai de réception du naturalisme à l'époque de Germinal, Paris, Librairie Séguier, 1989.

Revue Géographie et cultures (revue de géographie créée en 1992), n° 15/1995, « Jules Verne » ; n° 44/2003, « Territoires littéraires » ; n° 61/2007, « Le roman policier ».

SANSOT, Pierre, Poétique de la ville, Paris, Klincksieck, 1984.

Séminaire d'élèves du département de géographie de l'ENS (Paris) sur « Géographie, arts et littérature ».

TISSIER, Jean-Louis (dir.), « Géographie et littérature », Bulletin de l'Association des Géographes Français, n° 2007-3.

WEISBERGER, Jean, L'Espace romanesque, Genève, L'Âge d'Homme, 1978.

WESTPHAL, Bertrand, La Géocritique, Paris, Minuit, 2007.

WESTPHAL, Bertrand, Le Monde plausible, Paris, Minuit, 2011.

Espace intérieur

ALLOUCH, Jean, *Marguerite ou l'aimée de Lacan*, Paris, Epel, « École lacanienne de psychanalyse » ; Lucé, diffusion Distique, 1990.

ANZIEU, Annie, *La Femme sans qualités*, Paris, Bordas, 1993.

BARNES, Mary, *Un voyage à travers la folie*, Paris, Le Seuil, 1973.

BELLEMIN-NOËL, Jean, *Plaisirs de vampire*, Paris, PUF, 2001.

CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine, *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, Paris, Payot, 1971, rééd. Petite Bibliothèque Payot, 1977.

DAVOINE, Françoise, *Don Quichotte pour combattre la mélancolie*, Paris, Stock, 2009.

DERRIDA, Jacques, *Lectures de la différence sexuelle*, textes réunis et présentés par Mara NEGRON, Paris, Des femmes, 1994.

DERRIDA, Jacques, « Scènes des différences », *Cahiers de l'École des Sciences Philosophiques et Religieuses*, Bruxelles, n° 20, 1996, repris dans *Littérature*, « La différence sexuelle en tous genres », n° 142, Juin 2006.

FREUD, Sigmund, *Contribution à la conception des aphasies* [1891], Paris, PUF, 1983.

FREUD, Sigmund, *Délires et rêves dans la Gradiva de W. Jensen* [1907], *Œuvres complètes* (*OC*), Paris, PUF, 22 tomes, 1988-..., VIII.

FREUD, Sigmund, *Névrose, psychose et perversion* [1894-1924] (« Le roman familial des névrosés », « Névrose et psychose »), Paris, PUF, « Bibliothèque de psychanalyse », 1973.

FREUD, Sigmund, « La création littéraire et le rêve éveillé » [1908], *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933, trad. M. BONAPARTE & E. MARTY, rééd. Gallimard, « Idées », 1975.

FREUD, Sigmund, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* [1910], *OC*, X.

FREUD, Sigmund, *Le Moïse de Michel-Ange* [1914], *OC*, XII.

FREUD, Sigmund, « Les pulsions et leur destin », *Métapsychologie*, 1915 ; *OC*, XIII.

FREUD, Sigmund, « L'inquiétante étrangeté », *Essais de psychanalyse appliquée*, 1933 ; *L'inquiétante étrangeté*, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1985.

GREEN, André, *Le Travail du négatif*, Paris, Minuit, 1993, rééd. 2011.

KLEIN, Mélanie, *Essais de psychanalyse*, 1921-1945, Payot, 1968, trad. M. DERRIDA, rééd. 1980.

LACAN, Jacques, *Le Séminaire VII*, « L'Éthique de la psychanalyse » [1959-1960], Paris, Le Seuil, 1986.

LACAN, Jacques, *Le Séminaire XI*, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964, Paris, Le Seuil, 1973, rééd. « Points ».

LACAN, Jacques, *Le Séminaire XVI, D'un Autre à l'autre*, 1968-1969, Paris, Le Seuil, 2006.

La Lecture littéraire, n° 9, « Lecture et psychanalyse », CIRMEL, Université de Reims Champagne-Ardenne, 2007.

LAPLANCHE, Jean, *Problématiques III, La Sublimation*, Paris, PUF, 1980.

LEBRUN, Jean-Pierre, *Un monde sans limite*, Ramonville Saint-Agne, Érès, 2004.

Littérature, « La différence sexuelle en tous genres », n° 142, juin 2006.

OURY, Jean, *Création et schizophrénie*, Paris, Galilée, 1989.

PERRON-BORELLI, Monique, *Dynamique du fantasme*, Paris, PUF, 1997.

POMMIER, Gérard, *Comment les neurosciences démontrent la psychanalyse*, Paris, Flammarion, 2004.

RESNIK, Salomon, *La Mise en scène du rêve*, Paris, Payot, 1984.

RESNIK, Salomon, *Biographie de l'Inconscient*, Paris, Dunod, 2006.

RICOEUR, Paul, *De l'interprétation*, Paris, Le Seuil, 1965.

WINNICOTT, Donald W., *La Crainte de l'effondrement*, [1989], Paris, Gallimard, 2000.

Articulations

ANZIEU, Didier, *Le Corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981.

Approches interdisciplinaires de la lecture, n° 2, *Lecture et altérités*, Reims, Epure, 2008.

ARRIVÉ, Michel, *Le Linguiste et l'inconscient*, Paris, PUF, 2008.

BUTOR, Michel, « L'espace du roman », in *Répertoires II*, Paris, Minuit, 1964, p. 42-50.

BAUDRILLARD, Jean et GUILLAUME, Marc, *Figures de l'Altérité*, Paris, Descartes, 1994.

COLLOT, Michel, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989.

DERRIDA, Jacques, *La Pharmacie de Platon*, [1972], *in* Platon, *Phèdre*, Paris, Garnier Flammarion, 1992, p. 255-403.

FOUCAULT, Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63e année, n° 3, 1969, repris dans *Dits et Écrits*, I, Paris, Gallimard, 1994.

KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, 1969.

LACAN, Jacques, « Le symbolique, l'imaginaire et le réel », 1953, repris dans *Des Noms-du-Père*, Paris, Le Seuil, 2005.

Le Paysage, 13e colloque d'Albi, *Langages et signification* (CALS), G. MAURAND (dir.), L'Union, CALS, 1993.

MALDINEY, Henri, *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 1985.

MITTERAND, Henri, *Le Regard et le signe*, Paris, PUF, 1987.

PICARD, Michel, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986.

PICARD, Michel, *Lire le temps*, Paris, Minuit, 1989.

ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972.

WINNICOTT, Donald W., *Jeu et réalité – L'espace potentiel*, [1971], trad. Claude MONOD & J.-B. PONTALIS, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'Inconscient », 1975.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus Logico-philosophicus*, suivi de *Investigations philosophiques*, Paris, Gallimard, 1961, trad. P. KLOSSOWSKI.

Œuvres littéraires étudiées par les conférenciers

CASARÈS, Maria, *Résidente privilégiée*, Paris, Fayard, 1980.

DOSTOÏEVSKI, Fiodor Mikhaïlovitch, *Notes du sous-sol*, [1864], Paris, POL, trad. J. W. BIENSTOCK, 1993, précédé de « L'expérience du meurtre », par Leslie KAPLAN.

GRACQ, Julien, *Les Eaux étroites*, Paris, Corti, 1976, *OC*, « Bibliothèque de La Pléiade », II.

GRACQ, Julien, *La Forme d'une ville*, Paris, Corti, 1985, rééd. *OC*, II.

LE GUILLOU, Philippe, *L'Intimité de la rivière*, Paris, Gallimard, 2011.

PLATH, Sylvia, *Le Colosse*, 1960 ; *Ariel*, 1962, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2011.

PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, 1913-[1927].

ROA BASTOS, Augusto, « El baldío » *in Cuentos Completos*, Barcelone, Debolsillo, « Contemporánea; 623 », 2008.

ZOLA, Émile, MAUPASSANT, Guy de, HUYSMANS, J.-K., CEARD, Henry, HENNIQUE, Léon, ALEXIS, Paul, *Les Soirées de Médan*, Charpentier, 1880.