

Topographies romanesques

Sous la direction de
Audrey Camus & Rachel Bouvet

Presses Universitaires
de Rennes

Presses
de l'Université
du Québec

t i n t e r n e t f é r e n c e s

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Collection « Interférences »

Dirigée par Pierre BAZANTAY, Emmanuel BOUJU, Steve MURPHY,
Françoise RUBELLIN, Delphine TEXIER et Isabelle TRIVISANI-MOREAU

Claude JAMAIN,

La douceur de vivre. D'une esthétique de la grâce au XVIII^e siècle, 2011, 218 p.

Isabelle TRIVISANI-MOREAU (dir.),

Paysage politique. Le Regard de l'artiste, 2011, 270 p.

Jackie PIGEAUD (dir.),

Nues, Nuées, Nuages. XIV^{es} entretiens de La Garenne Lemot, 2010, 332 p.

Aurélien BARJONET,

Zola d'Ouest en Est. Le naturalisme en France et dans les deux Allemagnes, 2010, 282 p.

Thierry GOATER,

Thomas Hardy, figures de l'aliénation, 2010, 376 p.

Nicolas WANLIN,

Aloysius Bertrand. Le sens du pittoresque, 2010, 398 p.

Emmanuel BOUJU (dir.),

L'autorité en littérature, 2010, 512 p.

Alexandra PION,

Stendhal et l'érotisme romantique, 2010, 286 p.

Pierre-Marie HERON,

Cocteau. Entre écriture et conversation, 2010, 176 p.

Alain RIFFAUD (dir.),

L'écrivain et l'imprimeur, 2010, 396 p.

Florence MARSAL,

Jacques Roubaud. Prose de la mémoire et errance chevaleresque, 2010, 228 p.

Anne-Rachel HERMETET et Jean-Marie PAUL (dir.),

Écritures autobiographiques. Entre confession et dissimulation, 2010, 320 p.

Mohamed Ridha BOUGUERRA (dir.),

Le temps dans le roman du XX^e siècle, 2010, 224 p.

Corinne DENOYELLE,

Poétique du dialogue médiéval, 2010, 374 p.

Pierre-Marie HERON (dir.),

Écrivains au micro. Les entretiens-feuilletons à la radio française des années cinquante, 2010, 254 p.

Gilles MENEGALDO et Maryse PETIT (dir.),

Manières de noir. La fiction policière contemporaine, 2010, 348 p.

Françoise ARGOD-DUTARD (dir.),

La langue française : de rencontres en partages. Quatrièmes Lyriades de la langue française, 2010, 356 p.

*Topographies
romanesques*

Membre de
L'ASSOCIATION
NATIONALE
DES ÉDITEURS
DE LIVRES

Presses de l'Université du Québec

Le Delta I, 2875, boulevard Laurier, bureau 450, Québec (Québec) G1V 2M2

Téléphone : 418 657-4399 – Télécopieur : 418 657-2096

Courriel : puq@puq.ca – Internet : www.puq.ca

Diffusion/Distribution :

Canada et autres pays : Prologue inc., 1650, boulevard Lionel-Bertrand, Boisbriand (Québec)
J7H 1N7 – Tél. : 450 434-0306 / 1 800 363-2864

France : Sodis, 128, av. du Maréchal de Lattre de Tassigny, 77403 Lagny, France – Tél. : 01 60 07 82 99

Afrique : Action pédagogique pour l'éducation et la formation, Angle des rues Jilali Taj Eddine
et El Ghadfa, Maârif 20100, Casablanca, Maroc – Tél. : 212 (0) 22-23-12-22

Belgique : Patrimoine SPRL, 168, rue du Noyer, 1030 Bruxelles, Belgique – Tél. : 02 7366847

Suisse : Servidis SA, Chemin des Chalets, 1279 Chavannes-de-Bogis, Suisse – Tél. : 022 960.95.32



La *Loi sur le droit d'auteur* interdit la reproduction des œuvres sans autorisation des titulaires de droits. Or, la photocopie non autorisée – le « photocopillage » – s'est généralisée, provoquant une baisse des ventes de livres et compromettant la rédaction et la production de nouveaux ouvrages par des professionnels. L'objet du logo apparaissant ci-contre est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit le développement massif du « photocopillage ».

Topographies romanesques

Sous la direction de
Audrey Camus & Rachel Bouvet

Collection « Interférences »
PRESSES UNIVERSITAIRES DE RENNES
PRESSES DE L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC
2011

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Vedette principale au titre :

Topographies romanesques

Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 978-2-7605-2967-0

1. Espace et temps (Littérature). 2. Roman – Histoire et critique. 3. Espace et temps dans la littérature. I. Bouvet, Rachel, 1964- . II. Camus, Audrey.

PN56.S48T66 2011

809'.922

C2011-940994-1

Les Presses de l'Université du Québec reconnaissent l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise du Fonds du livre du Canada et du Conseil des Arts du Canada pour ses activités d'édition.

Elles remercient également la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC) pour son soutien financier.

Mise en pages : CLÉMENT LE PRIOL pour le compte des PUR.

Couverture – Conception : HOKUS POKUS CRÉATIONS.

Illustration : FRIEDRICH MEYER, *Le Panorama de la rotonde de la Sternengasse, Bâle*, lithographie, 1830.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 PUQ 2011 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés

© 2011 – Presses de l'Université du Québec, ISBN 978-2-7605-2967-0

2875, boul. Laurier, Québec (Québec) G1V 2M2 www.puq.ca

© 2011 – Presses Universitaires de Rennes, ISBN 978-2-7535-1308-2

UHB Rennes 2 – Campus de la Harpe, 2, rue du doyen Denis-Leroy

35044 Rennes Cedex www.pur-editions.fr

Dépôt légal – 2^e trimestre 2011 – Bibliothèque et Archives nationales du Québec/Bibliothèque et Archives Canada – Imprimé au Canada

LES AUTEURS

Yves BAUELLE	Université de Lille 3
Marie-Hélène BOBLET	Université Paris 3
Rachel BOUVET	Université du Québec à Montréal
Sylvain BREHM	Université du Québec à Montréal
Audrey CAMUS	Collège militaire royal du Canada
Yves CLAVARON	Université Jean Monnet de Saint-Étienne
Isabelle DAUNAI	Université McGill
Lucie DESJARDINS	Université du Québec à Montréal
Benoit DOYON-GOSSELIN	Université Laval
Daniel LAFOREST	Université d'Alberta
Lucia MANEA	ATILF, CNRS-Université de Nancy
Claude MURCIA	Université Diderot-Paris 7
Jean-François RICHER	Université de Calgary
Céline SCHMITT	ESAV-Toulouse Le Mirail
Nathalie SOLOMON	Université de Perpignan-Via Domitia
Pierre SENEGES	Écrivain

INTRODUCTION

Audrey CAMUS & Rachel BOUVET

L'espace a longtemps été le parent pauvre des études littéraires, où il n'a véritablement fait son apparition qu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Le domaine ayant alors été durablement investi par les analyses d'inspiration bachelardienne mais relativement délaissé par le structuralisme, c'est surtout dans le dernier quart du siècle que l'intérêt pour la représentation spatiale s'est, graduellement, accru. Durant cette période, le constat d'un manque en la matière est régulièrement réitéré, que les études de type régionaliste – consacrées à tel auteur, tel genre ou telle période – peinent à combler. C'est que le domaine est vaste : de la dimension spatialisante du langage à la métaphore de l'espace littéraire, de l'étendue matérielle de la page à la perception de la lecture comme voyage en passant par le territoire d'origine de l'œuvre ou l'univers imaginaire de l'auteur, les liens qui unissent espace et littérature sont d'une extrême richesse.

Nous avons choisi de restreindre le champ pour consacrer cet ouvrage à l'étude de l'espace romanesque tel qu'il se donne à voir dans l'œuvre à travers l'ancrage géographique du récit et la configuration spatiale du monde qu'il dépeint. Dans la mesure où, de par sa nature littéraire, le monde représenté consiste uniquement en la mention et en la description de lieux – le reste ressortissant à la narration et donc essentiellement à l'action –, l'espace romanesque constitue, de fait, toute la réalité dans laquelle se meuvent les personnages : loin de fournir le seul cadre de l'intrigue, il est au fondement de l'univers fictionnel. Comment le constitue-t-il ? Quel sens donner dès lors aux notions d'espace mais aussi d'univers, de lieu ou de pays dans le cadre du roman et comment les décliner pour l'étude de la topographie fictionnelle ? Cette mise en question des relations qui unissent espace du roman et univers de la fiction conduit en outre à s'interroger sur la manière dont la spatialisation conditionne la généricité du texte. Établissant la notion de chronotope comme configuration spatio-temporelle originale, Bakhtine y voyait

un élément définitoire du genre du roman dont elle permet de saisir les manifestations conjoncturelles. Or, le chronotope, bien qu'il lie indissociablement espace et temps, privilégie l'approche historique. De quelle manière, peut-on se demander, les coordonnées spatiales de l'univers romanesque déterminent-elles son inscription sur la carte des genres ?

Cet ouvrage collectif propose des réponses multiples à ces questions, rassemblant des réflexions à la jonction des études littéraires et de la philosophie – sur l'approche géocritique, la fiction, la référence ou l'herméneutique – et d'autres qui font appel à des disciplines spatiales telles que l'urbanisme, la géographie, la cartographie ou la théorie du paysage. Il s'inscrit dans le prolongement des études menées à Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire de l'Université du Québec à Montréal, où ont déjà été abordées successivement les relations entre littérature et géographie, les modalités du parcours dans la littérature, les pays imaginaires, la géopoétique et les diverses dimensions de la carte et de la cartographie, qu'elles soient géographiques, artistiques ou littéraires¹. Est-ce la convoitise ou le désir d'hospitalité qui pousse ainsi les savants austères à localiser les topographies imaginaires ? S'agit-il de faire durer le plaisir de l'émerveillement ou de donner une réalité matérielle à nos chimères ? L'ensemble de ces contributions, qui jette des ponts sur l'Atlantique, peut aussi apparaître comme une manière de réponse à ces interrogations.

L'ouvrage s'articule en deux parties. La première s'essaye à rendre compte de la fabrique de l'espace romanesque du triple point de vue de la théorie, de la lecture et de l'écriture. Il s'agit d'abord d'*arpenter* le territoire, c'est-à-dire de délimiter le champ théorique, de poser des balises notionnelles, d'établir des repères afin de mieux circonscrire les particularités de l'espace romanesque ; on s'attache ensuite à *parcourir* l'espace ainsi balisé, comme le lecteur s'aventurant dans cette contrée nouvelle que constitue l'univers du récit ; on s'intéresse, enfin, à la manière de *façonner* la topographie romanesque, pour comprendre la posture de l'écrivain engagé dans l'invention d'un monde. La seconde partie de l'ouvrage retrace l'évolution de ce dispositif à travers le temps, envisageant le traitement de la topogra-

1. R. BOUVET et B. EL OMARI (dir.), *L'espace en toutes lettres*, Québec, Éditions Nota Bene, 2003 ; R. BOUVET, A. CARPENTIER et D. CHARTIER (dir.), *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs : les modalités du parcours en littérature*, Paris, L'Harmattan, 2006 ; A. CAMUS, *Le Pays imaginaire dans la littérature narrative française du XX^e siècle*, Thèse de doctorat, Paris, Université de Paris 3-Sorbonne Nouvelle, 2006 ; R. BOUVET et K. WHITE (dir.), *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Cahiers Figura », 2008 ; R. BOUVET, H. GUY et É. WADDELL (dir.), *La carte. Point de vue sur le monde*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2008.

phie depuis l'espace renaissant jusqu'à la banlieue contemporaine en passant par le Paris balzacien, l'Espagne, l'Acadie, le Québec ou l'Afrique du Sud. Là encore, trois sous-parties ciblent des moments spécifiques : celui des *émergences* correspond à la période durant laquelle l'espace commence à affleurer dans le roman ; celui des *ancrages* à la stabilisation de cet espace auquel son large déploiement permet d'acquérir épaisseur ; celui des *divergences* à une certaine fragilisation, l'espace romanesque tendant à se défaire pour laisser voir son hétérogénéité, ses failles, ses zones d'ombre.

C'est avec une exploration tortueuse de la vaste contrée de la littérature en compagnie d'un écrivain-faussaire, Pierre Senges, que s'ouvre ce parcours. Nous conduisant des rivages d'Ithaque au passage du Nord-Ouest récemment remodelé en passant par le Territoire du crayon, cette circumnavigation fait d'emblée planer sur notre projet le complexe de Victor Bérard – du nom de l'historien qui consacra son existence à identifier les lieux de *L'Odyssée*. Et de fait, le problème soulevé par les deux contributions qui suivent concerne le caractère hybride de l'espace romanesque et le rapport que ce dernier entretient à la réalité. Parce qu'il mêle inextricablement le réel et l'imaginaire, les paysages du quotidien et les mondes inventés de toutes pièces, le roman pose la question de la référence fictionnelle. Audrey Camus montre qu'en modulant la topicalité du texte par la combinaison de critères géographiques et génériques, ou en la refusant pour favoriser l'immersion dans la matérialité de l'espace fictionnel, il induit des régimes de lecture distincts : une tension s'établit entre la localisation et la spatialisation. Les toponymes étudiés par Yves Baudelle jouent à cet égard un rôle déterminant. Ils peuvent en effet permettre de réintroduire des courbes de niveaux dans l'espace de la fiction, en même temps que la profondeur et la perspective dans son appréhension critique et théorique.

L'étude de la fabrique de la topographie romanesque du point de vue de la lecture permet quant à elle de comprendre comment l'espace s'actualise dans le texte. En compagnie de Benoit Doyon-Gosselin, on se prend à rêver d'un livre en trois tomes intitulé « Espace et récit », qui reprendrait avec la même profondeur d'analyse que celle mise en œuvre par Paul Ricoeur à l'endroit du temps la question de la figuration spatiale, de la configuration spatiale et de sa refiguration par le lecteur. Rachel Bouvet s'interroge pour sa part sur la carte intime, imaginaire, que le lecteur construit lui-même, avec tout ce qui compose sa propre subjectivité. L'acte de lecture se laisse ainsi envisager comme un acte topographique, et la métaphore du voyage dans le texte prend une résonance nouvelle dès lors que l'on en déplie toutes les dimensions : point, ligne, surface, volume.

Pour qu'un espace se crée dans un roman, il importe de fait qu'il offre une certaine étendue, ainsi que le soutient Isabelle Daunais. Il importe aussi que cette étendue présente une « prise », pour reprendre l'idée d'Augustin Berque à propos du paysage, qu'un aspect retienne l'attention, devienne signifiant, qu'un élément se distingue de l'ensemble, que des figures se dessinent sur l'horizon. L'espace apparaît donc d'abord comme une matière à modeler par l'écrivain, et la naissance du roman comme une cosmogonie. La chose n'est jamais aussi manifeste que dans le cas des géographies imaginaires, où la topographie conserve une certaine opacité. Parce qu'il est par nature un espace figuré, l'espace littéraire comporte un grand nombre d'indéterminations que le romancier pourra en effet choisir de ne pas combler. Se rendre au pays de nulle part avec André Dhôtel comme nous le propose Marie-Hélène Boblet, par exemple, c'est entreprendre un périple où l'indéterminé règne en maître. Claude Murcia, quant à elle, montre que la description géographique et géologique du « Région » inventé par l'auteur espagnol Juan Benet, relayée par la carte au 1/150 000 accompagnant le récit, fait naître une tension entre cet espace que l'on croit vide et les formes « pleines » du relief, où se donne à lire la lutte entre ordonnancement et chaos qui préside à toute topographie romanesque. Dans cette perspective, la figure du désert apparaît comme emblématique de ce vide qui cherche à émerger dans le récit : ainsi que le montre Yves Clavaron, le désert entourant la forteresse dans *Waiting for the Barbarians* de Coetzee sert ainsi de contrepoint à la civilisation qu'abritent ses murs. Chez tous ces auteurs, comme dans les cartes recensant des terres inconnues, les blancs apparaissent comme le lieu de la fabulation. Et dans cette géographie de l'égarement travaillée par le temps du mythe et celui de la fable, l'espace devient le générateur de l'intrigue.

La carte, outil du géographe, offre par ailleurs la possibilité de remodeler l'espace à l'intérieur du roman, que ce soit pour donner une consistance prétendument réelle à un pays totalement imaginaire, pour penser le monde après la découverte de l'Amérique ou pour rendre compte de l'anthropologie morale. Comme on s'en rend compte à la lecture de l'article de Lucia Manea, consacré à l'espace renaissant dans le roman historique contemporain, la carte constitue un point d'entrée privilégié dans la topographie romanesque, en même temps qu'elle permet d'appréhender l'articulation entre espace géographique et univers mental, dont l'évolution intéresse au premier chef le romancier. Ainsi la configuration de l'espace renaissant se caractérise-t-elle par son instabilité. Alors que les explorateurs déchiffrent les terres nouvelles un livre à la main, c'est la place de l'homme dans le monde qui se trouve bouleversée par cet appel d'air subit, conduisant les écrivains contemporains soucieux de restituer cette époque à travailler l'espace pour se

saisir du temps. Lucie Desjardins montre qu'au XVII^e siècle, où la correspondance entre microcosme et macrocosme est questionnée, c'est l'espace intérieur, celui des valeurs morales et des passions humaines, qui sera cartographié avec le plus grand soin. S'intéressant à Rousseau, au siècle suivant, Céline Schmitt observe comment l'écrivain s'approprie l'espace tel un scénographe à travers une reconfiguration des liens entre le discours, l'image et le corps. L'espace est d'abord perçu, construit par le biais des sens, et le toucher tend à prendre le pas sur la vue, tandis que chez Balzac c'est le son qui incline à s'imposer. Ainsi que l'explique Jean-François Richer, certaines perceptions auditives résistent à l'identification ; la sonographie inscrit dans le texte des zones mystérieuses et permet d'accéder à une épaisseur que n'offre pas la vision. La dimension sonore, rarement abordée dans les études littéraires, ouvre de la sorte une nouvelle perspective directement liée à la spatialisation.

Il n'en demeure pas moins qu'au XIX^e siècle, alors que les romanciers du réel cherchent à définir les lieux autant qu'il est possible, l'espace romanesque, laissant miroiter l'illusion référentielle, semble généralement privé de trous. L'étude de l'espace balzacien menée par Nathalie Solomon envisage celui-ci comme une matière fortement structurée et organisée qui sert de support à la construction de l'intrigue tout en donnant à voir la machinerie sociale. Ce fonctionnement métonymique apparemment limpide appelle une lecture d'autant plus attentive à la désorientation et à l'indécision que la spatialisation permet aussi de déceler dans son ambivalence. Enfin, de manière générale, c'est l'espace habité qui retient l'attention des littéraires, parce que la manière dont les personnages investissent les lieux familiers en dit long sur leur manière d'être au monde, mais aussi parce que la ville est devenue omniprésente depuis le début de l'ère industrielle. Il existe pourtant des espaces encore impensés, qui posent le problème de l'habiter autrement. C'est le cas de la banlieue, quasiment absente des études littéraires et dont Daniel Laforest, tirant parti des réflexions menées par les urbanistes, propose de rendre compte à travers une approche interdisciplinaire. De même, on peut aujourd'hui se demander comment une réalité sociale et géographique telle que l'immigration infléchit la forme spatiale du texte. Sylvain Brehm, qui se penche sur la représentation de la ville de Montréal, constate que le roman contribue à redessiner l'identité de la ville en mouvement en intégrant à son écriture l'hétérogénéité culturelle, sociale et linguistique.

Espace figuré, configuré, refiguré – espace hybride, tissé de vides bien qu'il donne parfois l'illusion du plein – espace perçu par la vue, l'ouïe, le toucher ; espace habité, représenté, interprété : autant d'aspects fondamentaux que cet ouvrage se propose d'examiner pour comprendre la fabrique topographique et l'inscrire dans la diachronie.

Explorer

CHAPITRE I

ALICE ET LES EFFETS DE RÉEL (OÙ IL EST QUESTION DE PAYS, DE MERVEILLES, MAIS PRESQUE JAMAIS D'ALICE)

Pierre SENGES

Localiser les lieux imaginaires

Au cours des recherches effectuées pour l'écriture de *La Réfutation majeure*, ma première surprise n'a pas été de découvrir à la suite d'autres découvreurs un très grand nombre d'îles imaginaires, comme celles que catalogue avec un scrupule de bibliothécaire affable volubile Alberto Manguel dans son *Dictionnaire des Lieux imaginaires*, mais de mesurer les efforts accomplis au cours des siècles pour tenter de localiser de telles utopies. J'ai pu croire ce type de lubie réservé à quelques rares intellectuels, des tatillons, des grincheux, des fonctionnaires prosaïques, ou des hommes heureux de se montrer plus malins que les autres, ou des sceptiques pressés de convertir le miraculeux en géographie réelle. À la fin d'un catalogue comme celui-ci, ajoutant les tatillons aux grincheux et les sceptiques aux malins, on en vient à rassembler autour de quelques idées fixes un nombre de savants plus important qu'on ne l'aurait cru. Et poursuivant les recherches ailleurs que dans le Nouveau Monde de Cortès et de Vespucci, on constate qu'aucun lieu ou presque né de l'imagination, qu'il soit issu de la mythologie ou de la littérature, n'a échappé à ce désir de lui assigner une place précise, une place réelle, ici bas, dans notre monde.

Nous connaissons Ulysse, nous connaissons Pénélope, l'œil du cyclope, la fleur des Lotophage et l'amour de Calypso ; nous avons appris à lire les mythes,

à les considérer comme des sources de renseignements : Paul Veynes ou Marcel Détiéne nous ont appris comment les Grecs eux-mêmes pouvaient croire à leurs récits. Il ne viendrait à l'idée de personne, par exemple, de chercher dans la terre de l'Anatolie des restes de la toile de Pénélope ; un historien comme Victor Bérard a pourtant passé vingt ans de sa vie à chercher en Méditerranée l'île de la nymphe Calypso, entre les bras de qui, et les mollets, Ulysse a filé le bel amour, au gré des brises marines. Dans *Les Navigations d'Ulysse* (1925), Bérard décortique les vingt-quatre chants de *L'Odyssée* – dans un chapitre mémorable, il fait le décompte des morts parmi les compagnons d'Ulysse, soit perdus en mer soit avalés par le Cyclope (à raison de deux par repas) : comparant ce nombre au nombre de marins qu'on peut raisonnablement embarquer sur un navire à cette époque (deux rameurs sur chacun des vingt-cinq bancs, plus le commandant, plus le pilote, à savoir cinquante-deux hommes), il pourrait en déduire à quel moment de son odyssée Ulysse s'est retrouvé tout seul. Dans un autre chapitre, Bérard nous décrit vingt années d'efforts intellectuels et marins accomplis dans le but de retrouver l'île de Calypso : pour ça, il a comparé les écritures aux données de la géographie réelle, il a ressorti ses vieux livres, il s'est embarqué à plusieurs reprises, il a crapahuté, il a sondé le terrain, il a interprété les signes à sa façon, quitte à tricher un peu. Il a cru échouer, il a cru avoir perdu vingt ans de sa vie, mais comme vingt ans étaient un investissement trop précieux, il a fini par trouver : c'est l'île Perejil, aussi appelée Persil, dans le détroit de Gibraltar, au Maroc mais au bord de l'enclave espagnole de Ceuta. Victor Bérard a enfin pu s'estimer heureux – après quoi, je suppose, il est rentré chez lui.

D'autres avant Bérard, mais sans son acharnement, ni sa bibliothèque, se sont ingénies à localiser quelques lieux fameux répertoriés, ou réinventés, par Homère : l'île des Phéaciens a été identifiée à Corfou ; mais selon Apollodore, les voyages d'Ulysse ont eu lieu dans l'Océan Atlantique. Bien sûr, selon Ératosthène, cité par Strabon, on situera les voyages d'Ulysse quand on aura trouvé le cordonnier qui a cousu l'outre des vents. Régulièrement, des sages plus austères que d'autres rappellent ainsi leurs confrères à la raison, mais régulièrement, des avis comme celui d'Ératosthène sont oubliés pour être remplacés par l'éternel désir de situer l'insituable.

Le paradis, pour prendre un glorieux exemple : on a voulu le trouver à peu près partout : au bout de l'Asie selon saint Athanase, à l'est de l'Inde selon la carte de Richard de Haldingham (1290), sous l'équateur selon Thomas d'Aquin, mais sous le pôle Arctique selon Guillaume Postel, ou à Saint-Pierre et Miquelon. D'autres ont voulu le trouver en Palestine, en Arménie, ou en Syrie selon Michel Servet, mais vers l'Orénoque pour Christophe Colomb et au Brésil pour toute une

génération de grands voyageurs. L'enfer est plus délicat à situer, parce qu'il se dissimule en dessous du monde visible; mais on relève à la surface de notre planète un grand nombre d'ouvertures passant pour entrées des enfers, comme par exemple l'Etna, ou la bouche des volcans en général, selon Grégoire de Tour, ou plus précisément un trou creusé sur une île au milieu d'un lac d'Irlande – ce trou s'ouvre sur une île du lac Derg, pas très loin de Limerick, appelée Station Island; un certain Giraud le Gallois, né en Grande-Bretagne, est le premier à signaler l'endroit. En dépit des efforts accomplis pendant des siècles par les papes et les archevêques pour en finir avec ce folklore, des pèlerins continuent de visiter les lieux. Pierre Coton, le fameux confesseur d'Henri IV, qui décrivait l'enfer comme un vaste tribunal, l'estimait situé à 1 760 lieues de profondeur, autrement dit 7 000 km, au centre de la Terre, ce qu'il faudrait corriger en fonction d'une mesure plus exacte du rayon de la planète: environ 6 378 km. Galilée, estimant que l'enfer est un cône, selon la description de Dante, écrit quelque part la formule exacte permettant d'en calculer le volume (il en a profité pour évaluer la taille de Lucifer: environ 1 200 mètres).

D'après les leçons de Diodore de Sicile, l'Atlantide se trouve quelque part en Afrique; selon Francisco Lopez de Gomara, elle est en Amérique; selon Fabre d'Olivet, elle est dans le Caucase; et selon le nationaliste suédois Olaüs Rudbeck, elle se trouve en Suède. Le royaume merveilleux du prêtre Jean a été localisé à cinquante journées à l'ouest de Pékin; les Champs Élysées à Séville; l'île de Thulé vers le Groenland; le royaume de Magog en Géorgie; les îles Fortunées vers la Mauritanie. Au vingtième siècle, un représentant de la famille pittoresque et publicitaire des écrivains voyageurs a pris la peine de situer sur une carte une île au trésor que Robert Louis Stevenson s'était pourtant donné la peine d'inventer – pour ceux que cela intéresse, cette île se trouve en Californie, ou ledit voyageur écrivain passait quelques vacances.

Bien évidemment, quand un phénomène se répète, quand il se multiplie, on ne se contente plus de s'ébahir: la raison prend le dessus, et désire à son tour comprendre, parce qu'apporter une explication peut parfois être un émerveillement dans le prolongement de l'émerveillement.

Prolonger l'émerveillement, c'est d'ailleurs l'une des motivations possibles: le travail du géographe apparemment austère serait en vérité une façon de faire durer des plaisirs d'imagination, comme l'interprétation des rêves prolonge l'enchantement des rêves. Mais d'autres explications sont envisageables, on en trouve à peu près autant que de points de chute pour le paradis: ça peut être un réflexe de monarque désireux d'ajouter une île à son empire; ça peut être l'effort d'un monde marchand qui souhaite agrandir un territoire quitte à cultiver les terres de l'île Sonnante inventée par Rabelais. Ça peut être un obscur désir de la bourgeoisie

croyant voir dans la mesure chiffrée un reste de morale disparue partout ailleurs. Localiser des terres imaginaires pourrait sinon servir à les ancrer sur notre terre de peur de les voir s'envoler et disparaître, au temps du pragmatisme triomphant – pour éviter par exemple de voir le paradis s'éloigner des mortels à force de se vouloir difficilement accessible. Ou bien c'est une forme d'hospitalité : l'hospitalité donnée au merveilleux, ici bas, par des créatures prosaïques – ou bien c'est l'une des versions de notre crédulité : une façon de l'appliquer. Situer des terres de légende dans une géographie familière permet de donner naissance à des lieux intermédiaires, à mi-distance du réel et de l'irréel, comme s'il nous fallait une étape pour passer du vrai au faux et de l'existant à l'inexistant. Mais cela peut signifier simplement que nous sommes incapables de maintenir nos abstractions, et qu'il faut leur donner, bon gré mal gré, une forme, un poids, et après leur avoir donné de l'épaisseur, les situer à un endroit. Localiser des lieux imaginaires serait alors l'un des traits de notre intelligence de créature : une intelligence prosaïque, charnelle, partie de la matière pour revenir à la matière.

L'ouverture de *Don Quichotte* est l'une des phrases les plus célèbres de la littérature : elle évoque une bourgade de la Manche, dont le narrateur, pour des raisons jusqu'ici inconnues, mystérieuses, qui ont fait elles aussi couler beaucoup d'encre, ne souhaite pas se rappeler le nom. Débuter un livre d'aventures comiques sur un secret, c'est une belle idée d'écrivain : et elle permet de situer le roman à la fois dans la convention littéraire et dans une Espagne plus ou moins réelle, plus ou moins bien reconstituée par notre connaissance, assez faible, du XVII^e siècle espagnol. Cette bourgade est restée anonyme, elle aurait pu le rester indéfiniment, ça n'aurait jamais empêché Don Quichotte d'exister avec une fermeté sans pareille, ni ses moulins de nous hanter. Et pourtant, il n'y a pas longtemps, une dizaine de savants de toutes confessions ont rassemblé leurs efforts pendant deux années de suite pour tenter de donner un nom à cette bourgade qui n'en avait pas. C'était fatal : de même que vingt ans de travail devaient permettre à Bérard de situer Calypso, deux ans de travail multipliés par dix docteurs et douze fois dix salaires de docteurs n'avaient pas le droit d'aboutir à un échec : la bourgade de la Manche, on le sait maintenant, s'appelle Villanueva de los Infantes. Je suppose que l'office de tourisme de Villanueva prend la découverte très au sérieux : et sans doute a-t-il raison.

Contrairement au syndicat d'initiative de Villanueva de los Infantes, on serait tenté de considérer ces deux ans de recherche comme deux ans de salaires perdus, et des efforts un peu vains, criminels peut-être, à l'encontre de la belle indétermination du poète : si Cervantès a voulu laisser planer, comme on dit, le mystère, c'est qu'il trouvait de la vertu à l'indicible, ce qui est un raffinement d'artiste. Mais

après tout, rien ne nous interdit de considérer ces deux années de calculs, d'études littéraires, de recherches d'archives et de débats entre jolis savants, comme une errance au moins aussi divertissante que l'errance de Quichotte sur les terres de son Espagne. On imagine qu'il a fallu étaler des cartes, lire entre les lignes, faire appel à des spécialistes, mesurer la vitesse d'un cheval, chercher des indices minuscules mais amusants, comparer les aventures de Don Quichotte à une Espagne d'époque, reconstituée morceau par morceau. Encore une fois, l'émerveillement de l'inconnu est prolongé par l'émerveillement de la connaissance, ou du moins l'émerveillement de la tentative de connaître, ce qu'on appelle aussi la soif de savoir. Borges – il fallait bien qu'il surgisse tôt ou tard, celui-là – avoue préférer, à la rose sans pourquoi d'Angélus Silesius, une rose entourée d'un million de pourquoi : situer la bourgade de Quichotte répond sans doute à un désir semblable.

Pour enseigner à ses étudiants l'œuvre de Cervantès, qu'il appréciait avec modération, Vladimir Nabokov avait pris soin de détailler, plan à l'appui, les éléments d'un moulin à vent tel qu'on pouvait en construire au XVII^e siècle. Avec le même scrupule, Nabokov était parvenu à dessiner l'insecte de la *Métamorphose* de Kafka, avant de conclure qu'il devait s'agir sans erreur possible d'un scarabée (et s'étonner de ne pas le voir s'envoler par la fenêtre ouverte, pendant que la bonne, et Kafka lui-même, avaient le dos tourné). De la part d'un auteur qui n'aura cessé de ridiculiser le réalisme en littérature, un tel souci de vérité a de quoi surprendre – après la surprise, viendra le désir de comprendre : alors, à notre tour, nous ferons sur une grande feuille l'anatomie de Vladimir Nabokov.

Le livre comme carte à l'échelle 1/1

Nabokov, qui prenait soin de dessiner des plans de moulins, aimait pourtant rappeler à quel point l'Espagne de Don Quichotte est du début à la fin une Espagne imaginaire : une Espagne de fiction, de folklore et de chansons populaires – il affirmait la même chose à propos de la province russe de Gogol. Toujours combatif, professeur Vladimir affirme que fonder la littérature sur une soi-disant réalité, engendrant foi ou esthétique, revient à proposer au lecteur une suite de lieux communs : une réalité admise comme patrimoine intellectuel collectif finissant toujours par suivre la voie des consensus, et par reposer sur la connivence la plus triviale et sur un savoir largement partagé, c'est-à-dire aussi affadi par la redite. La tâche de l'écrivain digne de ce nom, au contraire, est de proposer sa propre description des faits et des choses, une description confondue avec une opinion – quitte à échouer, quitte aussi à se voir reprocher d'accomplir un simple exercice de style. Un auteur doit avoir confiance en sa seule capacité de création, et comme il

considère une œuvre d'art comme un succès singulier, il doit avoir également foi en sa propre personne (voilà sans doute pourquoi (ceci dit en passant) l'orgueil est, chez Nabokov, une donnée essentielle du créateur : pas seulement une coquetterie, une condition de sa compétence).

Thomas Pynchon fait courir ses personnages de Florence à Alexandrie, et de Londres à la Californie, dans des romans toujours plus prodigues. William Gaddis, dans *Les Reconnaissances*, invite aussi à d'exotiques promenades, mais sa connaissance du pays, par exemple l'Espagne, lui vient en partie de ses voyages, tandis que Pynchon, gardien de sa réputation de reclus (ou de bohème incognito voyageant toujours là où on ne l'attend pas), reconstitue Florence ou Alexandrie d'après les illustrations du Baedeker : il en use avec une malice de diable. Après tout, le vénérable géographe Pausanias, à qui on doit une description de la Grèce faisant autorité, aurait composé une bonne part de ses œuvres d'après des guides touristiques, du tourisme antique, pas toujours très fiables, mais autoritaires : il en répétait les erreurs avec le plus grand soin. Pour se donner une réputation de grand voyageur, Jean de Mandeville n'aurait pas agi autrement : ce qui donne au plagiat comme à la pratique du copier-coller la noblesse de la coutume et de l'ancienneté. Admettons : le nombre de récits de voyages attribuables à des sédentaires est immense, et une topographie de pure fiction bénéficie d'un usage paresseux, presque malhonnête, de la géographie : à force de répéter les erreurs de ses prédécesseurs, et d'y ajouter les siennes, le géographe fait lentement basculer le monde réel dans l'univers de la fiction, qui s'épanouit à la manière des légendes, autour d'un noyau de fait divers.

Giorgio Manganelli est un écrivain très conscient de son écriture – apprécier cette conscience est une condition du plaisir de sa lecture ; on pourrait dire de lui ce que Benjamin disait de Robert Walser : chez lui, le fait d'écrire l'emporte toujours sur le récit lui-même. D'où cette écriture élevée à un degré n sans cesse croissant, et cette impression de voir les décors de certaines nouvelles (*Le Marécage définitif* par exemple) s'élever au rang de personnage, avant de devenir l'écriture elle-même. En dehors des questions de compte-rendu et de mensonge, *topographie imaginaire* suggère l'idée d'une écriture comme pays, émancipée de toute autre géographie, réelle comme inventée, une écriture se posant, avec discrétion ou frime, comme un espace doté des qualités de l'espace : une dimension, un volume, un âge, une couleur, et une position par rapport à des points cardinaux. Arno Schmidt, qui collectionne dans ses récits les personnages de topographes, d'arpenteurs, de cartographes et d'astronomes, et sème des théodolites un peu partout dans ses pages, avait inventé pour lui-même, mais aussi pour ses confrères, la notion de Self Made World. La Lune imaginée dans *On a marché sur la lande* en

est un exemple, comme le monde d'après la bombe de *La République des Savants*, ou celui, ravagé lui aussi par la guerre, de *Miroirs Noirs*. Mais tout cela ne fait pas encore de l'écriture elle-même un territoire : pour trouver l'exemple d'un texte fièrement exhibé comme un espace où l'on gambade, on peut s'en remettre aux pages 110 à 113 de *Soir bordé d'or*, elles aussi traduites par Claude Riehl : les lignes de l'écriture progressent le long d'un plan sommairement dessiné, dans un sens, à l'aller, dans l'autre sens, au retour, en suivant la promenade de deux jeunes filles – au retour, bien sûr, le lecteur est invité à lire le livre de bas en haut. C'est un dispositif fier, mais d'une simplicité enfantine, comme celui du jeu de l'oie : il en faudrait peu à Schmidt pour revendiquer, sans se défaire de son orgueil de Minotaure, l'enfance en marche dans le dessin de l'Île au Trésor.

Sans vouloir faire de la peine à Victor Bérard, *L'Odyssée* d'Homère suffit pour nous faire admettre la littérature comme une topographie indépendante d'autres topographies, entretenant avec ces autres terres des rapports littéraires faits de métaphores, de ressemblance, d'allusion et de périphrases. On l'a peut-être oublié entre temps, et peut-être que le *Marécage* de Manganelli ou le *Self Made World* de Schmidt sont là pour nous le rappeler. Un recueil des microgrammes de Walser s'intitule *Le Territoire du Crayon*, un titre choisi par les éditeurs, mais fidèle à l'esprit de Walser, qui écrivait dans l'un de ces microgrammes, à propos des microgrammes : « Je n'ai sous les yeux, ici, que le morceau de papier qui recueille mes lignes, et aucune autre contrée particulière. » Des écrivains comme Emily Dickinson ou Fernando Pessoa, ou l'un de ceux qu'était Fernando Pessoa, auraient aimé écrire ces lignes, afin de se revendiquer un jour citoyens de cette contrée particulière.

Pour retrouver Ithaque, Ulysse doit naviguer en gardant l'étoile de la Petite Ourse à main gauche : cette manière de désigner l'ouest peut nous sembler laborieuse, comme une trop longue périphrase, elle ne devait pas l'être pour un navigateur – surtout pour un Grec qui devait se méfier de la mer et n'aimait pas tant que ça les périples. Il existe, paraît-il, des tables d'orientation destinées aux marins de la Méditerranée ; pour les conduire, elles faisaient se suivre des indications de ce genre, des descriptions d'étoiles et d'horizon ; là où nous aurions utilisé une carte, le marin arabe avait recours à des poèmes, qu'il apprenait par cœur. Les premières cartes du monde romain étaient linéaires (c'est le cas de la carte de Peutinger, appelée aussi Carte des étapes de Castorius), comme le sont de nos jours certains plans de lignes de métro ou d'autobus : la route est une ligne droite, sans souci d'une deuxième dimension, où se succèdent comme nos stations les villes, les accidents remarquables, les cours d'eau, peut-être les fontaines et les pièges. Il y a quelque chose de dramatique dans cette manière de présenter l'espace : je veux dire qu'il

s'agit d'un drame, d'une narration, et que l'espace, au lieu d'être perçu d'un seul coup d'œil, se laisse découvrir point par point – sans doute l'idée de *suspens* doit prendre part à toute découverte. Une géographie oubliant le plan et la carte pour retrouver la linéarité et l'ampleur du récit se retrouve dans le roman picaresque, et dans le road movie, ou plutôt road story, à la Thomas Pynchon (encore lui) – elle se retrouve aussi chaque fois qu'un indigène bavard indique son chemin à l'étranger qui s'est perdu.

Écrire un livre, faire un récit, est-ce que cela signifie dessiner un espace, en plus de tisser une toile ou dérouler un fil? Est-ce qu'il est possible de ne pas définir un territoire à partir du moment où l'on choisit de faire croire à l'existence d'un destin de personnages ou de mots? Est-ce que l'écriture devient spontanément un espace commun à l'auteur et au lecteur, pour que leurs deux intelligences se rencontrent, comme celle de Xavier de Maistre et de son lecteur dans les rares mètres carrés de son *Voyage autour de ma chambre*? Est-ce que l'étendue vient à l'écrit comme la forme vient à l'objet, inévitablement? Est-ce que le but de toute la littérature, toute la bibliothèque, tout notre répertoire commun, est de coucher sur le papier une carte du monde à l'échelle 1/1, une carte aussi grande que le monde, inventée par Lewis Carroll pour *Sylvie et Bruno*, et réinventée quelques années plus tard par Jorge Luis Borges, cette redondance étant prévue par la carte elle-même, comme l'une de ses données essentielles? Et connaît-on le jour où la carte est devenue beaucoup plus grande que le monde: le jour où le nombre de livres a dépassé de très loin le nombre de lecteurs, et le nombre d'heures disponibles? (Si notre oisiveté n'est plus à la hauteur de nos bibliothèques, espérons qu'elle en reste digne.)

Il y a des années, j'ai entendu un orateur confondre la toile de Pénélope avec le fil d'Ariane; depuis ce jour, je rêve d'ajouter une version du mythe à toutes les versions déjà répertoriées: dans celle-ci, Pénélope tisse sa toile avec le fil qui a permis à Thésée de vaincre le Minotaure, après avoir vaincu le labyrinthe. Ce fil a gardé dans ses fibres une partie du plan du labyrinthe, la partie permettant au prisonnier de retrouver l'air libre: ce parcours a modifié le fil, l'a altéré comme le son altère une bande magnétique ou la cire d'un disque, qui en conserve la mémoire. Dans ce monde où deux récits se confondent, peut-être pour s'apporter un sens perdu de part et d'autre, la toile de Pénélope, dont on ne sait pas grand-chose, retrace, qu'elle le veuille ou non, les aventures de Thésée parti tuer le Minotaure; dans l'idée d'une littérature devenue inévitablement un territoire étalé le long d'un récit se cache peut-être l'espoir de retrouver le fil qui nous a permis un jour de découvrir profondément un labyrinthe, et d'en ressortir altérés.

Le réel comme effet

La paresse nous incite le plus souvent à considérer les rapports d'un écrivain à la réalité comme un conflit résolu tantôt par la soumission, tantôt par la domination, tantôt par la complicité crapuleuse, tantôt par le compromis, ou la trahison, ou l'indifférence, ou le mépris mutuel, ou l'exploitation, ou le parasitisme. La question ne s'est jamais posée pour les compositeurs de quatuors, heureux hommes préoccupés seulement par le crin des archets : elle pourrait être inadéquate pour n'importe quelle forme d'art, y compris celles qui semblent flirter le plus avec l'imitation ou le compte-rendu ; elle nous détourne des véritables intérêts d'un texte, qui tiennent au lyrisme, au sens de Cingria, autrement dit à la technique. Mais les manies sont tenaces, et nous nous laissons convaincre régulièrement par l'idée que la mesure de la distance d'une œuvre au réel nous en apprendra autant sur l'œuvre que sur le réel. Il faut pardonner aux critiques si les artistes eux-mêmes ont cédé à la tentation : on connaît des exemples fameux de créateurs (à qui Nabokov refuserait le titre) tentés par le fantasme de réalisme radical, convaincus de pouvoir le satisfaire par l'effacement de l'œuvre au profit du monde, par l'idéal de transparence ou par l'écriture utilitaire. (Sous l'influence d'André Antoine, et de son nouveau théâtre, au tournant du siècle, je veux dire le vingtième : pour interpréter sans les trahir des pièces naturalistes, on dressait des scènes en pleine forêt, la forêt elle-même valant mieux que n'importe quelle représentation de la forêt. Périodiquement, l'histoire de l'art de ces dernières années voit apparaître des artistes méfiants, peut-être même méprisants, envers leurs propres artifices.) Reste à savoir si le projet d'une carte du monde à l'échelle 1/1 relève du réalisme ou au contraire de l'emprise de l'artifice sur le monde, un monde entièrement recouvert par sa représentation. Quand Restif de la Bretonne grave sur les pierres de l'île Saint-Louis à Paris les épisodes de sa vie amoureuse, à l'endroit même où il les a vécues, est-ce qu'il souhaite réduire l'espace séparant la réalité de sa représentation, pour réconcilier signifiant et signifié, les réunir à nouveau après des siècles de divorce, comme les amoureux d'Aristophane, enfin rassemblés en un seul androgyne – ou bien c'est l'espoir d'un auteur omniscient omnipotent, l'espoir de recouvrir une plate topographie réelle par l'accidentée topographie de la littérature ?

Au commencement d'*Ulysse*, Stephen Dedalus ferme les yeux en se promenant sur les plages d'Irlande, se demandant si la réalité couleur vert d'algues irlandaise continue d'exister pour quelqu'un d'autre, un calamar, ou peut-être Dieu. Mais quelque chose empêche Dedalus de croire à l'inexistence complète du monde, quelque chose d'autre que son odorat : je veux parler de la langue, donnée par

Joyce à son héros ce moment précis, une langue lui permettant de prononcer ses hypothèses. L'idéalisme de Berkeley suppose les idées, une certaine réalité, absolument dépendantes de notre perception ; la littérature considérée comme une faculté est aussi ce qui permet à la réalité disparue de Berkeley de continuer d'être en son absence (ce que Berkeley lui-même envisageait, en accordant au monde une existence au moins phénoménale – être phénoménal, entre nous soit dit, c'est tout ce qu'on lui demande). Si l'autonomie de l'animal, comme le suggèrent certains éthologues, tient à sa capacité à occuper l'espace, alors l'écriture comme topographie contribue à cette liberté : à nous de la considérer comme une incitation, une escorte, une table d'orientation ou comme un véhicule, tant qu'à avoir recours à des métaphores : le Nautilus du capitaine Némó parcourait vingt mille lieues, mais contenait vingt mille ouvrages.

Lewis Carroll ne se tient jamais loin d'un idiot qui raisonne : je voudrais profiter de sa présence pour lui emprunter les jouets de sa logique élémentaire. En tant qu'êtres vivants, il nous est impossible d'être nulle part, il nous est impossible d'être partout, et il nous est impossible d'être ailleurs. *Ici* est, avec toute une bibliothèque, notre patrimoine commun, peut-être notre destin de créature sublunaire, peut-être notre prison, comme le supposaient les gnostiques, mais en tout cas notre sort, et notre seule façon de vivre. *Ici* n'est pas seulement une fatalité foncière, ce n'est pas seulement un lieu, aussi magique ou désenchanté soit-il, c'est un concours de langue, comme on dirait concours de circonstances. Giorgio Manganelli, en préface à *Flatland*, l'utopie d'univers plat inventée par Edwin Abbott, écrit à ce propos : *Nous ne pouvons être ici que si nous acceptons les règles linguistiques qui inventent cet ici* – façon de dire que l'espace imaginaire est un ici offrant verbalement l'hospitalité au lecteur.

Est-ce que le fait d'être ici, nulle part ailleurs, interdit les utopies de se laisser supposer, et d'échapper comme elles le font aux beaux efforts des géographes si désireux de leur trouver une place ? Je ne le pense pas : tant que les livres, entre autres choses, associent en un même acte le fait de connaître, de dépendre, d'agir et d'interpréter, alors la politique reste une faculté humaine, et l'utopie est envisageable. Tant que des naïfs continuent d'écrire des livres, l'invention est possible, ce que Manganelli, encore lui, définissait comme *la découverte et délimitation d'un espace abstrait au moyen de la création d'un langage*. Comme dans le cas des Grandes Découvertes, toute découverte suppose appropriation, aventure, remise en question des lieux d'où l'on provient et de ce que l'on a été jusqu'à l'heure de la découverte ; mais cela suppose également prophétie mêlée de prospective. Découvrir, découvrir un récit par exemple, découvrir ici et maintenant permet

aux prévisions d'avoir lieu, c'est la seule façon pour nous de croire encore à un avenir possible.

De nos jours, où de nouvelles îles apparaissent, constituées des déchets dont plus aucun pays officiel ne veut, l'utopie est le nom donné à l'occupation de l'espace, plutôt qu'à un endroit précis: notre occupation – c'est aussi le nom donné à notre avenir. Le Passage du Nord-Ouest désignait il n'y a pas si longtemps une voie légendaire permettant aux navigateurs assez audacieux de passer de l'autre côté. Maintenant, la fonte des glaces donne au Passage du Nord-Ouest une réalité qu'on ne pouvait pas prévoir, une réalité pragmatique, ordinaire et réaliste; une réalité que se disputent gouvernements états-uniens et canadien. À nous de trouver le moyen d'espérer d'autres passages du Nord-Ouest, à nous de les inventer, sans nécessairement les trouver, et de les mettre par écrit.

Coda

Au commencement de la *Divine Comédie*, Dante, on le sait, avoue avoir perdu la voie droite: d'avoir perdu la voie droite lui a donné la force et l'orgueil de convertir le monde en une suite de chants. Divertir et détourner sont d'autres manières de perdre la voie droite, des manières si souvent employées par ceux qui, depuis longtemps, de façon insensée, remplissent nos bibliothèques. Alors que se terminent ces lignes, nous sommes tous conviés à perdre la voie droite.

Première partie

La fabrique topographique

Arpenter

CHAPITRE II

**ESPÈCES D'ESPACES:
VERS UNE TYPOLOGIE
DES ESPACES FICTIONNELS¹**

Audrey CAMUS

**Préambule: imperceptibilité de l'espace
et transitivité du texte fictionnel**

Dans le livre auquel j'emprunte mon titre, Georges Perec déplorait la cécité dont nous faisons preuve à l'égard de notre environnement et se donnait pour tâche d'y remédier. C'est une proposition semblable que je souhaiterais faire avec l'espace fictionnel, dont notre perception n'est guère plus clairvoyante. Parce que l'intrigue occupe toujours le devant de la scène romanesque et que le temps est consubstantiel à la narration ; parce que la conception métaphorique de l'espace tend à nous détourner de sa matérialité ; parce qu'enfin cette matérialité elle-même fait question dès lors que l'univers diégétique n'a d'autre existence que verbale, « l'espace est un doute : il me faut sans cesse le marquer, le désigner ; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête² ».

Que cette insaisissabilité de l'espace observée par Perec soit la même dans les pages du livre qu'au dehors témoigne, me semble-t-il, de la transitivité intrinsèque du texte fictionnel en même temps que du caractère majoritairement réaliste de l'esthétique romanesque qui prédomine depuis l'avènement du courant du même nom. En effet, c'est lorsque la fiction choisit pour cadre la géographie attestée, c'est-à-dire lorsque l'espace représenté désigne le nôtre, qu'il tend à devenir

1. Je tiens à remercier le centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire qui a subventionné ma recherche postdoctorale.

2. G. PEREC, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, p. 179.

imperceptible. Inscrire ses personnages et son intrigue dans un décor qui n'est rien moins que le monde du lecteur constitue le meilleur moyen de faire oublier qu'il s'agit d'une fiction puisqu'alors, comme l'affirme Charles Grivel d'un certain roman de la fin du XIX^e siècle, « le lieu dit que le texte est vrai. Ce qui s'y trouve conté, il le déclare *représentation*. Le texte grâce au lieu fait renvoi, se définit comme *relation, image, mimétisme*. Le voici de la sorte installé dans un constant face-à-face. Conditionné (soi-disant) par un vrai dont il serait le pendant³ ». La pertinence de ces remarques dépasse en fait largement les bornes de l'enquête que s'était fixées l'auteur de la *Production de l'intérêt romanesque*. Outre qu'elles demeurent valables, jusqu'à un certain point, pour tout texte choisissant d'ancrer sa fiction dans notre géographie, elles mettent en évidence ce fait que l'espace fictionnel, loin de fournir le seul décor de l'intrigue, fonde l'univers diégétique tout entier. Car la représentation dont il est ici question n'est pas seulement celle d'un lieu mais aussi, bien évidemment, celle de la réalité du lecteur comprise dans son ensemble, laquelle fournit au texte son cadre de référence.

À Perce j'emprunte donc la volonté d'interroger l'espace, mais aussi la méthode inductive qui conduit du lieu à l'espace et de l'espace au monde, en cherchant à rendre compte de ce que cet emboîtement entraîne dans notre perception des espaces fictionnels. Car le lieu fictionnel convoque non seulement la géographie du monde zéro (le monde à l'origine du repère), mais encore, par surcroît, son histoire et toute son encyclopédie, qui constituent l'arrière-plan de la fiction. Un tel état de fait oblige à admettre cette évidence souvent remise en cause que l'univers représenté entretient un rapport mimétique à l'univers du lecteur, avec lequel il peut présenter des degrés de ressemblance divers. L'espace fictionnel engage ainsi l'univers de la diégèse dans une mise en relation constante avec celui du lecteur, fondée sur un principe qu'à la suite de Marie-Laure Ryan je qualifierai de principe de l'écart minimal. Ce principe exige que nous interprétions le monde de la fiction « comme étant aussi semblable que possible à la réalité telle que nous la connaissons, ce qui signifie que nous projetons sur le monde de la fiction tout ce que nous savons du monde réel, en ne faisant que les ajustements strictement nécessaires⁴ ».

3. C. GRIVEL, *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, La Haye/Paris, Mouton, 1973, p. 104, souligné par l'auteur.

4. M.-L. RYAN, « Fiction, Non-factuals and the Principle of Minimal departure », in *Poetics*, Amsterdam, North Holland Publishing Compagny, August 1980, vol 4.9, p. 406, c'est moi qui traduis, comme pour les citations suivantes. Voir le chapitre 3 de *Possible worlds, artificial intelligence, and narrative theory*, Bloomington ; Indianapolis, Indiana University Press, 1991 pour un approfondissement de la notion.

En effet, si la relation entre l'espace de la fiction et la réalité de référence est relativement évidente, on a en revanche tendance à oublier que le face-à-face qu'elle instaure passe d'abord par une confrontation entre espace fictionnel et espace référentiel que leur identité feinte, dans le cas du texte réaliste, cherche à oblitérer. La chose redevient manifeste dans le cas d'une localisation déficiente, résultant de la combinaison d'une toponymie et d'une topographie problématiques : si, à certaines conditions, le lieu dit que le texte est vrai, il est tout autant susceptible de mettre en doute la réalité de l'univers représenté. La localisation apparaît ainsi comme le premier critère discriminant d'une typologie fondée sur le rapport que le texte fictionnel entretient avec la réalité du lecteur⁵.

Premier critère : l'inscription géographique

C'est par les lieux que nous entrons dans l'espace du roman. Ce sont eux qui déterminent tout à la fois la dimension spatiale de la diégèse et le rapport que celle-ci entretient avec la réalité de référence, le monde à l'origine du repère dont l'encyclopédie supplée aux carences communes au texte littéraire et à l'univers fictionnel auquel il donne naissance. L'analyse des textes fictionnels effectuée sous cet angle engage alors à distinguer entre deux catégories fondamentales : celle des espaces localisés dans la géographie attestée ; celle des espaces qui s'en émancipent manifestement et que l'on qualifiera, pour marquer l'opposition, d'espaces *délocalisés*. Ces espaces délocalisés, situés en dehors du monde de référence du lecteur, sont ceux que l'on considère généralement comme imaginaires. D'autres critères peuvent faire d'un espace fictionnel un espace imaginaire, mais la délocalisation, telle qu'elle vient d'être définie, constitue un critère d'appréhension sûr et constant.

On s'aperçoit à l'étude que cette inscription géographique des espaces fictionnels en termes de localisation résulte en fait d'une double détermination toponymique et topographique, dans laquelle l'onomastique joue un rôle prépondérant.

5. Il faut préciser que le but de cette typologie n'est pas tant d'aboutir à une classification définitive des espaces fictionnels que de fournir les instruments susceptibles de permettre l'appréhension de ceux qui, justement, se montrent rétifs à la classification. Cette démarche trouve sa source dans ma thèse de doctorat, dont la présente contribution constitue un prolongement : A. CAMUS, *Le Pays imaginaire dans la littérature narrative française du XX^e siècle*, Paris, université de la Sorbonne Nouvelle, 2006. Pour d'autres tentatives de rendre compte de l'inscription géographique des espaces fictionnels dans la relation qu'ils entretiennent avec le monde zéro, voir notamment P. JOURDE, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XX^e siècle. Gracq, Borges, Michaux, Tolkien*, Paris, José Corti, 1991 et B. WESTPHAL, *La Géocritique, Réel, Fiction, Espace*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007.

Sans m’y attarder, je soulignerai deux points qui me paraissent essentiels pour l’évaluation de l’écart entre l’univers représenté et celui du lecteur quant à la toponymie. D’une part, ce n’est pas le seul toponyme mais le *système* toponymique qui définit le pays imaginaire (ou l’espace délocalisé) en ce que la vraisemblance géographique est maintenue par l’intégration du toponyme inventé à la géographie attestée, ou congédiée par son exclusion. D’autre part, la plausibilité intrinsèque du toponyme n’en constitue pas moins un marqueur de réalité ou d’irréalité de l’espace fictionnel, et induit en tant que telle un régime de lecture spécifique.

Comprise dans le rapport qu’elle entretient au réel, la topographie, qui constitue le deuxième paramètre de la localisation, comporte quant à elle deux aspects. Le premier tient dans la congruence entre le toponyme et la réalité qu’il désigne, dont les particularités doivent correspondre à celles qui sont les siennes dans le monde zéro, sans quoi le hiatus introduit une autre forme de délocalisation – le Paris représenté dans la fiction a-t-il les mêmes caractéristiques que celui que je connais? Le second aspect à prendre en compte pour l’étude de la topographie tient dans la cohérence de l’espace ainsi décrit, qui ne devra pas comporter d’aberration spatiale ou d’attributs contradictoires au regard de ma connaissance du monde – pas de palmiers sous la neige.

À ces deux paramètres de localisation s’ajoute la spécification par le texte de passages entre l’espace fictionnel et celui dans lequel nous, lecteurs, évoluons. De fait, je renvoie aux travaux d’Yves Baudelle sur ces questions, l’espace romanesque est toujours hybride puisque la localisation est généralement fictive en son détail : on ne trouvera pas plus de pension Vauquer sur le plan de Paris de que de Balbec sur la carte de France⁶. Mais si cette fusion entre espaces réel et fictif s’opère naturellement sous la plume de Balzac comme de Proust, elle devient en revanche problématique lorsque la géographie fictionnelle dément ostensiblement celle que nous connaissons.

Le critère de l’inscription géographique permet ainsi de procéder à un premier tri des espaces fictionnels, entre d’une part ceux qui représentent l’univers de référence en ancrant la fiction dans un lieu réel (et perçu tel par le lecteur), d’autre part ceux qui s’émancipent de cet univers de référence en choisissant de situer la fiction dans un lieu inventé (et perçu tel par le lecteur).

6. Voir Y. BAUELLE, « Cartographie réelle et géographie romanesque : poétique de la transposition », in G. LAVERGNE (dir.), *Création de l’espace et narration littéraire (Cahiers de narratologie, n° 8)*, Nice, 1997, ainsi que la contribution de l’auteur au présent ouvrage pour une analyse de la relation entre toponymie et référence.

Espaces localisés et délocalisés

Les espaces localisés, tout d'abord, le sont avec plus ou moins de précision et plus ou moins d'exactitude. Si l'espace romanesque est un savant mélange d'imitation et d'invention, les principes corollaires de la similarité relative entre les mondes et de l'écart minimal tendent, en l'absence d'infraction patente, à le vraisemblabiliser, comme ils tendent à attirer dans cette catégorie les lieux non localisés ou faiblement localisés. Plusieurs possibilités s'offrent en fait à l'écrivain désireux d'implanter sa fiction dans la réalité. La plus évidente relève de la reproduction ; il s'agit de décrire une ville ou un pays réels avec le plus d'exactitude possible, généralement en tentant de faire oublier au lecteur qu'il lit un roman par les moyens conjugués de l'effet de réel et de la dissimulation de l'instance narrative. Il va de soi que la description n'est jamais aussi objective, aussi neutre ou exacte qu'on pourrait le prétendre, pour la bonne et simple raison qu'elle résulte de l'observation d'une conscience qui l'interprète et la fait passer en outre par le filtre de l'écriture. N'importe, on est ici dans le domaine de l'illusion réaliste, où le lieu n'est « imaginaire » qu'en tant qu'il est représenté ; une fois acceptée l'impression référentielle, il tient, dans la fiction, le rôle de l'original et devient réel aux yeux du lecteur absorbé par sa lecture. Une variante consiste à doter d'un nom fictif un espace de type mimétique qui soit recréé à partir non plus d'un spécimen précis, mais de l'expérience globale de l'espèce – c'est la ville de Verrières sur laquelle s'ouvre *Le Rouge et le Noir*. Le fait que le lieu n'ait pas de référent historique ne fait pas problème dès lors qu'il n'entre pas en contradiction flagrante avec la géographie attestée, du point de vue du lecteur, toujours : le principe de l'écart minimal procède aussi de ce type de subterfuges, et l'on retrouve finalement le réalisme des lieux fidèlement restitués.

La seconde manière d'inscrire la fiction dans l'univers de référence consiste à recourir à des lieux déguisés. Il en existe deux variétés complémentaires : soit l'écrivain procède à la description d'un endroit qui porte le nom d'une ville ou d'un pays existant réellement mais qu'il n'a jamais vu et qu'il recrée donc par extrapolation – ainsi, à en croire Stendhal, de Besançon ; soit, à l'inverse, il intègre dans sa fiction un lieu réel, souvent intimement connu de lui et que, pour quelque raison, il préfère rebaptiser – ce serait le cas du village de Sainte-Agathe du *Grand Meaulnes*, qui ressemble fort à celui d'Épineuil-le-Fleuriel où vécut Alain-Fournier. Mais dans un cas comme dans l'autre, il y a assimilation de l'espace fictionnel à l'espace réaliste. Dans son étude sur les villes imaginaires, Jean Roudaut observe que dans le premier cas, l'espace sera généralement très peu caractérisé parce qu'il fait fonction de prototype, et que la nomination supplée avantageusement à la description, alors qu'au

contraire, il est indispensable de « multiplier les petits détails vrais » pour la ville sans référent telle Verrières⁷. Quant au second cas de déguisement, que le biographe aura tendance à voir partout (celui de Sainte-Agathe), il est pratiquement impossible à distinguer de l'extrapolation et, quoi qu'il en soit, ne remet pas en cause la perception mimétique de l'espace par le lecteur. Mais que la topographie des espaces localisés soit rendue imperceptible par sa coïncidence avec la nôtre ou qu'elle soit au contraire précisément restituée, elle conforte généralement la détermination toponymique. Ces pays présentés comme réels par la fiction ne nécessitent pas de justification en termes de passage : dès lors que l'on adopte la perspective interne, l'univers fictionnel et l'univers référentiel coïncident. La présence de localités inexistantes ne constitue pas un obstacle à cette coïncidence, pour peu que ces localités soient adroitement intégrées à la géographie attestée : Julien Sorel se rend de Verrières à Besançon sans faire moindrement sourciller le lecteur. En somme, c'est le vraisemblable qui donne ici le critère de classification.

Les espaces que l'on a nommés *délocalisés* sont, à l'inverse, caractérisés par une toponymie fictive dont la vraisemblance fait problème soit intrinsèquement – ainsi du Pays des Merveilles de Lewis Carroll –, soit parce que leur situation géographique rend impossible leur intégration implicite à la géographie attestée – ainsi de la Caronie que Renaud Camus prend soin de faire figurer sur une carte en ouverture de son *Roman Roi*, là où le lecteur sait pertinemment qu'il n'existe pas de pays de ce nom –, les deux éléments étant susceptibles de se combiner. Ainsi Pierre Jourde définit-il le pays imaginaire comme « un ensemble spatial complexe identifié par des toponymes en majorités inventés, à condition que cet ensemble forme une structure autonome nettement détachée de l'espace connu et exploré au moment où écrit l'auteur⁸ ». Les espaces portant des noms réels, mais dont la description ne correspond pas à leur désignation se retrouvent délocalisés par cette contradiction et entrent également dans cette catégorie (le curieux Paris de *L'Écume des Jours* ou la Terre à la fin de la civilisation dans les *Anges Mineurs* d'Antoine Volodine), de même que les espaces dépourvus de nom et dont les propriétés contrarient les lois du monde zéro, tel le village du *Château* de Kafka.

Il existe évidemment une gradation entre les espaces localisés et les espaces délocalisés, mais on observe qu'une sorte de vent réaliste balaie la typologie. Ainsi, bien que la présomption de véracité s'en trouve affaiblie, une fiction faiblement localisée, c'est-à-dire dont l'ancrage géographique n'est pas signalé ou que rien

7. J. ROUDAUT, *Les Villes imaginaires dans la littérature française*, Paris, Hatier, coll. « Brèves Littérature », 1990.

8. P. JOURDE, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes*, op. cit., p. 16.

ne permet de situer clairement, sera, par défaut et jusqu'à preuve du contraire, interprétée comme réaliste (ou vraisemblable), par le lecteur.

Deuxième critère : l'inscription générique

Si le présupposé référentiel conduit à considérer que « dans un roman réaliste, la seule différence entre le monde réel et le monde fictionnel est que ce dernier inclut des membres supplémentaires, à savoir les personnages imaginaires du roman⁹ », il apparaît clairement que les pays ajoutés aux atlas ne sauraient être considérés de la même manière que les personnages surnuméraires. Car c'est la nature même de l'univers fictionnel qu'ils altèrent en empêchant du fait de leur seule existence leur rattachement au monde zéro. La délocalisation, en ce qu'elle contredit le principe de l'écart minimal sur lequel nos habitudes de lecture se fondent, entraîne donc le besoin d'établir la mesure de ce qu'avec Thomas Pavel on peut appeler un « écart optimal » entre le monde de la fiction et le nôtre, mesure qui nous permettra de solliciter une autre encyclopédie pour orienter nos inférences¹⁰.

C'est encore par la topographie que passe d'abord cette évaluation, conditionnée à la fois par les connotations que véhicule une toponymie manifestement fictive et par les passages entre les deux géographies indiqués par le texte, lesquels dépendent souvent d'ailleurs du système toponymique instauré. Dès lors que l'espace délocalisé, défini par sa rupture géographique avec le monde zéro, constitue une aberration au regard de l'état de notre connaissance du monde, son existence nécessite une justification, qui peut être explicite ou non et dont la vraisemblance décidera de la nature du récit en orientant son inscription générique. La justification implicite provenant généralement de l'interprétation du système toponymique, la justification explicite consistera quant à elle en la mention d'un passage entre les deux mondes. On distinguera ainsi entre les mondes sécants, qui présentent un point de rencontre avec la géographie attestée, et des justifications plus ou moins vraisemblables quant à la découverte par les protagonistes de ce passage, et les univers non-sécants (ou parallèles), qui ignorent la réalité de référence, à laquelle ils se substituent dans la fiction¹¹.

9. « In a realistic novel, the only difference between the real and the fictional world is that the latter includes additional members, namely the imaginary characters of the novel. » M.-L. RYAN, « Fiction, Non-factuals and the Principle of Minimal departure », *loc. cit.*, p. 417.

10. T. PAVEL, *Univers de la fiction*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », (1986) 1988, p. 118.

11. Le *Voyage au centre de la Terre* de Jules Verne ou *Les Montagnes hallucinées* de Lovecraft sont des illustrations de la catégorie des mondes sécants. Quant aux mondes parallèles on peut penser au cas de l'*heroic fantasy*.

Une fois évalué, cet écart, pour être stabilisé, doit être interprété par le lecteur, qui tente alors d'inscrire la fiction dans un genre capable de susciter un régime de lecture adéquat. Selon que les univers sont sécants ou parallèles, non seulement le coefficient de réalité ne sera pas le même, mais le régime de lecture induit différera considérablement. Les univers sécants engagent en effet une lecture qui interprétera généralement l'écart comme le signe que notre réalité recèle une dose de merveilleux, qu'il ressortisse au roman d'aventures comme dans les récits de mondes perdus ; ou qu'il résulte de la vision du personnage ou de l'auteur qui transfigure l'espace connu (qu'on pense par exemple au Paris surréaliste, mais aussi à la quête spirituelle dont *Le Mont Analogue* de René Daumal fait l'objet, ou aux *Voyages de l'Autre Côté* d'un Le Clézio). Les univers parallèles nécessitent quant à eux la convocation d'un écart autre que spatial pour justifier l'aberration de la localisation, lequel sera généralement temporel (pour le conte, l'utopie prospective et la science-fiction) ou rhétorique (pour les textes requérant une interprétation symbolique, allégorique ou satirique).

Il apparaît ainsi que cette inscription générique travaille conjointement avec l'inscription géographique. Ensemble, elles définissent le lieu du texte fictionnel, ou ce que l'on pourrait nommer sa *topicité*. Lorsque l'inscription géographique est problématique, l'inscription générique prend le relais et la lecture progresse finalement en terrain connu. Les mondes fictionnels réalistes localisés et faiblement localisés, associés aux mondes fictionnels délocalisés, constituent ainsi l'ensemble des textes *topiques*.

Les textes atopiques : spatialisation vs localisation

L'un des mérites de la typologie est de mettre au jour l'existence d'une série de textes qui, non seulement résistent à l'inscription géographique, mais refusent en outre toute classification générique. Tandis que le principe de l'écart minimal est déjoué par les invraisemblances du monde fictionnel, la résistance du texte au genre empêche quant à elle la mesure d'un écart optimal : toute localisation est rendue impossible.

Il apparaît cependant que ces textes marginaux, que je nommerai *atopiques*, demeurent susceptibles d'être interrogés en termes d'espace en dépit de leur résistance à l'inscription topique, et qu'il s'agit en fait de textes fortement spatialisés. L'espace fictionnel, que sa transitivité tend à rendre transparent et par là même invisible, redevient opaque et perceptible en l'absence de localisation. Si comme l'observait fort justement Charles Grivel, « localiser revient à fixer l'action en un

point non observable¹² », il me semble ainsi qu'à l'inverse une localisation déficiente revient précisément à fixer l'action en un point observable¹³.

Ces textes atopiques se caractérisent par leur propension à immerger le lecteur dans l'espace trouble de la fiction de diverses manières, la première consistant en une *immersion par indétermination descriptive*. L'instabilité de la représentation est au fondement de l'impression d'irréalité attachée aux pays imaginaires concernés. Elle peut prendre deux voies distinctes : soit le paysage est quasi-inexistant, comme dans l'*Ailleurs* d'Henri Michaux dont le protagoniste accomplit l'exploit de ramener un récit de voyage sans aucune précision géographique, soit il est indécis.

Dans le premier cas, l'indétermination descriptive est obtenue par une indifférence totale aux lieux, ainsi que par un usage de la comparaison sans support : la ville de Kadnir, en Grande Garabagne, ne ressemble pas à Kivni, nous dit-on... Mais nous ignorons totalement à quoi Kivni peut bien ressembler. Non seulement les repères manquent, mais l'espace ne répond pas à nos représentations ; à l'instar du visiteur du Pays de la Magie, on a constamment la sensation que l'horizon se dérobe. Dans le second cas, celui du paysage indécis, le vague de la description est aggravé par l'obstruction de la perception. Chez une majorité d'auteurs, la brume, l'obscurité ou la neige dérobent le paysage à la vue : « ce qu'il y a de plus intéressant dans le pays, on ne le voit pas. On peut être sûr de ne pas l'avoir vu. Ils l'entourent de brouillard¹⁴ ». Ainsi du Château chez Kafka, mais aussi du Farghestan chez Gracq ou des confins du désert des Tartares chez Buzzati, et on peut penser que les « murs de rien » édifiés par la mère pour protéger ses enfants du monde extérieur dans *L'Arrache-cœur* de Boris Vian ont la même fonction. La modalisation joue également un rôle déterminant dans la production de l'indétermination, c'est particulièrement flagrant pour les romans de Gracq ou de Kafka. Comme Michèle Monballin l'a mis en lumière dans *Le Rivage des Syrtes*, la prégnance des verbes de la semblance et de l'introducteur « on eût dit/dirait que », dont elle montre qu'ils représentent une position de discours plutôt qu'ils n'instaurent la présence d'un sujet interprétant, participent, ainsi que les figures analogiques, d'une même orientation de la description qui constitue de la sorte, par approximation, un « univers

12. C. GRIVEL, *Production de l'intérêt romanesque. op. cit.*, p. 109.

13. Par « spatialisation », j'entends l'effet d'espace créé par un jeu sur la topographie plutôt que sur la temporalité, comme l'a fait Joseph Frank en usant du même terme. La différence entre ces deux types de spatialisation serait à interroger. Voir J. FRANK, « La forme spatiale » extrait de *The Widening Gyre, Crisis and Mastery in Modern Literature* (première version publiée en 1945), repris, traduit et abrégé dans *Poétique*, Paris, Le Seuil, n° 10, 1972.

14. H. MICHAUX, *Ailleurs. Voyage en Grande Garabagne, Au Pays de la magie, Ici, Poddema/nouvelle édition revue et corrigée*, Paris, Gallimard, (1948) 1980, p. 77.

dont le mode d'existence se situe originalement sur la frange où se côtoient réel et irréel¹⁵ ».

Le deuxième type d'immersion observé procède par *corporalisation et animation du paysage*. À cette indécision des contours s'ajoute en effet un mouvement de matérialisation de l'intangible qui tend à transformer considérablement les propriétés physiques de la matière : si ce qui est solide ou impalpable se liquéfie, dans le même temps le ciel durcit et la lumière se fait sonore¹⁶. Plus généralement l'espace prend corps : dans *L'Arrache-cœur* Vian mentionne l'« haleine brûlante de l'air », la barbe et les lèvres de la mer, le jardin qui se dore au soleil. De même dans *Le Rivage des Syrtes*, les métaphores communément employées pour décrire la morphologie du paysage en termes anatomiques, telles la gorge et les entrailles, la lèvre ou la peau, prennent une résonance particulière en raison de l'aspect maléfique du corps ainsi décrit. La présence d'adjectifs signalant l'émotion ou de verbes d'action associés au paysage achèvent de le personnifier : les lagunes « viennent de toutes parts » à la rencontre du voyageur qui traverse les Syrtes, Marino reproche à Aldo de « refuser le rêve au sommeil des pierres », et l'Amirauté remise en état « jour après jour jailli[t] de ses haillons rejetés dans l'évidence d'une musculature parfaite », avant de revêtir finalement la robe de l'épousée¹⁷. Doté d'un corps, l'espace est aussi doué d'entendement. Ainsi du paysage de *Graal Flibuste* de Pinget : « une route morte est moins sûre qu'une prairie vivante », argue le cocher Brindon décidé à couper à travers champs. Plus tard, les deux protagonistes arrivés au terme de leur périple auront la nette impression que la mer, à laquelle sera substituée une porte monumentale, se retire à leur approche, tout comme le Château paraît se retirer à celle de K. : la rue censée y conduire, asymptotique, semble animée d'une intention maligne. L'espace semble ainsi avoir prise sur les personnages qui apparaissent passifs quant à eux.

La troisième manière de susciter l'immersion du lecteur dans l'espace fictionnel atopique procède par une *réduction de la distance métaphorique*, à l'œuvre chez tous les auteurs évoqués. Cette réduction de la distance s'opère par la dislocation

15. M. MONBALLIN, *Gracq, création et recréation de l'espace*, Bruxelles, De Boeck université, « Prisme méthodes », 1987, p. 50-54 en particulier.

16. « L'eau du puits bouillottait dans le fond, couronnant la margelle d'un nuage vite effiloché par la carte bleue du ciel. » B. VIAN, *L'Arrache-cœur*, in *Romans, nouvelles, œuvres diverses*, Paris, LGF coll. « Le Livre de Poche La Pochothèque », (1953) 1994, p. 554. « Par les hautes fenêtres ouvertes sur la lagune, les maillons lunaires qui montaient de l'eau toute proche bougeaient sur les voûtes comme un faible murmure de clarté », « le gel insipide et sonore de cette nuit bleue », J. GRACQ, *Le Rivage des Syrtes*, Paris, José Corti, (1951) 1998, respectivement p. 98 et 322.

17. *Ibid.*, respectivement p. 17, 49, 125-126 et 130.

de la figure de style, qui conduit à sa relittéralisation. Dès lors que l'esprit, frappé par l'étrangeté de l'image, ne peut opérer la transposition caractéristique du trope et passer au sens métaphorique, il achoppe sur la comparaison et ne retient que l'analogie incongrue, l'objet qui en résulte acquérant ainsi une manière de réalité. On pourra se reporter à l'incipit de *L'Arrache-cœur* pour un exemple de ce procédé par ailleurs patent chez Kafka, en particulier dans *La Métamorphose* où l'impossibilité de fixer un sens à la transformation de Gregor Samsa confirme ce dernier dans son état de blatte, état dont l'allégorisation l'aurait au contraire sorti¹⁸.

Enfin, *l'immersion par focalisation interne stricte*¹⁹, en raison de l'absence de surplomb qui la caractérise, constitue une quatrième manière de spatialiser le texte pour y absorber le lecteur, à la faveur de l'intimité établie avec le personnage. Il n'est que de penser au célèbre épisode de Waterloo dans *La Chartreuse de Parme* pour mesurer à quel point un tel procédé favorise l'immersion dans l'espace : l'incapacité à se situer sur le champ de bataille est en fait le principal problème de Fabrice. Les récits qui nous occupent débutant régulièrement par l'arrivée du protagoniste dans une contrée étrangère, à laquelle fait écho l'entrée du lecteur dans la fiction étrange, cette intimité se voit redoublée par la similarité de leurs situations respectives, en même temps qu'elle est contrariée par l'opacité du personnage, que la focalisation interne stricte aggrave. L'immersion qui en résulte opère en fait la conjonction du proche et du lointain : l'identification dont il s'agit est paradoxale au sens où le personnage singulier qui en est le support, s'il s'y prête structurellement, ne se prête guère en revanche à l'illusion de personne²⁰. Le fait que la focalisation interne soit généralement le fait d'un narrateur extérieur à l'histoire ajoute encore à la singularité du dispositif puisque, comme Maurice Blanchot l'a montré à propos de Kafka, cette construction d'un espace subjectif en « il » tend à fondre la limite entre le protagoniste et son environnement. Dès lors qu'il n'est plus possible au lecteur de maintenir les choses dans l'éloignement

18. Ce mécanisme a été analysé comme un procédé de l'incongru par Pierre Jourde, qui le qualifie de « sabotage de la métaphore ». Pour une analyse plus détaillée de la réduction de la distance métaphorique, comme de l'immersion par focalisation interne stricte évoquée plus bas, je renvoie à mon article « Les contrées étranges de l'insignifiant : retour sur la notion de fantastique moderne », paru dans A. CAMUS (dir.), *Écritures de l'insignifiant, Études françaises*, vol. 45.1, Montréal, 2009.

19. Voir sur ce point G. GENETTE, « Mode », dans *Figures III*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1972.

20. Pour Vincent Jouve, « alors que le personnage convenu suscite la projection du lecteur (attribution de ses pensées et de ses sentiments à l'être romanesque), la saisie d'un personnage original entraîne un processus d'introjection (c'est le lecteur, ici, qui incorpore les sentiments et pensées du personnage) ». V. JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, coll. « Écriture », (1993) 2000, p. 217.

de son regard, le « il » est ce par quoi la distance advient en même temps que ce qui l'abolit²¹.

Lorsque les descriptions topographiques manquent, lorsque le paysage prend corps, lorsque toute prise de distance est rendue impossible, le lecteur qui s'était déjà vu refuser la localisation attendue expérimente l'espace par l'immersion. C'est-à-dire que l'espace redevient perceptible, et que cette perception constitue une expérience quasi sensorielle.

Au terme de ce questionnement sur l'espace fictionnel, celui-ci apparaît clairement porteur de toutes les contradictions inhérentes à la représentation. Constituant fondamental de la création romanesque, il détermine la nature de l'univers représenté comme la manière dont le lecteur l'appréhende. Dès lors que la délocalisation hors du monde zéro rend manifeste la distinction entre réel et irréel que la littérature tend naturellement à effacer, l'espace fictionnel apparaît en outre comme le lieu où s'éprouvent les limites de la *mimesis*. C'est ainsi que la topicalité du texte fictionnel n'engage pas seulement la géographie représentée, mais aussi la relation qu'entretient l'espace de la diégèse avec celui du lecteur : aux critères topographiques viennent se combiner des critères génériques.

Que la force centripète de l'espace délocalisé appelle le recours à d'autres instruments de mesure n'a rien d'étonnant. Ce qui est plus surprenant, c'est la résistance que certains textes continuent d'opposer à tous les arpenteurs. Ces textes atopiques mettent au jour une espèce d'espace dont l'intuition de départ de la typologie n'avait pas véritablement permis de pressentir l'existence : celui qui nous sépare, nous lecteurs, de la matérialité du monde de la fiction. Gageons que l'insistance avec laquelle les écrivains élaborent des topographies imaginaires et le désir qui est le nôtre de vouloir les localiser à tout prix ont au fond le même objet impossible : que l'ultime barrière de la page qui les sépare s'ouvre enfin pour accueillir, tel le *Flatland* d'Edwin Abbott, le monde en trois dimensions.

21. M. BLANCHOT, « La voix narrative » (1964), dans *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1998.

CHAPITRE III

NOMS DE PAYS OU PAYS DES NOMS? TOPONYMIE ET RÉFÉRENCE DANS LES RÉCITS DE FICTION

Yves BAUDELLE

Étudiant la cartographie fictionnelle, Rachel Bouvet a montré que celle-ci est tendue entre une géographie et une linguistique¹. C'est cette dichotomie que reprend mon titre, lequel fait bien entendu allusion au fameux diptyque de la *Recherche du temps perdu* où, à la troisième partie de *Du côté de chez Swann*, « Noms de pays: le nom », répond la deuxième partie d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, « Noms de pays: le pays ». Car cette dualité des mots et des choses, des noms de localité et des lieux eux-mêmes – cause, on s'en souvient, de la première désillusion du narrateur –, informe depuis toujours l'étude de la géographie romanesque. Les toponymes fictionnels réfèrent-ils à l'espace réel ou ne sont-ils que des noms? Telle est bien la question qui, depuis un siècle, occupe la plupart des travaux de géographie littéraire. En rouvrant ici le dossier de la toponymie romanesque, c'est donc sur ce débat que je tenterai de faire le point, un débat qui oppose les tenants d'un ancrage de la fiction dans le monde empirique – position traditionnelle – aux modernes, pour qui la seule réalité du roman est verbale et qui dénoncent les naïvetés de « l'illusion référentielle ». Cette controverse est d'autant moins négligeable qu'elle participe d'une problématique plus générale qui a structuré, avec quelques autres, l'histoire de la critique littéraire depuis ses débuts: celle des rapports de la fiction au réel.

1. R. BOUVET, « Cartographie du lointain: lecture croisée entre la carte et le texte », R. BOUVET et B. EL OMARI (dir.), *L'Espace en toutes lettres*, Québec, Nota Bene, 2003, p. 292.

Histoire de la question

Longtemps l'enquête de terrain a prévalu, qui tâchait de retrouver, derrière les toponymes fictionnels, une cartographie réelle. C'était appliquer à la géographie romanesque les méthodes documentaires de l'ancienne critique positiviste. Dans la lignée du biographisme, des générations d'érudits, souvent affiliés aux « sociétés des amis de... », se sont ainsi employés, en suivant les pas de tel ou tel écrivain, à reconstituer la carte réelle dont ses romans n'offraient que le puzzle. Dans le cas de Proust – pourtant adversaire fameux d'une telle méthode² –, on peut citer, pour illustrer ce genre d'approche, la thèse d'André Ferré, consacrée sous la direction de Jean Pommier à la *Géographie de Marcel Proust*³. Dans cet ouvrage, Ferré constate, pour commencer, que l'espace proustien est ontologiquement hybride : d'un côté (si l'on ose dire) Paris et Venise, qui ont « leur place sur les atlas » et dont « le narrateur a respecté [la] réalité jusque dans les détails », n'y mêlant « aucune fantaisie topographique, aucune nomenclature forgée par lui » ; de l'autre, Combray et Balbec, « pays “inventés” ». Selon Ferré, ce sont ces derniers qui font difficulté, « le problème de leur identification » (entendons : leur localisation) pouvant « même être considéré comme un des problèmes-types de la géographie littéraire⁴ ».

Au terme de son ouvrage – informé, méthodique, argumenté –, Ferré se refuse à identifier Combray et Illiers (la bourgade d'Eure-et-Loir où le jeune Proust passait ses vacances), de même qu'il se refuse à confondre Balbec et Cabourg. Prudemment, il tire du texte proustien la conclusion que « tout est agencé pour que nous nous bornions à être sûrs que le pays de Balbec est situé aux confins de la Bretagne et de la Normandie maritimes », de même que le pays de Combray « se situe quelque part aux confins de l'Ile-de-France⁵ ». Et pourtant, que d'ironie de la part des modernes ! En témoigne par exemple l'appareil critique de *Sodome et Gomorrhe* dans l'édition de la Pléiade de 1988. Dans une longue note typique d'un certain dogmatisme du signe, Antoine Compagnon, s'en prenant à André Ferré, assure que « les noms de lieu [*sic*] de la région de Balbec représentent non pas une géographie réaliste et vraisemblable mais un système de noms ».

2. Voir M. PROUST, « La méthode de Sainte-Beuve », *Contre Sainte-Beuve*, B. DE FALLOIS (éd.), Paris, Gallimard, « Idées », (1954) 1973, p. 150-180. Cf. *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, P. CLARAC (éd.) avec la collaboration d'Y. SANDRE, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 219-232.

3. A. FERRÉ, *Géographie de Marcel Proust, avec index des noms de lieux et des termes géographiques*, Paris, Sagittaire, 1939.

4. *Ibid.*, p. 86.

5. *Ibid.*, p. 111, 110.

Déclarant « illégitime » tout essai de cartographie du monde proustien, il conclut en indiquant que ses « commentaires sur les noms de lieu renverront désormais non pas aux référents géographiques mais aux analyses étymologiques⁶ ». Il est vrai qu'A. Compagnon, par une palinodie révélatrice de l'évolution du fictionalisme, a depuis désavoué, comme on sait, ce « postulat de la non-référentialité de la littérature⁷ ». Aussi serait-il plus juste d'illustrer cette hostilité de la sémiotique à toute référence extra-linguistique en se reportant à Michael Riffaterre, qui en fut l'un des principaux doctrinaires, à en croire Compagnon lui-même⁸. Pour prouver que « *le référent n'est pas pertinent à l'analyse* » et qu'« il ne nous reste donc que les signifiants et les signifiés », Riffaterre a procédé de façon expérimentale sur une page de *La Débâcle* en y remplaçant les toponymes de la région de Sedan par des noms de localités landaises, concluant que « l'altération de la référence au réel n'a pas menacé la mimésis du réel⁹ ». Telle était donc l'orthodoxie structuraliste, qui proclamait le caractère purement verbal de la géographie fictionnelle, réduite à un glossaire de toponymes imaginaires. Et de substituer ainsi aux noms de pays une sorte de pays des noms, introuvable sinon dans un univers parallèle au nôtre.

Si l'on considère aujourd'hui cette polémique d'il y a vingt ou trente ans, il faut reconnaître que des travaux comme la *Géographie de Marcel Proust* ont été volontiers caricaturés. S'il y a certes des naïvetés dans ce livre, il s'abstient pour autant de donner dans cette illusion référentielle que les formalistes étaient si prompts à dénoncer. Loin de trouver dans la *Recherche* le décalque d'un atlas, André Ferré se montre attentif aux processus de transposition, aboutissant à des résultats nuancés qu'on peut aujourd'hui encore tenir pour valides et même pour un modèle du genre : il est ainsi le premier à parler de noms « émigrés » ou « immigrés¹⁰ », vocabulaire qui préfigure celui de Terence Parsons¹¹ ; Ferré note aussi qu'en dépit de certaines « divergences » de détail, dues à « l'échelonnement de la

6. A. COMPAGNON in Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, J.-Y. TADIÉ (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », III, 1988, p. 1444.

7. A. COMPAGNON, *Le Démon de la théorie*, Paris, Le Seuil, coll. « La Couleur des idées », 1998, p. 127.

8. Voir *ibid.*, p. 119-120, 127-128.

9. M. RIFFATERRE, *La Production du texte*, Paris, Le Seuil, 1979, p. 19, 25-27. J'ai discuté cette thèse dans « De la référence dans l'univers de fiction : problèmes de lisibilité du roman », *La Lecture littéraire*, n° 3, janv. 1999, p. 78-79.

10. A. FERRÉ, *Géographie de Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 98-99, 108.

11. T. PARSONS, *Nonexistent Objects*, New Haven, Yale University Press, 1980. Pour Parsons toutefois, les immigrants sont des objets (des villes par exemple) transférés du monde réel dans la fiction, alors que pour Ferré c'est son déplacement des Vosges en Normandie qui fait de Doncières un « nom immigré » (p. 108).

rédaction sur plusieurs années », la cartographie proustienne reste dans l'ensemble « cohérente¹² » et, partant, vraisemblable ; il observe surtout qu'une « analogie de nomenclature » (entre la fiction et la réalité) n'implique « aucune identité de topographie¹³ », et encore moins une identification ; le point essentiel est en effet de voir que les pays proustiens forment « un réel composite », résultant de la « fusion intime de réalités disparates¹⁴ ».

Parallèlement, on doit convenir que le discours des modernes sur la géographie romanesque présente certaines inconséquences. Pour s'en tenir à l'orthodoxie structuraliste, ne peut-on pas relever quelque contradiction entre l'axiome qui prive les toponymes fictionnels de toute fonction référentielle et le rôle « capital » que Barthes accorde à l'onomastique dans « l'illusion réaliste¹⁵ » ? Soucieux de maintenir un équilibre entre *mimesis* et *semiosis*¹⁶, Henri Mitterand (qui fut beaucoup moins dogmatique que sa génération) écrivait en 1980 :

C'est le lieu [en l'occurrence Paris] qui donne à la fiction l'apparence de la vérité. [...] Le nom du lieu proclame l'authenticité de l'aventure par une sorte de reflet métonymique qui court-circuite la suspicion du lecteur : puisque le lieu est vrai, tout ce qui lui est contigu, associé, est vrai¹⁷.

C'est cependant d'illusion référentielle qu'il est ici question sous la plume d'H. Mitterand, non de référence proprement dite. En fait, les formalistes les mieux disposés admettent la valeur référentielle des noms de lieux, mais en maintenant la plupart du temps infranchissable la frontière qui sépare le monde du texte du monde empirique. Leur embarras sur cette question se mesure à leur abandon de la toponymie, à laquelle ils ne se sont guère intéressés, préférant réserver leurs analyses à la seule sémantique des noms de personnages – ces personnages dont le

12. A. FERRÉ, *Géographie de Marcel Proust, op. cit.*, p. 118.

13. *Ibid.*, p. 93.

14. *Ibid.*, p. 86, 95. Proust a lui-même formulé cette idée en plusieurs endroits, notamment dans une dédicace à Jacques de Lacretelle : « [...] pour l'église de Combray, ma mémoire m'a prêté comme "modèles" (a fait poser) beaucoup d'églises. Je ne saurais plus vous dire lesquelles. Je ne me rappelle même plus si le pavage vient de Saint-Pierre-sur-Dives ou de Lisieux. Certains vitraux sont certainement les uns d'Evreux, les autres de la Sainte Chapelle et de Pont-Audemer » (dédicace de *Du côté de chez Swann*, citée par J. DE LACRETELLE, « Les clefs de l'œuvre de Proust », *La NRF*, XX, 1^{er} janv. 1923, p. 201. Cf. *Le Temps retrouvé, À la recherche du temps perdu*, J.-Y. TADIÉ (éd.), *op. cit.*, IV, 1989, p. 478, 482, 486).

15. R. BARTHES, *S/Z*, Paris, Le Seuil, 1970, p. 364.

16. H. MITTERAND, *Le Regard et le Signe*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1987, p. 7.

17. H. MITTERAND, « Le lieu et le sens : l'espace parisien dans *Ferragus*, de Balzac », *Communications*, n° 27, 1977, repris dans *Le Discours du roman*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1986, p. 194.

statut fictionnel ne souffre aucune équivoque. Ainsi Alain Roger a-t-il pu consacrer un ouvrage entier à l'onomastique proustienne sans rien dire ou presque des noms de lieux¹⁸.

Une génération plus tard, où en sommes-nous de ce débat ? Quel est, en matière de toponymie et de référence géographique dans la fiction, le discours dominant de notre postmodernité ? Quand on dresse le bilan de l'ère formaliste, il est d'usage de constater un reflux théorique qui aurait débouché sur un empirisme généralisé. Cet empirisme serait-il synonyme d'une sorte de consensus mou ? À lire les plus récents travaux de géographie littéraire, proustienne en particulier, on a plutôt le sentiment d'une pétrification des positions théoriques antérieures.

D'un côté, aussi surprenant que ceci puisse paraître, l'approche positiviste qui rattache, dans la tradition du biographisme, l'espace romanesque à l'espace vécu de l'auteur et donc à la cartographie réelle, n'a pas été anéantie par les attaques de la sémiologie et semble même parfois en avoir été à peine ébranlée¹⁹. Parmi les proustiens, l'exemple le plus récent en est la série d'articles consacrés par Shinya Kawamoto au problème de la localisation de Balbec²⁰ : s'appuyant sur les données génétiques, ce chercheur s'avoue impuissant à décider si la station balnéaire proustienne se situe en Normandie ou en Bretagne, concluant à une « mystification²¹ ».

D'un autre côté, l'essentiel des publications actuelles sur les noms de lieux fictionnels considère avant tout les toponymes comme des signes, dont on analyse les remotivations en fonction de la sémantique du texte. Cette persistance d'une conception purement linguistique de la toponymie repose, explicitement ou non, sur le postulat « ségrégationniste²² » d'une incommunicabilité de principe

18. A. ROGER, *Proust. Les plaisirs et les noms*, Paris, Denoël, coll. « L'Infini », 1985.

19. Voir, entre autres, M. CHEVALIER, *La Géographie*, hors série, n° 1500 bis, *Géographie et littérature*, 2001.

20. S. KAWAMOTO, « Remarques sur la localisation géographique de Balbec dans *À la recherche du temps perdu* », 1, « Les propos de Legrandin : “dans la Manche, entre Normandie et Bretagne” », *Symposion*, numéro spécial, *Festschrift in Honour of Professor Koichi Takaoka*, Tokyo, Asahi Press, 2006, p. 195-204 ; 2, « L'itinéraire suivi par le héros », *Gallia*, Bulletin de la Société de langue et littérature françaises de l'Université d'Osaka, n° 45, 2006, p. 39-47 ; « Le réalisme géographique chez Proust : autour de la mystification du lecteur sur la situation de Balbec », *Études de langue et littérature françaises*, Société japonaise de langue et littérature françaises, n° 92, mars 2008, p. 68-83.

21. « Mystification » : c'est l'explication habituelle des positivistes (ainsi M. CHEVALIER, *Géographie et littérature*, op. cit., p. 21), à laquelle André Ferré se refuse (*Géographie de Marcel Proust*, op. cit., p. 89).

22. T. PAVEL, *Fictional Words*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1986 ; trad. fr. *Univers de la fiction*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1988, *passim*.

entre le monde du texte et le monde réel. Alors que le principe de l'hybridité *générique* est désormais admis par tous, la thèse d'une hybridité *ontologique* du roman se heurte toujours aux plus vives réticences²³, comme s'il s'agissait de préserver la fiction, telle une vestale, de tout contact avec le monde extérieur.

Le modèle du feuilletage

Entre ces deux positions extrêmes, les travaux les plus nuancés s'emploient à sortir des antinomies schématiques construites par les anciennes querelles théoriques, et cela à la faveur de plusieurs avancées : l'abandon par une nouvelle génération de chercheurs, plus pragmatiques, des postulats les plus rigides de l'ère structuraliste ; les apports de la logique modale et de la sémantique des mondes possibles, qui ont assoupli les positions rigoristes de la philosophie analytique ; les progrès de la linguistique du nom propre, qui ne tient plus pour indiscutable la thèse de Stuart Mill selon laquelle les noms propres « n'ont, à strictement parler, aucune signification²⁴ ». C'est dans cet esprit qu'on peut espérer sortir de l'alternative que j'ai décrite, en montrant que la fonction référentielle et la fonction sémiotique des noms de lieux ne s'excluent nullement, et qu'elles ont toutes deux leurs degrés. La référence elle-même n'est pas affaire de tout ou rien : elle est graduée (Balbec n'a pas le même coefficient référentiel que Paris ou Venise). Le modèle ici proposé est donc celui d'un feuilletage : à leur valeur référentielle les toponymes romanesques ajoutent des valeurs sémantiques, qui s'y superposent sans l'effacer.

Pendant tous les toponymes ne fonctionnent pas sur le même modèle : certains sont plus référentiels que signifiants, et pour d'autres c'est l'inverse. Il y a ainsi toute une gamme d'usages, toute une typologie de cas de figure qui invalident les doctrines trop générales. En somme, il s'agit d'introduire des courbes de niveaux dans la cartographie fictionnelle.

Sur la compatibilité, dans la sphère romanesque, des fonctions référentielle et sémantique du nom propre, bien des chercheurs – et non des moindres – se montrent moins dogmatiques que la théorie littéraire :

– Du côté des poéticiens, et même si l'ouvrage ne porte pas sur le roman, pensons à *Poétique et onomastique*, ce modèle de rigueur méthodologique publié en 1977 par François Rigolot. Si, en structuraliste, il accorde toute son attention

23. Voir notamment D. COHN, *The Distinction of Fiction*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1999 ; trad. fr. : *Le Propre de la fiction*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 2001.

24. J. STUART MILL, *Système de logique déductive et inductive* (1843), trad. L. PEISSE, Bruxelles, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1988, p. 35.

à l'insertion phonique, morphologique et sémantique des noms propres dans la texture du poème, Rigolot ne sacrifie pas la référence à la signification. Dans telle épigramme de Clément Marot, par exemple²⁵, « Montfalcon » s'inscrit dans un « jeu allitératif et rythmique » qui voit le référent « annexé à la poétique », sans l'annuler²⁶.

– Du côté des philosophes du langage, on note pareillement que Searle, qui compte parmi les tenants d'une démarcation rigoureuse entre les discours fictionnels et les propositions factuelles, et qui considère, suivant l'orthodoxie anglo-saxonne, le roman comme une assertion feinte, concède néanmoins que « toutes les références qui sont faites dans une œuvre de fiction ne sont pas des actes feints de référence; certaines sont des références réelles²⁷ » (ainsi les toponymes non forgés). S'agissant de la philosophie américaine, on sait toutefois que c'est surtout à Thomas Pavel²⁸ que revient le mérite d'avoir promu, face au courant dominant, les « épistémologies tolérantes » de théoriciens comme John Woods – le principal indice de l'existence de ce que celui-ci appelle des « propositions mixtes²⁹ » étant justement la mention de noms de lieux réels dans les textes de fiction – ou Terence Parsons et sa fameuse typologie des « objets non existants », qui ne met pas les entités extra-textuelles (le Paris de Balzac, par exemple) sur le même plan que les entités purement imaginaires, dites « autochtones³⁰ ».

– Chez les linguistes, l'influence pétrifiante et longtemps hégémonique, de la *Logique des noms propres* de Kripke³¹, qui revient à corréliser rigidité de la désignation et vacuité sémantique, a progressivement cédé la place, dans les années 1990, à la description d'un « fonctionnement sémantique du nom propre³² » et à des modèles qui font droit, notamment, à un « contenu³³ » sémantique des toponymes: or, pour Kerstin Jonasson, par exemple, l'« interprétation » des noms

25. C. MAROT, « Du lieutenant criminel de Paris et de Semblançay » in *Les Épigrammes*, C. A. MAYER (éd.), Londres, Athlone Press, 1970, XLIII, p. 129.

26. F. RIGOLOTT, *Poétique et onomastique*, Genève, Droz, 1977, p. 78, 79.

27. J. R. SEARLE, « Le statut logique du discours de la fiction » (1975), *Sens et Expression*, Paris, Éditions de Minuit, 1982, p. 116.

28. T. PAVEL, *Univers de la fiction*, op. cit.

29. J. WOODS, *The Logic of Fiction*, La Haye, Mouton, 1974.

30. T. PARSONS, *Nonexistent Objects*, op. cit.

31. S. KRIPKE, « Naming and Necessity », in *Semantics of Natural Languages*, D. DAVIDSON et G. HARMAN (dir.), Dordrecht, Reidel, 1972, p. 253-355; trad. fr. *La Logique des noms propres*, Paris, Éditions de Minuit, 1982.

32. M.-N. GARY-PRIEUR, *Grammaire du nom propre*, Paris, PUF, coll. « Linguistique nouvelle », 1994, p. 11-62.

33. *Ibid.*, p. 46-52.

de lieux se fonde principalement sur « la connaissance du référent³⁴ », en tout cas pour les noms « incarnés³⁵ ».

– Du côté des onomasticiens, en se reportant à une synthèse comme celle de Vicent Salvador, qui pose la question du « statut » du toponyme, on constatera qu'aux yeux de la linguistique historique elle-même la thèse générale de J. S. Mill n'est valable qu'en principe : si les noms de lieux sont « des unités lexicales » dépourvues d'un « signifié codifié dans le système de la langue », ils peuvent cependant « recouvrer » une valeur sémantique qui aille au-delà de la « pure désignation » d'un référent, notamment « dans la sémiotique du discours littéraire » et à la faveur de processus comme l'« expressivité phonique », la « remotivation sémantique » et la « sémiotique culturelle » (lorsque l'information provient d'une « encyclopédie collective³⁶ »).

– Du côté des sciences cognitives (sur lesquelles s'appuie Kerstin Jonasson) et en particulier des théories de la lecture, l'idée semble désormais prévaloir que « l'identification des référents » est à la base de la construction du sens et constitue « la première étape » de « tout processus cognitif³⁷ ».

– Du côté des littéraires, on ne peut qu'être frappé par le spectaculaire retournement illustré par l'un des principaux ouvrages de géographie littéraire de ces dernières années, l'*Atlas du roman européen* de Franco Moretti. Certes, admet l'auteur pour commencer, Paris dans *La Comédie humaine* « est dans une large mesure imaginaire³⁸ », mais tout le reste du livre va à l'encontre de cette concession initiale. Tout en étudiant, de façon somme toute classique, les structures signifiantes des espaces romanesques, Moretti ne discute jamais l'ancrage géographique du roman, sans lequel son livre n'aurait pas de sens. Et de dresser nombre de cartes : celle de l'Angleterre, par exemple, avec indication des localités où se déroulent les œuvres de Jane Austen, ou celle des « lieux de l'action du roman

34. K. JONASSON, *Le Nom propre. Constructions et interprétations*, Louvain-la-Neuve, Duculot, coll. « Champs linguistiques », 1994, p. 135.

35. La distinction entre noms propres incarnés et désincarnés vient bien sûr de Gardiner (A. H. GARDINER, *The Theory of Proper Names: a Controversial Essay*, Londres, Oxford University Press, 1954).

36. V. SALVADOR, « Sémiotique de la toponymie : analyse de quelques cas dans la littérature catalane », *Nouvelle Revue d'onomastique*, n° 21-22, 1993, p. 182, 187.

37. M. ISSACHAROFF et L. MADRID, « Cognition, référence, lecture », *Poétique*, n° 102, avril 1995, p. 252-253 (cf., par les mêmes, *De la pensée au langage*, Paris, José Corti, 1995). Sur l'antécédence de cette « référenciation externe », voir aussi J.-L. DUFAYS, *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, 1994, p. 183.

38. F. MORETTI, *Atlas du roman européen [Atlante del romanzo europeo]*, Turin, Einaudi, 1997], Paris, Le Seuil, coll. « La couleur des idées », 2000, p. 9.

hellénistique³⁹ » (Syracuse, Antioche, Alexandrie...), s'opposant en cela à Bakhtine, pour qui le chronotope de l'aventure, « parfaitement abstrait », fait que « les aventures du roman grec sont transférables : ce qui se passe à Babylone pourrait avoir lieu à en Egypte, à Babylone ou l'inverse⁴⁰ ».

La double fonctionnalité des toponymes fictionnels – à la fois référentiels et signifiants, sans incompatibilité – ainsi établie, examinons de plus près ces deux fonctionnements : d'abord les noms de pays, puis le pays des noms.

Les noms de pays : fonction référentielle des toponymes fictionnels⁴¹

Moretti n'est pas loin d'inscrire Verrières sur une carte. Que la ville natale de Julien Sorel soit imaginaire ne nous interdit nullement, en effet, de prendre acte du fait qu'elle est explicitement située sur le Doubs, et dans une province repérable : la Franche-Comté. Or tel est le cas de figure le plus fréquent en matière de géographie romanesque, et pas seulement dans la veine réaliste : la fiction se déroule le plus souvent dans une contrée identifiable. À défaut d'être toujours désignés par leur nom, comme à l'incipit du *Rouge et le Noir* – « La petite ville de Verrières peut passer pour l'une des plus jolies de la Franche-Comté » –, cette région ou ce pays réels sont évoqués par synecdoque : si le théâtre du récit est une localité fictive, la mention d'une capitale ou d'une préfecture voisines suffisent à rattacher au monde connu cette bourgade introuvable. Ces chefs-lieux correspondent à ce que Kerstin Jonasson appelle des « Npr de lieux culturellement saillants », équivalents de ce que sont les « Npr historiques⁴² » pour l'anthroponymie. Ces noms de villes en principe connus de la communauté des lecteurs s'interprètent comme des métonymies. Ainsi les déplacements des Swann à Reims et à Laon ancrent sans ambiguïté Combray en Champagne : comme le notait déjà Ferré, il s'agit de « tirer parti des références aux lieux réels pour situer par rapport à eux les lieux fictifs⁴³ ». L'ancrage référentiel du texte implique alors de remonter à un repère empirique antécédent,

39. *Ibid.*, p. 63.

40. M. BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman* (1975), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1978 ; coll. « Tel », 1996, p. 251. Moretti conteste cette thèse de Bakhtine p. 83.

41. Je m'appuie sur un corpus de romans français parus entre 1913 et 1960. Un autre corpus aboutirait probablement à des conclusions différentes. Cf. les récits antimimétiques retenus par F. WAGNER (« Perturbations onomastiques : l'ononastique romanesque contre la *mimèsis* », Y. BAUELLE [dir.], « Onomastique romanesque », *Narratologie*, n° 9, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 17-42) : Beckett, Pinget, Vian, Queneau, Perec, etc.

42. K. JONASSON, *Le Nom propre*, *op. cit.*, p. 149, 137.

43. A. FERRÉ, *Géographie de Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 88.

suisant un processus comparable à celui décrit par Kripke dans sa théorie causale des noms propres. À l'instar du Paris de Balzac, dans le roman les métropoles fonctionnent donc à l'évidence comme des lieux, et pas seulement comme des noms, authentifiant la fiction. Bien souvent, ce procédé d'enracinement régional du récit repose en outre sur une admissibilité morphologique, qui réclame de l'écrivain onomatourge quelque compétence en matière de toponymie : ainsi Proust bricole-t-il des noms en -ville ou en -bec, finales typiquement normandes (Arembouville, Egleville, Maineville, Marcouville...) ⁴⁴. En somme, l'allusion à un territoire réel, qui est courante, peut se passer de métonymie et s'attacher aux paradigmes du code onomastique, dont Lévi-Strauss, reprenant l'exemple de Popocatepetl, cher à Gardiner (qui n'y voyait pour sa part que « dénotation pure »), a souligné la fonction classificatoire ⁴⁵.

Si son insertion dans un territoire localisable, sinon familier, est donc l'usage ordinaire du roman, doit-on pour autant suivre Moretti dans ses déambulations à travers les rues de Londres et d'ailleurs ? À l'en croire, il semblerait qu'on puisse aller visiter tous les lieux fictionnels, comme si la cartographie du roman n'était pas trouée de zones inaccessibles, à l'image du fameux 221B Baker Street, exemple canonique de ces endroits introuvables où se rendent les personnages de romans. De fait, même lorsque la diégèse se déroule dans une ville connue, le détail des lieux demeure invérifiable : Odette, à l'époque où elle rencontre Swann, a beau demeurer rue La Pérouse, à quel numéro exactement ? et où retrouver, à Paris, la maison de la rue Taitbout où Herrera installe Esther (*Splendeurs et Misères des courtisanes*) ? Appréhendée dans son détail, la topographie romanesque résiste à Google maps et à l'affichage des images satellite. Ainsi sa référentialité, indéniable, demeure-t-elle néanmoins asymptotique, comme un point de fuite inaccessible. Quand ce n'est pas le cas, du reste, la fiction produit un stupéfiant effet de vérité comme on peut en juger chez Jules Verne, habitué à donner dès l'incipit l'adresse exacte de ses héros ⁴⁶.

44. J'ai étudié un peu plus longuement cette paradoxale fonction référentielle sans référent, fondée sur la seule coloration des signifiants, dans « Cartographie réelle et géographie romanesque : poétique de la transposition », G. LAVERGNE (dir.), « Création de l'espace et narration littéraire », *Cahiers de narratologie*, n° 8, Nice, 1997, p. 49-50.

45. C. LÉVI-STRAUSS, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 285.

46. Voir *Voyage au centre de la terre* ou *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* : « En l'année 1872, la maison portant le numéro 7 de Saville-row, Burlington Gardens – maison dans laquelle Sheridan mourut en 1816, – était habitée par Phileas Fogg, esq., l'un des membres les plus singuliers et les plus remarquables du Reform-Club de Londres [...] ». La mention d'une adresse exacte n'est toutefois pas si exceptionnelle que cela, du moins pour Paris. C'est ce que suggèrent deux ouvrages récents de D. BLONDE, *Répertoire des domiciles parisiens de quelques personnages fictifs*

Le romancier, de façon générale, n'est cependant pas tenu de pousser aussi loin les procédés de l'illusion référentielle. Au lecteur, qui sait bien que le pacte fictionnel n'implique aucune créance littérale, il suffit que l'histoire qu'il va lire soit située approximativement, c'est-à-dire à l'échelle d'une aire géographique qu'il puisse reconnaître (c'est pourquoi la plausibilité des noms compte plus que l'authenticité des lieux). Et s'il n'est pas en mesure de localiser exactement Balbec, il ne s'en sent pas pour autant mystifié, admettant fort bien l'hybridité de l'espace fictionnel.

Mais cette implantation régionale du roman n'est pas seulement suffisante, elle est à mon sens nécessaire. Car la fiction obéit à un principe d'équilibre entre le vérifiable et l'invérifiable : gageant le principe de plaisir sur le principe de réalité, elle fait reposer la réussite de l'évasion sur un socle de crédibilité (inversement, il se pourrait bien que mon plaisir soit affecté par les facilités d'une topographie entièrement fantaisiste). La validité de cette loi, manifeste dans le cadre du roman réaliste (*novel*), se vérifie par la contre-épreuve du romanesque (*romance*). Dans le cas du roman grec, réputé fabuleux mais dont Moretti dresse la carte, ou de *L'Astrée*, qui se déroule dans le Forez, on peut certes discuter de l'exactitude de la *mimesis*, et tenir pour mythique ou romancée la vision qui est donnée des lieux évoqués, il n'en reste pas moins qu'« identité n'est pas ressemblance », pour reprendre le théorème de Philippe Lejeune⁴⁷. Autrement dit, la nature chimérique de leur représentation (que d'Urfé assume dans son adresse liminaire à *Astrée*) n'empêche pas de reconnaître que nous avons affaire à des contrées localisables. La position contraire, qui postule que le caractère « irréaliste » ou « contrefactuel » de la Babylone de Chariton (*Chéréas et Callirhoè*) interdit de l'identifier à la Babylone historique est une thèse dogmatique, « ségrégationniste », qui refuse de penser l'hybridité de la fiction.

Un autre cas limite qui permet d'examiner la pertinence de cette pression référentielle qui s'exerce sur la cartographie romanesque est celui des « pays imaginaires » auxquels Audrey Camus a consacré une étude approfondie. Dans la modélisation qu'elle propose des espaces fictionnels selon leur degré de coïncidence avec le « monde zéro », ces pays, « imaginaires au carré⁴⁸ », appartiennent par définition à un univers qui, loin de se confondre avec le nôtre, ne lui est même pas sécant. On songe notamment à certains genres pour lesquels le dépaysement radical est

de la littérature, Paris, éditions la Pionnière, 2010, et *Carnet d'adresses*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 2010.

47. P. LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1975, p. 35.

48. A. CAMUS, *Le Pays imaginaire dans la littérature narrative française du XX^e siècle*, Thèse de doctorat, Paris, Université Paris 3, 2006, dactyl., p. 25, 165 et *passim*.

topique, comme la science-fiction ou l'*heroic fantasy*, univers « étanches⁴⁹ » et de « substitution ». Mais pour le tout-venant du genre romanesque, qui répond à d'autres règles, les univers « disjoints » du monde zéro sont-ils rigoureusement parallèles ? Ma conviction est ici que, lorsqu'un lien de contiguïté fait défaut, c'est la morphologie des noms qui, en général, supplée à l'absence de métonymie. On pourrait aisément le montrer chez Volodine, ou sur bien des romans au décor réputé imaginaire (*L'Atlantide*, *Sur les falaises de marbre*, *Le Désert des Tartares*, *Le Pays où l'on n'arrive jamais*, *53 Jours...*) et qui n'en présentent pas moins de nombreuses connexions avec le monde connu, ne serait-ce qu'à la faveur de noms évocateurs.

Si la fonction référentielle s'applique donc à tous les styles du romanesque, même *a priori* les moins conformes au paradigme réaliste, c'est en vertu d'un théorème formulé à l'origine par Marie-Laure Ryan et devenu depuis un classique de la sémiotique littéraire : le « principe de l'écart minimal⁵⁰ ». Thomas Pavel rend volontiers hommage à cette « remarquable⁵¹ » contribution à la théorie de la fiction, et c'est sur elle qu'il s'appuie pour affirmer, se plaçant en amont du texte, que « l'économie de l'imaginaire obéit » à des « restrictions cognitives [...], telle la règle compositionnelle qui exige que les êtres non empiriques soient formés en majorité d'éléments empiriques⁵² », ou que « les ontologies secondaires doivent respecter autant que possible [...] les ontologies primaires qui leur servent de fondement⁵³ ». Sans doute est-il maladroit de parler ici de règles de composition alors que le processus de l'induction référentielle, pour l'appeler ainsi, relève surtout d'une phénoménologie de la lecture. À ceux qui jugent trop spéculatives les formulations théoriques, on peut alors proposer la méthode expérimentale qui les vérifie : à retrancher d'un roman tous les toponymes, on constatera qu'il est plus facile de concevoir une histoire où manquent les noms de personnages qu'un récit entièrement « délocalisé ». À l'époque de la littérature de laboratoire, Robbe-Grillet en a fait l'épreuve, *Dans le labyrinthe* thématissant la vacuité toponymique : nous voici dans une ville inconnue et dont les plaques de rues sont illisibles. Toute l'action consiste à retrouver une rue dont on a oublié le nom. Mais alors que le narrateur réussit à maintenir jusqu'au bout ou presque l'anonymat

49. R. CAILLOIS, « Science-fiction », *Obliques précédé de Images, images...*, Paris, Gallimard, (1974) 1987, p. 147.

50. M.-L. RYAN, « Fiction, Non-Factuals and the Principle of Minimal Departure », *Poetics*, IX, 1980, p. 406.

51. T. PAVEL, *Univers de la fiction*, *op. cit.*, p. 110.

52. *Ibid.*, p. 182.

53. *Ibid.*, p. 79.

des personnages⁵⁴, en matière de toponymie il ne tient pas la distance, évoquant dès la page 57 des noms de rues, fussent-ils conjecturaux⁵⁵, et livrant pour finir le nom exact : Bouvet (p. 217)... Ainsi, non seulement nous sommes en terre francophone, mais l'écrivain, renonçant *in fine* à son système privatif comme pour s'amuser à satisfaire notre avidité référentielle, finit par lâcher un nom de ville : la mention tardive de l'héroïque combat de Reichenfels (p. 174 *sq.*), qui connote à l'évidence la fameuse bataille de Reichshoffen, nous fait finalement sortir du labyrinthe pour retrouver le contexte familier des guerres franco-allemandes.

Le pays des noms : fonction sémantique des toponymes

Que l'onomastique romanesque soit signifiante et généralement cratylenne, c'est ce qu'a amplement montré la sémiotique textuelle, dont l'apport reste à cet égard indéniable. La bibliographie sur le sujet est immense⁵⁶, mais il faut reconnaître qu'elle porte surtout sur l'anthroponymie, comme si la doctrine de la clôture du texte semblait plus sûre d'elle-même en matière de prosopographie – le personnage, « être de papier » – que de toponymie, et la fictionalité des Champs-Élysées moins certaine que celle de Gilberte. Faute d'admettre que les noms de lieux puissent, dans l'espace du roman, recevoir à la fois une visée référentielle et une valeur expressive, la principale lacune de l'analyse textuelle (comme de l'érudition traditionnelle, d'ailleurs) reste toutefois de n'avoir pas suffisamment pensé l'articulation entre ces deux aspects de la toponymie narrative. Si la relation entre la *mimesis* et la *semiosis* n'est pas d'exclusion, est-il pour autant si simple de concilier le monde empirique et le monde des signes, la cartographie et la sémantique ?

Un premier modèle pourrait consister à faire le départ entre les noms réels et les noms forgés, en attribuant aux premiers une fonction référentielle et aux seconds une fonction sémiotique. Ce serait toutefois sous-estimer la loi de cohésion générale qui impose au récit une redondance systématique. Dans le cas de la géographie, ce n'est pas parce qu'un nom de lieu réel émigre dans la fiction qu'il ne doit pas s'assimiler, au contraire. Non seulement il se colorera de l'imaginaire du texte et se fondra dans la vision de l'auteur, perdant peu à peu, dans ce remodelage, les qualifications que nous lui associions *a priori*, mais ses signifiants mêmes sont toujours susceptibles d'être remotivés. En situant *Sous le soleil de Satan*

54. Le nom du soldat, Henri Martin, apparaît p. 215, le livre s'achevant p. 221 (A. ROBBE-GRILLET, *Dans le labyrinthe*, Paris, Éditions de Minuit, 1959).

55. Cf. p. 61, 82-86, 91, 95.

56. Voir Y. BAUDELLE, « Bibliographie », *Onomastique romanesque*, *op. cit.*, p. 183-204.

à Campagne, du nom de Campagne-lès-Hesdin (Pas-de-Calais), Bernanos nous promet à l'évidence un tableau de la France rurale qui annonce le *Journal d'un curé de campagne*; la mutation du héros à Lumbres, pauvre hameau de la vallée de l'Aa, prendra à son tour une dimension symbolique par le jeu répété de la paronomase *Lumbres/humble*. Quant aux noms forgés, on a vu que le façonnage de leurs signifiants, souvent calqué, par métaplasme, sur des noms réels, répond le plus souvent – au moins à un premier niveau – à une exigence de plausibilité morphologique, elle-même liée à un effort d'ancrage réaliste dans une province repérable. En d'autres termes, des noms proustiens comme Arembouville ou Egleville ne désignent la Normandie qu'en la signifiant.

Cette imbrication des fonctions de désignation et de signification peut s'interpréter de manière ambivalente. À propos des noms en -ville, on peut considérer que ces toponymes bricolés marquent la subordination de « l'ordre référentiel à l'ordre sémiologique⁵⁷ », et la tutelle de la linguistique sur la cartographie; mais d'un autre côté, le modelage des signifiants peut aussi s'analyser comme un procédé au service de la *mimesis*. Il est bien délicat, on le voit, de prétendre établir une hiérarchie, dans un sens ou dans l'autre, entre la logique du texte et la visée d'un hors-texte. Ontologiquement hybride par définition, le roman impose partout des compromis entre ces deux impératifs. En matière de géographie comme ailleurs, la forme la plus évidente de ce principe d'équilibre est la vraisemblance, où Aristote voyait déjà le propre de la fiction⁵⁸. L'admissibilité morphologique des noms forgés (c'est-à-dire leur conformité à la compétence onomastique du lecteur), la localisation globale de la diégèse dans une région identifiable, la remotivation textuelle des noms réels insérés dans la fiction sont autant de modalités de cet *eïkos* qui préfère à l'exactitude de la référence l'approximation de la *mimesis*. C'est du reste un indice de la maturité d'un écrivain que son aptitude à s'affranchir d'une cartographie vérifiable au profit d'une toponymie évocatrice inscrite dans la sémantique du texte.

Encore cette sémantique des noms de lieux présente-t-elle plusieurs niveaux. Faisant transition avec la fonction d'embranchement référentiel, il y a d'abord un socle de stylisation phonographémique qui confère au toponyme fictionnel une coloration territoriale par l'observance du code onomastique attaché à une zone ethno-linguistique donnée. Ainsi l'espace artésien de la plupart des romans de Bernanos fonde-t-il sa crédibilité sur le respect de l'origine essentiellement francique de la toponymie septentrionale de la France, que les noms de localités de la fiction

57. Comme je l'écrivais dans « Cartographie réelle et géographie romanesque : poétique de la transposition », *op. cit.*, p. 52.

58. ARISTOTE, *Poétique*, 9, 1451 a.

soient fabriqués à partir de morphèmes caractéristiques (Héclin, Lambercke, Ouchy, Wambescourt) ou empruntés à d'autres départements eux aussi germanisés (Bazancourt, Caulaincourt, Vaubecourt), les noms tirés du Pas-de-Calais étant eux-mêmes choisis parmi les plus typiques : ainsi Ambricourt, Azincourt, Heuchin, Verchin, Wadicourt⁵⁹...

À un niveau qui n'est pas encore pleinement sémantique, on parle souvent, non sans un certain flou, de la richesse connotative des toponymes. Or, dans ce « pouvoir évocateur » il n'est pas toujours facile de démêler ce qui tient encore à une quasi-référence, par allusion à une aire géographique et culturelle – ainsi le Farghestan du *Rivage des Syrtes*, qui nous oriente vers l'Asie centrale –, et ce qui tient, d'autre part, au symbolisme des sons, à l'expressivité des phonèmes, à l'euphonie d'une syllabe, comme dans Wormsloe (décor de *Chaque homme dans sa nuit*, de Julien Green), ce nom enchanteur, d'une fluidité exceptionnelle, presque crémeuse. En vérité, ces fameuses valeurs poétiques du nom propre tiennent souvent au parasitage inaperçu d'associations de signifiants. Si Green trouve « doux et sauvage » le nom de Savannah, c'est certes que sa structure phonique, dépourvue d'occlusives, produit une impression suave, mais c'est aussi qu'une paronymie *in absentia* avec *savane* lui confère un parfum de grande Prairie.

C'est seulement à un dernier niveau, proprement dénотatif, que le signe onomastique reçoit un contenu pleinement sémantique. Le remplissage du nom par des associations lexicales, qu'on vient de mentionner, est le procédé le plus courant de cette remotivation, sans doute parce qu'il est aussi subtil qu'efficace : ainsi le choix de *Terninques* comme théâtre de l'*Histoire de Mouchette* nous plonge-t-il d'emblée dans un monde privé de lumière et de grâce. Le cas échéant, la signification du toponyme se fera plus appuyée – ainsi Mouchette fugue-t-elle par la forêt de Sauves⁶⁰ –, voire carrément symbolique, à l'image du chemin de Paradis⁶¹ emprunté par le curé d'Ambricourt.

Des noms de métropoles connus de tous, à la fonction d'embrayeurs, à ce chemin de Paradis plus transparent que plausible, le fonctionnement de la toponymie romanesque laisse donc apparaître une typologie où l'on peut schématiquement distinguer quatre catégories selon qu'on observe :

- une fonction référentielle quasi exclusive (les noms de pays, de provinces, de grandes villes) ;

59. Pour un relevé systématique, voir Y. BAUDELLE, « Une toponymie imaginaire du pays d'Artois », *Europe*, n° 789-790, janv.-fév. 1995, p. 48-51.

60. G. BERNANOS, *Sous le soleil de Satan*, in *Oeuvres romanesques*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », (1926) 1961, p. 67.

61. G. BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne* (1936), *ibid.*, p. 1181.

- une fonction référentielle dominante (les noms réels moins connus mais vérifiables) ;
- une fonction sémantico-référentielle (les noms fictifs mais typiques, à connotation géographique, éventuellement remotivés) ;
- une fonction sémiotique dominante (les noms forgés, dont la signification est elle-même feuilletée, allant d’une simple coloration connotative à une pleine valeur symbolique).

Vers une typologie générique des toponymies fictionnelles

Bien entendu, ce modèle théorique doit être compris comme essentiellement gradualiste, les sections n’étant pas étanches. En fonction des écoles littéraires et des époques, selon que le genre romanesque se veut plus ou moins réaliste, et suivant l’idiosyncrasie des auteurs, sans parler des conventions propres aux sous-genres (roman d’anticipation, veines pastorale ou fantastique...), l’usage et la morphologie des noms de lieux obéiront plus ou moins aux lois du vraisemblable et aux règles du code onomastique, produisant autant de chatoiements et de nuances. Au-delà de ces évidences, je voudrais donc, pour finir, et conformément à l’esprit du présent ouvrage, me placer dans une perspective générique pour voir dans quelle mesure il est possible d’établir, au sein du corpus narratif, une corrélation entre le coefficient référentiel des toponymes et la répartition des genres, un peu dans l’esprit de Moretti, qui assigne à chaque type de roman une poétique spécifique de l’espace.

En méditant sur cette question (que je ne fais ici qu’approcher), le résultat le plus net auquel je sois parvenu est que la toponymie et la géographie constituent un critère décisif – et pourtant négligé – de discrimination générique au sein de la nébuleuse des écritures de soi. Si l’on veut donner à *autofiction*, notamment, un sens rigoureux qui n’en fasse ni un synonyme extensif de l’espace autobiographique, ni le nom à la mode du roman autobiographique⁶², il faut en passer par les noms propres, critère indispensable selon Doubrovsky, qui n’a pas varié d’un iota sur ce point depuis 1977. Rappelons-nous du reste que, depuis Lejeune, c’est l’onomastique, bien plus que la friable jurisprudence des pactes, qui sert de pierre de touche à la taxinomie des discours du moi. Mais a-t-on jamais pensé à aborder

62. Sur cette question, voir Y. BAUELLE, « Autofiction et roman autobiographique: incidents de frontière », R. DION, F. FORTIER, B. HAVERCROFT et H.-J. LÛSEBRINK (dir.), *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l’autobiographie*, Québec, Nota Bene, coll. « Convergences », 2007, p. 43-70.

ces questions de poétique et de théorie de la fiction sous l'angle de la toponymie ? Celle-ci, pour peu qu'on l'examine, apparaît pourtant comme un outil remarquablement fiable de délimitation du fictionnel et du factuel. Dans le cas d'*À la recherche du temps perdu*, par exemple, que de confusion, chez les spécialistes, qui l'ont successivement lu comme un livre de souvenirs, un roman autobiographique, une fiction (romanesque) puis une autofiction... Or, le seul fait que Balbec ne figure sur aucune carte suffit, à mon sens, à faire de la *Recherche* un roman (car dans l'autofiction, comme dans l'autobiographie, tous les noms de lieux sont vrais). La pertinence générique de la toponymie me semble donc sous-estimée, ce qui ne revient pas, bien entendu, à la tenir pour un critère universel et suffisant de délimitation des genres.

Si l'on considère, d'autre part, le problème non moins disputé de la différenciation de la nouvelle et du roman, on observe que la nouvelle, dans l'ensemble, est pauvre en noms propres⁶³. Dans le cas du fantastique (lequel, par nature fugitif, s'accorde mieux à la poétique de la nouvelle que du roman), cette raréfaction a une fonction marquée, car elle produit un effet cotonneux, favorable aux atmosphères troubles⁶⁴. Plus un roman s'ancre dans la réalité, plus il multiplie les noms (et inversement) ; symétriquement, la nouvelle fantastique s'accommode parfaitement d'une quasi-absence de noms de lieux. Ces variations génériques s'observent fort bien, en particulier, chez Julien Green, selon que nous lisons ses nouvelles fantastiques⁶⁵, ses romans⁶⁶ et son œuvre autobiographique⁶⁷. Dans le même esprit, on pourrait enfin montrer que, plus il comporte de noms forgés, au détriment des lieux réels, plus un récit est poétique, même si ce n'est pas toujours vrai (*Nadja*) : on peut en tout cas soutenir qu'il existe tout un éventail de la défamiliarisation

63. Comme j'ai tenté de le montrer dans « Nouvelles et noms propres (1920-1959) », B. ALLUIN et F. SUARD (dir.), *La Nouvelle. Définitions, transformations*, [Villeneuve d'Ascq], Lille, Presses universitaires de Lille, 1990, p. 125-135.

64. Cf. MORETTI, *Atlas du roman européen, op. cit.*, p. 95-96.

65. Dans *Le Voyageur sur la terre* (1930), les noms de lieux sont remplacés par des périphrases ou des descriptions définies (« la petite ville où nous habitons », *Cœuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », I, 1972, p. 29) ; dans *Léviathan (La Traversée inutile)*, une seule mention de toponyme (Savannah, *ibid.*, p. 277), comme par inadvertance.

66. La règle générale est celle de localités imaginaires situées dans des pays identifiés, tels Mont-Cinère, proche de Savannah (*Mont-Cinère*), ou La Tour-l'Evêque, près de Paris (*Adrienne Mesurat*).

67. À l'image de *Mille Chemins ouverts*, où l'on en trouve un par page, les quatre volumes de *Jeunes Années* abondent en toponymes réels, même dans *Partir avant le jour*, pourtant voué à la petite enfance de l'auteur.

(*ostranenie*) qui irait du roman au romanesque, et de la rationalité (référentielle) à la rêverie (imaginaire), pour reprendre cette distinction à Rachel Bouvet⁶⁸.

L'affinement de la mise en relation des frontières génériques et des usages toponymiques conduirait en fin de compte, plutôt qu'à une typologie, à une topographie riche de ses courbes de niveaux : le modèle volontiers taxinomiste de la poésie classique le céderait à une graduation tout en dénivelés, suggérant qu'en matière de géographie à tout le moins, le caractère fictionnel *vs.* factuel d'un texte est moins une question de statut que de degrés et, pour tout dire, d'hypsométrie.

68. R. BOUVET, « Cartographie du lointain... », *L'Espace en toutes lettres*, *op. cit.*, p. 279.

Parcourir

CHAPITRE IV

POUR UNE HERMÉNEUTIQUE DES ESPACES FICTIONNELS

Benoit DOYON-GOSSELIN

Dans *Temps et récit*, Paul Ricœur avance « qu'il existe entre l'activité de raconter une histoire et le caractère temporel de l'expérience humaine une corrélation qui n'est pas purement accidentelle, mais présente une forme de nécessité transculturelle¹ ». Ricœur soumet cette hypothèse aux récits historiques et fictionnels en utilisant notamment *À la recherche du temps perdu*. Il accorde donc une place prépondérante à une herméneutique du temps. Or les idées de Ricœur sur le temps peuvent également s'appliquer à l'espace. Ainsi, peut-on proposer que les écrivains racontent des histoires afin d'habiter les espaces et de rendre compte du caractère spatial de l'expérience humaine. Si l'amorce de ma réflexion repose sur la thèse centrale de l'œuvre monumentale de Ricœur, il n'en demeure pas moins que plusieurs chercheurs se sont penchés sur la question de l'espace dans la littérature. Ainsi, Gaston Bachelard, dans *La Poétique de l'espace* définit son étude comme relevant de la *topophilie*. Dans une autre perspective, A. J. Greimas s'est donné pour mandat de définir la sémiotique topologique². Son approche s'appuie sur les deux dimensions qui établissent les objets topologiques : le signifiant spatial et le signifié culturel. Abondant dans le même sens, l'approche théorique de Denis Bertrand, dans *L'Espace et le sens. Germinal d'Émile Zola*, propose que « [...] la spatialité, aux divers niveaux où il est possible de la reconnaître et de la saisir, fonctionn[e] comme un principe organisateur supportant, de manière

1. P. RICOEUR, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais », 1983 p. 105.

2. A. J. GREIMAS, « Pour une sémiotique topologique », dans *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Le Seuil, 1976.

remarquablement systématique, le déploiement de plusieurs discours différents mais homologues³ ». Enfin, une des approches les plus novatrices des dernières années est la géocritique développée surtout par Bertrand Westphal. À partir d'une réflexion sur les limites de cette approche, je souhaite montrer comment il serait possible de lier les concepts centraux de l'herméneutique – compréhension, explication et interprétation – à certaines notions théoriques se rapportant à l'espace. Ce cheminement permettra de jeter les bases d'une herméneutique des espaces fictionnels avant de proposer, en fin de parcours, une succincte analyse de la figure de la maison dans le roman *Sans jamais parler du vent. Roman de crainte et d'espoir que la mort arrive à temps*⁴ de l'écrivaine acadienne France Daigle.

Critique de la géocritique

La géocritique est une poétique qui étudie les « interactions entre espaces humains et littérature⁵ ». Cette approche tente de mieux saisir les identités culturelles. Il s'agit « d'une véritable dialectique (espace-littérature-espace) qui implique que l'espace se transforme à son tour en fonction du texte qui, antérieurement, l'avait assimilé⁶ ». De plus, « elle examine [...] un référent, dont la représentation littéraire [n'est] plus considérée comme déformante, mais plutôt comme fondatrice, ou co-fondatrice (interdisciplinarité oblige)⁷ ». Bref, « l'enjeu principal de la géocritique n'est pas d'assurer la médiation vers une œuvre désignée. La géocritique permet d'abord de cerner la dimension littéraire des lieux, de dresser une cartographie fictionnelle des espaces humains⁸ ». Si l'approche de Westphal s'avère séduisante et permet de lire l'espace de façon novatrice, il convient néanmoins de s'interroger sur les limites de la géocritique.

Dans un premier temps, la géocritique demeure une poétique et non une herméneutique. Elle ne trouve donc pas son aboutissement dans l'actualisation du sens d'une ou des œuvres. De plus, même si, selon Westphal, c'est « sur le

3. D. BERTRAND, *L'Espace et le sens. Germinal d'Émile Zola*, Paris, Hadès, coll. « Actes sémiotiques », 1985, p. 58.

4. F. DAIGLE, *Sans jamais parler du vent. Roman de crainte et d'espoir que la mort arrive à temps*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1983.

5. B. WESTPHAL, « Pour une approche géocritique des textes. Esquisse », dans B. WESTPHAL (dir.), *La Géocritique : mode d'emploi*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2000, p. 17. Voir également, du même auteur, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Édition de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007.

6. B. WESTPHAL, « Pour une approche géocritique des textes », *op. cit.*, p. 21.

7. *Ibid.*, p. 27.

8. *Ibid.*, p. 32.

texte qu'elle prend son appui⁹ », la majorité des exemples fournis par le chercheur s'appuient sur une ville réelle qui est ensuite transformée par les écrivains¹⁰. En fait, sa dialectique espace-littérature-espace marque la primauté de l'espace réel transformé ensuite en espace imaginaire. Il est par exemple question de Paris ou encore de la Sicile vus par différents écrivains. Dans le même ordre d'idées, la géocritique semble préconiser l'étude des villes – réelles, imaginées, imaginaires, transformées – alors que les autres lieux sont mis de côté.

Dans un deuxième temps, Westphal avance avec raison que « tenter une approche géocritique à travers l'étude d'un seul texte, ou d'un seul auteur, serait périlleux¹¹ ». Pour prendre l'exemple que j'ai choisi, s'il peut être pertinent pour une approche géocritique de lire Moncton à travers différentes œuvres acadiennes et québécoises, en revanche il ne saurait être question de s'intéresser uniquement aux représentations de cette ville dans les romans de France Daigle. En partant de Moncton, ville réelle, on étudiera Moncton, ville-livre, à travers la poésie, le théâtre, le cinéma et le roman pour voir comment la ville est transformée. Au contraire, l'approche préconisée ici permettra de lire une seule œuvre ou alors toutes les œuvres d'un même auteur pour en arriver à la construction du sens en fonction des différents espaces : ville, loft, île, rivière, etc. Avant d'y arriver, il faut toutefois aborder brièvement les jalons de l'herméneutique.

Prolégomènes à une herméneutique des espaces fictionnels

L'herméneutique, utilisée au départ autant dans le champ religieux que dans le champ juridique, est une discipline possédant une longue tradition. Depuis le XVII^e siècle, elle est comprise comme l'art ou la science de l'interprétation¹². Pour Michel Foucault, par exemple, l'herméneutique devient « l'ensemble des connaissances et des techniques qui permettent de faire parler les signes et de

9. *Ibid.*, p. 19.

10. À preuve, un livre récent dirigé par A. MONTANDON qui préconise la géocritique s'intitule : *Lisbonne, Géocritique d'une ville*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006.

11. B. WESTPHAL, « Pour une approche géocritique des textes », *op. cit.*, p. 34.

12. Pour lire l'histoire de l'herméneutique, voir entre autres J. MOLINO, « Pour une histoire de l'interprétation : les étapes de l'herméneutique », *Philosophiques*, vol XII, n° 1, 1985, p. 73-103, n° 2, p. 281-314. Aussi, J. GRONDIN, *L'Horizon herméneutique de la pensée contemporaine*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Bibliothèque d'histoire de la philosophie. Nouvelle série », 1993 et J. GRONDIN, *L'Universalité de l'herméneutique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Épiméthée », 1993.

découvrir leur sens¹³ ». Dans ce cas, le mot « technique » possède une connotation scientifique, connotation que l'on retrouve certainement chez les structuralistes et les sémioticiens purs qui ont véritablement voulu édifier une science dans leur domaine respectif. Quant à Paul Ricœur, il avance entre autres que « [l]'herméneutique est la théorie des opérations de la compréhension dans leur rapport avec l'interprétation des textes¹⁴ ». Ici, la « théorie des opérations » propre à Ricœur trouvera son aboutissement dans une herméneutique réflexive. Mais pour mieux circonscrire le champ théorique de ce travail, il importe de traiter de l'un des théoriciens de l'herméneutique les plus importants : Gadamer.

Dans son ouvrage le plus célèbre, *Vérité et méthode*, Gadamer indique que « [l]a compréhension et l'interprétation des textes n'est pas seulement affaire de science, mais relèvent bien évidemment de l'expérience générale que l'homme fait du monde¹⁵ ». Ainsi, l'herméneutique appliquée en littérature, telle que je la conçois ne se définit pas comme une méthode scientifique qui prétend à la vérité ou encore moins comme un art de la subjectivité qui essaierait d'énoncer toutes les vérités possibles. Il s'agit plutôt d'une attitude réflexive de l'herméneute envers le texte qui ne demeure surtout pas figée dans le temps. L'herméneutique doit ainsi être saisie comme une approche et non comme une méthode univoque. De plus, la nécessité de définir l'herméneutique passe obligatoirement par une réflexion sur les trois concepts centraux sur lesquels elle s'appuie : la compréhension, l'explication et l'interprétation. Voyons maintenant comment s'articulent les trois concepts centraux de l'herméneutique.

À première vue, il existerait un ordre idéal, soit la compréhension, suivie de l'explication et finalement de l'interprétation, cette dernière étant seulement nécessaire si les deux étapes précédentes ne permettent pas de circonscrire le sens d'une œuvre de façon satisfaisante. C'est dans son livre *Du texte à l'action* que Ricœur s'est attardé le plus longuement sur les définitions des termes qui nous préoccupent. Dès les premières pages de l'essai, l'auteur affirme sans ambages que « [c]omprendre, c'est donc faire ou refaire l'opération discursive porteuse de l'innovation sémantique » et « [...] que l'explication n'est pas première, mais seconde par rapport à la

13. M. FOUCAULT, *Les Mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 44.

14. P. RICŒUR, *Du texte à l'action : essais d'herméneutique II*, Paris, Le Seuil, coll. « Esprit », 1986, p. 75.

15. H.-G. GADAMER, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, édition intégrale revue et complétée par P. FRUCHON, J. GRONDIN et G. MERLIO, Paris, Le Seuil, 1996, p. 11.

compréhension¹⁶ ». De façon plus complète, le philosophe, contrairement à certains prédécesseurs, oppose la dialectique de la compréhension et de l'explication :

J'entends par compréhension la capacité de reprendre en soi-même le travail de structuration du texte et par explication l'opération de second degré greffée sur cette compréhension et consistant dans la mise au jour des codes sous-jacents à ce travail de structuration que le lecteur accompagne¹⁷.

Dans son premier recueil d'essais herméneutiques, *Le Conflit des interprétations*, l'auteur précise par ailleurs le rôle de l'interprétation pour l'herméneute en évoquant son rapport avec l'explication. Il fait remarquer qu'« [e]xpliciter, c'est dégager la structure, c'est-à-dire les relations internes de dépendance qui constituent la statique du texte ; interpréter, c'est prendre le chemin de pensée ouvert par le texte, se mettre en route vers l'*orient* du texte¹⁸ ». Cette précision me semble particulièrement pertinente, en ceci qu'elle réfute en partie le reproche de subjectivité que l'on associe à l'interprétation. Les intuitions symboliques propres à chaque lecteur doivent ainsi reposer sur les propositions du texte. C'est à partir de celles-ci que l'herméneute peut mettre à jour la signification, comme l'explique Ricœur :

[L]e texte avait seulement un sens, c'est-à-dire des relations internes, une structure ; il a maintenant une signification, c'est-à-dire une effectuation dans le discours propre du sujet lisant ; par son sens, le texte avait seulement une dimension sémiologique, il a maintenant, par sa signification, une dimension sémantique¹⁹.

Cela étant dit, il convient de se demander à quel moment le lecteur (ou le critique) passe de l'explication à l'interprétation. À ce sujet, Bertrand Gervais s'inspire de Todorov pour avancer « [qu']il y a interprétation quand une attente (contexte) n'est pas respectée (prétexte), quand l'écart entre ce qui est attendu et ce qui survient est trop grand et qu'il se remarque explicitement comme différence, signe d'une étrangeté, manifestation d'une altérité²⁰ ». L'interprétation nécessite donc un prétexte qui sert à mettre en avant une signification dérivée de la signification littérale ; alors que le contexte doit favoriser cette signification seconde. Bien entendu, on ne peut pas interpréter n'importe quel texte. Il faut au moins avoir compris le texte pour ensuite recourir à l'interprétation si cela est nécessaire.

16. P. RICŒUR, *Du texte à l'action*, op. cit., p. 22.

17. *Ibid.*, p. 33.

18. P. RICŒUR, *Le Conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, Le Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1969, p. 156.

19. *Ibid.*, p. 153.

20. B. GERVAIS, *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*, Montréal, XYZ Éditeur, 1998, p. 59.

De plus, il faut se rappeler que des communautés interprétatives utilisant des méthodes diamétralement opposées à une herméneutique de l'espace pourraient arriver à d'autres résultats.

Pour une herméneutique des espaces fictionnels

Pour en arriver à une herméneutique des espaces fictionnels, il faut maintenant lier les concepts centraux de l'herméneutique à certaines notions théoriques se rapportant à l'espace. Comment en effet les trois volets de l'herméneutique peuvent-ils rendre compte du schéma spatial d'une œuvre, et permettre d'actualiser le sens d'une œuvre? Sébastien Velut suggère que « la voie suivie peut être celle d'une herméneutique s'enrichissant des outils d'analyse de la géographie, cherchant hauts et bas lieux, territoires individuels et collectifs, distances matérielles et sociales²¹ ». Ainsi, en commençant par la compréhension, je tenterai maintenant de mieux définir les structures spatiales internes de l'œuvre. Par la suite, je m'attarderai sur l'explication du monde fictionnel pour enfin traiter de l'interprétation à partir de l'espace.

La première étape d'une herméneutique des espaces fictionnels consiste à comprendre les différents lieux mis en scène dans l'œuvre, en décrivant d'abord simplement chacun d'eux. En fait, pour mieux comprendre l'espace, il faudrait faire appel à un concept proposé par Fernando Lambert²² dans son étude narratologique de l'espace, soit la *figure spatiale*. Celle-ci « est ponctuelle et liée à un événement ou à une chaîne d'événements [...] »²³. On s'intéresse ici à l'illusion de réel que sous-tend la figure spatiale. Le sens premier des mots et des phrases nous permet alors de mieux la comprendre. Le travail effectué sur les figures spatiales se situe surtout au plan cognitif, car il met l'accent sur l'espace en tant que préconstruit, c'est-à-dire sur les traits figuratifs de l'espace. La compréhension des espaces fictionnels passe donc par la description des différentes figures spatiales de l'œuvre. Cette première étape demeure essentielle car l'explication de l'espace, comme nous allons le voir, repose sur une compréhension des figures spatiales.

Une précision s'impose au sujet de ces figures spatiales : elles ne possèdent certainement pas toutes la même valeur selon leur utilisation dans une œuvre donnée. Il semble alors essentiel de les différencier à l'aide des types de lieux

21. S. VELUT, « Savante ou sauvage. La géographie dans *La comédie humaine* », P. DUFOUR (dir.), *Balzac géographe : territoires*, Paris, Pirot, 2004, p. 39.

22. F. LAMBERT, « Espace et narration. Théorie et pratique. », *Études littéraires*, vol. 30, n° 2, hiver 1998, p. 111-121.

23. *Ibid.*, p. 114.

proposés par le géographe Mario Bédard²⁴. Bien que l'auteur s'attache aux lieux réels que l'on retrouve dans toutes les sociétés, il est possible d'étendre sa réflexion aux lieux fictionnels. Pour les personnages d'un roman, pour la mise en intrigue, certains lieux jouent en effet essentiellement le même rôle que les lieux réels pour le monde du lecteur.

Bédard propose tout d'abord de distinguer les *lieux de mémoire* des *lieux exemplaires* et des *lieux du cœur*. Les lieux de mémoire sont peut-être les plus faciles à définir. Il s'agit de lieux qui jouent un rôle essentiel pour la mémoire collective, pour se remémorer le passé²⁵. Les lieux de mémoire indiquent à la société actuelle l'importance du souvenir. Quant aux lieux exemplaires, il s'agit d'endroits que l'humain a modifiés pour explorer les possibles d'un monde autre, d'un destin différent. Les lieux exemplaires peuvent se rapprocher de l'utopie en ceci qu'ils font partie d'un monde conditionnel. Ils sont « préfigurateurs d'un autre territoire ou d'un autre sens à même ce territoire²⁶ ». De leur côté, les lieux du cœur « [...] érigés ou élus, se situent à l'intersection d'éléments hérités du passé et de nouvelles constructions significantes²⁷ ». Chacun de ces lieux correspond à un temps particulier. Ainsi, comme le note Bédard,

Les lieux de mémoire condensent le temps long dans ce qui est, pendant que les lieux exemplaires condensent l'attente de ce qui pourrait être et que les lieux du cœur en appellent d'une contraction atemporelle qui invalide, jusqu'à un certain point, l'effet du temps qui passe²⁸.

Plus importants encore, les *haut-lieux*, c'est-à-dire des lieux qui possèdent « une hauteur bien plus qualitative que topographique, en ce qu'elle surimpose à sa nature fonctionnelle première, comme lieu, une dimension symbolique qui l'institue comme marqueur référentiel structurant²⁹ » semblent appropriés pour mieux définir certaines figures spatiales qui possèdent des propriétés symboliques significantes. D'ailleurs, Bédard note que « [...] le haut-lieu est un signifiant connotatif, car il constitue le support d'un sens qui vient s'ajouter au sens ordinaire³⁰ ». Dans une analyse fondée sur une herméneutique des espaces fictionnels, il faudra donc porter une attention particulière à des figures spatiales qui pourraient se

24. MARIO Bédard, « Une typologie du haut-lieu, ou la quadrature d'un géosymbole », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 46, n° 127, avril 2002, p. 49-74.

25. À ce sujet, voir P. NORA, *Les lieux de mémoire I, II, III*, Paris, Gallimard, 1997.

26. M. BÉDARD, « Une typologie du haut-lieu, ou la quadrature d'un géosymbole », *loc. cit.*, p. 57.

27. *Ibid.*, p. 56.

28. *Ibid.*, p. 57.

29. *Ibid.*, p. 51.

30. *Ibid.*, p. 52.

définir comme des hauts-lieux. Il faut aussi noter que selon Bédard, les lieux de mémoire, les lieux exemplaires et les lieux du cœur forment des haut-lieux possibles. Certes, il est vrai qu'un de ces trois lieux peut signifier plus et autrement, mais il me semble que la typologie du haut-lieu, du moins dans les espaces fictionnels, devrait être unique et se distinguer de tous les autres lieux. Quoi qu'il en soit, les lieux définis par Bédard aident à circonscrire les différentes figures spatiales.

Si, par la figure spatiale, on comprend mieux chaque élément spatial pris en lui-même et séparément des autres, l'explication devrait quant à elle mettre en évidence la structuration spatiale globale de l'œuvre, c'est-à-dire la *configuration spatiale*. Toujours selon Fernando Lambert, celle-ci « a comme fonction de rendre compte de l'organisation de l'espace dans l'ensemble du récit³¹ ». Dans le cadre de la configuration spatiale, le lecteur est amené à se poser plusieurs questions. Deux lieux peuvent-ils s'opposer? Plusieurs figures spatiales à première vue hétérogènes peuvent-elles posséder des fonctions complémentaires? Peut-on regrouper certaines figures dans des catégories plus vastes? Des faisceaux de sens spatiaux se recoupent-ils? Enfin, comment peut-on qualifier le monde de l'œuvre dans lequel des personnages évoluent? Comme le souligne Thomas Pavel, « [...] la notion de *monde de l'œuvre* réfère à une entité complexe qui nécessite un déchiffrement logique et esthétique délicat, les mondes qui se combinent autour d'un texte ressemblant souvent au monde réel, mais pouvant aussi bien être des mondes impossibles ou erratiques³² ». En liant les figures spatiales les unes avec les autres, on en vient à saisir le schéma ou ce que l'on vient de désigner comme la configuration spatiale de l'œuvre. Cependant, le travail de l'herméneute ne s'arrête pas là. En fait, il faudrait spécifier qu'il devient justement profitable lorsque vient le temps d'intégrer la configuration spatiale, formée des figures, dans un système de signes plus englobant. C'est à ce moment que l'interprétation occupe une place de choix pour le lecteur.

Pour Paul Ricœur, le problème central de l'herméneutique est l'interprétation. Dans un article sur le sujet, il propose de résoudre les problèmes d'interprétation en utilisant la métaphore³³. C'est ce même chemin que plusieurs théoriciens ont emprunté pour trouver des solutions aux difficultés interprétatives que posent certaines œuvres, parmi lesquels Bertrand Gervais. Pour ce chercheur, la métaphore fondatrice enclenche ce qu'il appelle la lecture littéraire. La métaphore fondatrice

31. F. LAMBERT, « Espace et narration. Théorie et pratique. », *loc. cit.*, p. 114.

32. T. PAVEL, *Univers de la fiction*, Paris, Le Seuil, 1988, p. 82.

33. P. RICŒUR, « La métaphore et le problème central de l'herméneutique », *Revue philosophique de Louvain*, vol. 70, 1972, p. 93-112.

se définit comme une figure représentative du texte non pas limité à lui-même, mais faisant partie d'un système sémiotique plus englobant.

[Elle] correspond à une intuition ou à une hypothèse sur la façon dont le texte peut être lu, une première approximation, toute personnelle et issue de la situation de lecture, de ce que le texte représente pour le lecteur. Cette hypothèse possède une direction, au sens où elle doit permettre de continuer l'exploration en orientant sa lecture, mais surtout une force, ou dimension incitative, puisqu'elle doit être l'origine d'un investissement subséquent. [...] La lecture littéraire repose sur un projet de lecture, une idée poursuivie par le lecteur, dont la source est cette métaphore³⁴.

Poursuivant sa réflexion, Gervais mentionne que la forme accomplie de la métaphore fondatrice donne lieu à une figure. Celle qui nous intéresse ici ne se définit pas comme la figure spatiale, c'est-à-dire un lieu ponctuel lié à un événement. Comme le note Jean Valenti, il s'agit plutôt de la « [...] relance analogique et imaginaire de la cohérence topologique³⁵ ». En fait, pour ne pas confondre la figure spatiale et la figure telle que l'entend Valenti, il faut, en empruntant à Ricœur, définir un nouveau concept, celui de *refiguration spatiale*. Il s'agit du travail d'appropriation de la configuration spatiale par le lecteur. Ainsi, la refiguration spatiale se produit lors « de la confrontation entre le monde du texte et le monde du lecteur³⁶ ». Thomas Pavel ne dit pas autre chose lorsqu'il affirme que « [d]ans la mesure où les cadres référentiels établis par la fiction littéraire ne dépend[en]t pas strictement de la structure ontologique attribuée au monde réel, les ontologies de la fiction entrent dans des rapports conflictuels avec les ontologies de la réalité³⁷ ». La configuration spatiale du monde fictionnel est refigurée par le lecteur et s'intègre par la suite à un système de signes plus vaste. Comme le fait remarquer à juste titre Martin Lefebvre, la figure – ou la refiguration pour notre réflexion –

[...] impressionne soit parce qu'elle incarne ce qui n'avait pas encore trouvé de corps, soit parce qu'elle remplace l'incarnation précédente d'un imaginaire en lui offrant un nouveau corps, soit, enfin, parce qu'elle synthétise en son corps des imaginations disparates³⁸.

Par exemple, dans un roman, la figure spatiale de la maison possède des caractéristiques propres. Il est possible de décrire son architecture, les traits distinctifs

34. B. GERVAIS, *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*, op. cit., p. 41.

35. J. VALENTI, « Lecture, processus et situation cognitive », *RSSI*, vol. 20, n° 1-2-3, 2001, p. 323.

36. P. RICŒUR, *Temps et récit. 3. Le temps raconté*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais », 1985, p. 325.

37. T. PAVEL, *Univers de la fiction*, op. cit., p. 174.

38. Martin Lefebvre, *Psycho. De la figure au musée imaginaire. Théorie et pratique de l'acte de spectateur*, Montréal, L'Harmattan, 1997, p. 112.

qui la rendent unique. Cependant, en vertu de sa relation avec les autres figures spatiales, de sa fonction dans la configuration spatiale de l'œuvre, la maison peut signifier autre chose. En liant différents faisceaux de sens, il devient possible de refigurer la maison, de la transformer, de dériver le sens littéral. Bref, la refiguration spatiale permet de donner un sens second aux figures spatiales. Elle permet finalement d'interpréter l'œuvre pour la faire signifier à partir de l'espace. À titre d'illustration, une brève analyse de *Sans jamais parler du vent. Roman de crainte et d'espoir que la mort arrive à temps* de France Daigle permet de voir comment la figure de la maison devient lors de la refiguration spatiale une métaphore de l'œuvre littéraire à construire.

La maison à construire chez France Daigle

Dans *Sans jamais parler du vent*, la figure de la maison est introduite par une métonymie lorsqu'il est question d'« [u]n volet, sa penture qui grince³⁹ ». Dans le même paragraphe, on précise que la maison n'est pas encore construite, qu'il s'agit d'un projet : « La maison que l'on entend bâtir et qui sera un chef-d'œuvre. » (p. 9.) Il s'agit donc d'une figure hypothétique qui parcourt l'œuvre mais qui ne semble pas se concrétiser. Le narrateur souligne toutes les difficultés associées à ce projet de maison et ce, à plusieurs reprises. Hypothétique et insaisissable, il semble d'ailleurs ardu pour le narrateur d'évoquer « [l]a vérité au sujet de la maison, cette idée de hauteur et de grandeur que nous en avons » (p. 28). Tout au long du roman, la maison devient une obsession pour le narrateur. Il devient difficile de vivre, de se situer dans l'espace sans elle : « La maison, la bâtir pour vivre. » (p. 115.) En fait, la plus grande peur du narrateur se résume en peu de mots : « N'avoir plus de maison, plus lieu d'exister. » (p. 122.) La deuxième partie de la phrase est révélatrice, car le lecteur s'attend plutôt à « plus de lieu pour exister ». Pourtant le narrateur associe la maison à l'ontologie de l'être et donc à l'impossibilité de l'être si la maison n'existe pas.

Un des problèmes inhérents à la construction de la maison daiglienne est le fait qu'elle semble se construire indépendamment de la volonté du narrateur : « La maison qui se construit, essayer parfois de l'habiter. Comme si ce n'était pas surtout elle qui nous habitait. Elle, parler encore d'elle. Comme si c'eût été possible qu'elle soit encore là. » (p. 21.) À maintes reprises, le narrateur réitère son intuition qui lui fournit en fait une raison, ou plutôt une excuse afin de

39. F. DAIGLE, *Sans jamais parler du vent*, *op. cit.*, p. 9. Désormais, toutes les références à cet ouvrage seront indiquées par le folio placé entre parenthèses dans le texte.

poursuivre son entreprise littéraire. Ainsi, il est question « [d]es livres qui à bien y penser nous écrivent peut-être » (p. 100) ou encore « [d]es premiers mots comme si le roman ne courait pas partout à notre rencontre de toute façon » (p. 117). La construction de l'édifice romanesque devient alors une obligation hors du véritable contrôle du narrateur. Il renchérit d'ailleurs en avouant qu'il a découvert cette maison par hasard : « Arriver sur une maison en tombant dessus pour ainsi dire. Sa route. Parler ouvertement à table de toutes les possibilités. » (p. 101.) Ainsi, il existe autant de possibilités de maisons que de romans, mais le narrateur parvient difficilement à mener à terme son projet.

Il ne faut donc pas s'étonner que la réflexion romanesque à laquelle se livre le narrateur se déroule souvent dans la cuisine de la maison imaginée : « Penser à quelque chose pour la première fois, la structure inusitée de la maison. Un roman, son titre. Autour de la table en parler pour que cela se précise. » (p. 66.) C'est précisément assis à la table en bois que le narrateur réfléchit à « [u]n mot pour nommer cette chose que l'on dit vivre et la maison, les moments qu'elle est seule à connaître » (p. 33). La métaphore filée de la maison pour l'œuvre est construite par analogies et répétitions. Chaque phrase qui traite de la maison évoque également, souvent dans la même proposition, le roman ou l'œuvre à venir. Le narrateur parle par exemple d'un silence et d'un voyage qui mène finalement à la maison : « Comme parfois au bout d'un très long silence comme au bout d'un très long voyage une maison, s'y arrêter. » (p. 75.) La métaphore repose ici sur un extrait de la page suivante qui reprend les mêmes mots, mais en précisant le lien entre la maison et le roman : « Le roman comme structure contre laquelle appuyer ses voyages, le cadre d'une porte. Les frontières alors, puis le devoir de rester en place. Les mots, les assaillir, les arrêter. » (p. 76.) Le mot « roman », dans cet extrait, peut aussi bien être remplacé par le mot « maison » sans changer le sens de la phrase. La maison devient alors un leitmotiv pour l'idée incessante du roman lui-même. Ainsi, il n'y a qu'un devoir essentiel pour le narrateur, obligation qui souligne encore toutes les connotations entre la maison et le roman : « Le roman, l'habiter absolument. Passer d'un lieu à un autre sans le temps qu'il faut normalement pour ses choses. Le paysage alors, sa continuité malgré les frontières et nos passeports. » (p. 72.)

Enfin, la maison imaginée par le narrateur devient un pied à terre pour l'écriture. C'est là qu'il peut essayer de mettre ses idées sur papier. En fait, elle devient en quelque sorte l'histoire du narrateur. Certes, la maison semble délabrée, figée dans le temps et sans occupants sauf des domestiques qui seraient restés fidèles à la demeure plutôt qu'aux propriétaires. L'urgence de l'écriture passe par la maison et ses domestiques. En ce sens, une phrase capitale du roman souligne sans ambages

l'importance d'investir l'espace chez Daigle : « Une maison, ses domestiques. Écrire comme pour se défendre d'avoir habité ce lieu. » (p. 65.) Bref, le narrateur indique clairement que le lieu ne va pas de soi, que la construction de l'œuvre dans *Sans jamais parler du vent* passe nécessairement par la construction de la maison. Cette figure spatiale possède peut-être certaines caractéristiques propres à une véritable maison, mais lors du travail d'appropriation par le lecteur, la maison refigurée chez Daigle devient l'analogon de l'œuvre littéraire à venir. Cette figure spatiale se trouve par ailleurs dans l'œuvre entière de Daigle et agit comme véritable haut-lieu.

Conclusion

Au terme de ce parcours théorique et analytique, je souhaite rappeler que la géocritique telle que définie par Bertrand Westphal trouve son aboutissement dans l'étude d'un lieu précis, par exemple, une ville comme Paris, Montréal ou Québec. À partir de tous les écrits traitant de Québec, d'Alain Grandbois à H. P. Lovecraft, en passant par Jacques Poulin et Patrice Desbiens, on finirait par comprendre comment la ville de Québec se transforme dans et par la littérature. Mais la géocritique permet difficilement de s'arrêter à un auteur et encore moins à une seule œuvre.

De son côté, l'herméneutique des espaces fictionnels lie les concepts centraux de l'herméneutique à une réflexion sur l'espace. La compréhension se trouve ainsi associée aux figures spatiales. Ces dernières permettent en effet de mieux comprendre la fonction des différents lieux dans des romans où la proposition de monde est soit non-référentielle, soit référentielle. Par la suite, l'explication trouve son amorce – et non son accomplissement – dans la configuration spatiale. Celle-ci sert en fait à saisir de façon plus englobante la structuration spatiale de l'œuvre, car elle met en relation chaque figure comprise d'abord séparément. Au sein d'une configuration spatiale particulière, il se peut que certaines figures possèdent un caractère symbolique important ou en d'autres mots, qu'elles signifient plus et autrement, comme la maison dans l'œuvre de France Daigle. C'est ainsi que l'interprétation s'accomplit lors de la refiguration spatiale. Ce travail d'appropriation par le lecteur se produit lorsque le monde du texte entre en conflit avec le monde du lecteur. On privilégie alors une ou plusieurs figures spatiales qui nous permettent d'interpréter l'œuvre entière en se servant par exemple de la typologie des lieux de Mario Bédard.

Pour se limiter à une seule piste de lecture avant de conclure, je souhaiterais évoquer l'œuvre romanesque d'Élise Turcotte qui propose une utilisation particulière de la figure de la maison. Le curieux suicide de Lisa, dans *L'Île de*

*la Merci*⁴⁰, s'explique justement par le biais de certaines figures spatiales dont la maison familiale qui devient une véritable prison pour ses occupants⁴¹. Mais bien plus que dans un seul roman, l'œuvre entière de Turcotte semble traversée par une obsession de la maison. Ainsi, les titres même des œuvres en prose subséquentes suggèrent toutes les possibilités symboliques de la maison. Pensons à *La Maison étrangère*⁴² et à son plus récent recueil de nouvelles intitulé *Pourquoi faire une maison avec ses morts*⁴³. L'étude diachronique de ce que l'on pourrait appeler une herméneutique de la maison dans l'œuvre de Turcotte s'avère un projet des plus prometteurs.

Avant de mettre un terme – certes provisoire – à cette réflexion, il semble que les notions théoriques proposées ici trouvent leur écho dans le récent essai de François Paré. « Dans la culture, l'espace naît », affirme-t-il d'entrée de jeu dans *Le Fantasma d'Escanaba*⁴⁴. La culture, que l'on doit circonscrire au roman dans le cas qui nous occupe, permet aux espaces fictionnels de naître. À partir de l'imaginaire, on crée des propositions de monde parfois référentielles, parfois utopiques, parfois autofictionnelles, parfois autoréflexives. Il me semble que c'est le propre de toutes les cultures de donner naissance à l'espace sous toutes ses formes.

40. É. TURCOTTE, *L'Île de la Merci*, Montréal, Leméac, 1997.

41. B. DOYON-GOSSELIN, « Les figures spatiales dans *L'Île de la Merci* d'Élise Turcotte ou la maison de l'emprisonnement », *Voix et images*, n° 96, printemps 2007, p. 107-123.

42. É. TURCOTTE, *La Maison étrangère*, Montréal, Leméac, 2002.

43. É. TURCOTTE, *Pourquoi faire une maison avec ses morts*, Montréal, Leméac, 2007.

44. F. PARÉ, *Le Fantasma d'Escanaba*, Québec, Nota Bene, 2007, p. 7.

CHAPITRE V

TOPOGRAPHIER POUR COMPRENDRE L'ESPACE ROMANESQUE

Rachel BOUVET

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

géographique¹ : *La quarantaine*, de J. M. G. Le Clézio. Publié en 1995, il a pour cadre l'Océan Indien, et en particulier l'île Plate, située tout près de l'île Maurice².

L'espace romanesque et la géographie

La littérature a longtemps été considérée par les géographes comme un document, une archive pouvant témoigner d'un territoire donné à une époque révolue, mis à part les écrivains-géographes bien entendu, comme Julien Gracq par exemple. Un genre littéraire a fait exception : le récit de voyage, encore perçu comme étant à mi-chemin entre la littérature et la géographie³. L'apparition de l'humanisme en géographie⁴ dans les années 1970, suscitée entre autres par le développement de la phénoménologie⁵, a conduit certains géographes à se pencher sur le sens du lieu⁶, sur le rapport entre l'homme et la Terre⁷, sur l'acte de paysage⁸, etc. La littérature est devenue un nouveau terrain d'exploration, comme l'explique bien Bertrand Lévy dans la synthèse qu'il effectue sur le sujet⁹. La théorie littéraire elle-même a retenu l'attention de certains géographes comme Marc Brosseau, qui a décelé dans certains romans une manière de faire de la géographie et qui s'est servi de la notion de chronotope pour analyser les œuvres littéraires¹⁰. Les recherches sur la littérature suscitent donc un intérêt grandissant dans le champ de la géographie.

-
1. Je reprends ici la désignation proposée par J.-M. MOURA dans son article « L'exotisme fin de XX^e siècle », *Revue de littérature comparée*, vol. 296, n° 4, octobre-décembre 2000, p. 533-553.
 2. J. M. G. LE CLÉZIO, *La Quarantaine*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995. Désormais, les références extraites de ce livre seront placées directement après la citation, entre parenthèses.
 3. Voir à ce sujet l'ouvrage collectif dirigé par M. CHEVALIER, *La Littérature dans tous ses espaces*, Paris, CNRS éditions, 1993, ainsi que celui dirigé par P. RAJOTTE, A.-M. CARLE et F. COUTURE, *Aux frontières du littéraire : Le récit de voyage au XIX^e siècle*, Montréal, Triptyque, 1997.
 4. A. BAILLY et R. SCARIATI en proposent une synthèse dans leur ouvrage intitulé *L'Humanisme en géographie*, Paris, Anthropos, 1990.
 5. En particulier G. BACHELARD (*La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957) et M. MERLEAU-PONTY (*Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945).
 6. Y.-F. TUAN, *Espace et lieu. La perspective de l'expérience*, Paris, InFolio, 2006.
 7. É. DARDEL, *L'Homme et la terre*, Paris, PUF, 1952.
 8. Voir notamment les ouvrages collectifs dirigés par C. AVOCAT, *Lire le paysage, lire les paysages*, (Paris, CIEREC, 1984) et A. BERQUE, *Cinq propositions pour une théorie du paysage* (Seysse, Champvallon, 1994).
 9. B. LÉVY, « Géographie et littérature : une synthèse historique », *Le Globe. Revue genevoise de littérature*, tome 146, « Géographie et littérature », 2006, p. 25-52.
 10. M. BROSSEAU, *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, 1996.

Du côté des théories littéraires également, un rapprochement semblable peut être observé. L'espace a longtemps été négligé dans ce domaine, sans doute en raison de la prédominance de l'histoire littéraire et de la réflexion sur le temps. Le caractère spécifique de l'espace littéraire, que l'on ne saurait confondre avec l'espace réel, a surtout été abordé dans le cadre d'un questionnement général sur la référence. Formant l'une des composantes essentielles du texte littéraire, l'espace mérite pourtant d'être examiné de plus près. Les premiers travaux ayant porté sur l'espace romanesque, que l'on pense à Weisgerber, à Lutwack ou à Butor, n'ont guère fait appel à la géographie¹¹. C'est plutôt vers la philosophie que l'on s'est tourné, vers la poétique de l'espace de Bachelard par exemple, ou encore vers la sémiotique, si l'on pense aux notions de sémiosphère et de frontière définies par Lotman ou encore aux études sur la spatialité de Bertrand¹². Depuis les années 1980, les travaux sur l'espace en littérature se sont multipliés et ont pris très souvent un caractère résolument interdisciplinaire¹³. Un atlas du roman européen a même été mis au point par Franco Moretti, qui a dressé des cartes des lieux de prédilection des romans publiés entre 1800 et 1900¹⁴. Quant à l'imaginaire cartographique, il retient de plus en plus l'attention des littéraires et des romanciers, comme le montre bien Peter Turchi dans son ouvrage sur les cartes imaginaires¹⁵. L'importance de la géographie est clairement affirmée dans les deux mouvements récents que sont la géopoétique et la géocritique. Le premier est un mouvement transdisciplinaire de recherche et de création dans lequel la géographie, la littérature, la philosophie et les arts interagissent dans le but de repenser le rapport sensible et intelligent à la Terre. Les genres littéraires abordés jusqu'à présent sont la poésie, l'essai et le récit de voyage. Comme le roman n'y

-
11. J. WEISGERBER, *L'Espace romanesque*, Lausanne, Éditions l'Âge d'homme, 1978 ; L. LUTWACK, *The Role of Place in Literature*, Syracuse (N. Y.), Syracuse University Press, 1984 ; M. BUTOR, « L'espace du roman », *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1992, p. 48-58.
 12. Y. LOTMAN, *La Sémiosphère*, trad. A. LEDENKO, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1999. D. BERTRAND, *L'Espace et le sens. Germinal d'Émile Zola*, Paris, Hadès, coll. « Actes sémiotiques », 1985.
 13. Les recherches sur le récit de voyage, menées par Adrien Pasquali, Sarga Moussa et Christine Montalbetti, pour ne nommer que ceux-là, ont mis en évidence les stratégies discursives essentielles dans la représentation des lieux, instaurant dans ce cas un rapport étroit entre le vécu et l'écriture. Les réflexions sur le paysage en littérature se sont également développées – il suffit de penser aux écrits de Michel Collot sur la poésie, ou aux colloques ayant eu lieu récemment sur le sujet.
 14. F. MORETTI, *Atlas du roman européen 1800-1900*, Paris, Le Seuil, 2000.
 15. P. TURCHI, *Maps of the Imagination. The Writer as Cartographer*, San Antonio (Texas), Trinity University Press, 2004.

a pas encore fait l'objet d'études, je n'en parlerai pas davantage¹⁶. Le second se définit comme une approche interdisciplinaire de la littérature, dans laquelle le roman occupe une place centrale. Voilà comment Bertrand Westphal définit son projet :

N'est-il pas temps, en somme, de songer à articuler la littérature autour de ses relations à l'espace, de promouvoir une *géocritique*, poétique dont l'objet serait non pas l'examen des représentations de l'espace en littérature, mais plutôt celui des *interactions* entre espaces humains et littérature, et l'un des enjeux majeurs d'une contribution à la détermination ou à l'indétermination des identités culturelles¹⁷ ?

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

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

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

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

Un espace figuré

Dans son ontologie de l'œuvre littéraire, Roman Ingarden conçoit l'espace littéraire comme un espace « figuré », qui n'est ni l'espace réel – celui que nous percevons autour de nous –, ni l'espace idéal – comprenant une diversité de points tridimensionnels et formant l'objet des mathématiques –, ni l'espace de représentation, cet espace mental lié à la représentation intuitive d'objets. Ce que l'espace figuré a en commun avec tous ces espaces, c'est qu'il est sans discontinuité. D'ailleurs, Ingarden soutient que ce trait forme l'essence de l'espace en général. Ce qui distingue l'espace littéraire de l'espace réel et de l'espace idéal, c'est qu'il comporte un certain nombre de « zones d'indétermination », de lacunes, de vides, de trous: « Les espaces explicitement et réellement figurés sont [...] séparés comme par des lacunes (Lucken); ils présentent pour ainsi dire des zones d'indétermination. Autant de situations qui sont tout à fait impossibles dans un espace réel¹⁸. »

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

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

18. R. INGARDEN, *L'Œuvre d'art littéraire*, Lausanne, L'âge d'homme, coll. « Slavica », 1983, p. 192.

19. *Ibid.*, p. 281.

moi aussi un certain vertige à l'idée de sombrer dans cette fosse obscure? La distorsion spatiale peut créer le temps d'une lecture un effet d'étrangeté, parce qu'il est impossible de combler le vide. Il importe donc de tenir compte de la refiguration qui s'opère au cours de la lecture, pour reprendre les termes de Ricœur²⁰, quand on cherche à comprendre l'espace figuré.

Étant donné que l'espace est avant tout, comme le dit si bien Hervé Regnauld, une « vue de l'esprit²¹ », je déploierai l'espace romanesque en quatre temps, à partir de cette « vue » particulière des mathématiciens qui distingue le point, la ligne, la surface et le volume. Cette démarche heuristique me donnera l'occasion d'identifier plusieurs gestes différents dans la refiguration des lieux. Commençons donc par le point.

Le point d'ancrage du paysage

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

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

20. P. RICŒUR, *Temps et récit. Tomes I, II, III*, Paris, Le Seuil, 1983-1985.

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

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

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

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

22. Selon Charles Avocat, « [l]e paysage renvoie au sujet qui l'appréhende [...]. L'analyse paysagère représente donc le point de rencontre entre deux réalités totalement différentes : d'un côté, une (ou plusieurs) image(s) sensorielle(s) correspondant à notre "vision" du monde, c'est-à-dire filtrés par notre imaginaire, notre psychologie, nos expériences antérieures, notre esthétique, de l'autre une réalité physique, objective, tridimensionnelle, dont nous recherchons la formulation mathématique et abstraite [...]; entre les deux, c'est-à-dire entre la subjectivité totale et l'objectivité absolue, [...] un paysage vécu, perçu, observable par tout un chacun, à la fois réalité d'une image et image d'une réalité. » (« Essai de mise au point d'une méthode d'étude des paysages », dans C. AVOCAT [dir.], *Lire le paysage, lire les paysages*, op. cit., p. 14.)

23. É. DARDEL, *L'Homme et la terre*, op. cit., p. 42.

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

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

La ligne tracée par le parcours du personnage

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

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

du roman consiste en une ligne imaginaire qui divise l'île en deux et qui brime la liberté du jeune homme : « à compter de ce soir, une frontière est instituée dans l'île entre la partie est et la partie ouest, sauf mesure exceptionnelle, afin de limiter le mouvement de ses habitants et le risque de diffusion des épidémies » (p. 141). Selon Véran, à l'origine de cet édit, la ségrégation vise à protéger les Blancs de la maladie, même si deux d'entre eux ont déjà été déplacés sur l'îlot Gabriel et leurs cadavres brûlés peu après. Du côté des Indiens, un semblable avertissement a été lancé de ne pas s'approcher des « grands mounes », même si la variole s'est déjà propagée au village de Palissades, deux femmes ayant été elles aussi brûlées sur l'îlot. La peur de l'autre, totalement irraisonnée, s'empare des deux communautés : « Ainsi, l'île est coupée en deux par une ligne imaginaire. » (p. 143.) Léon sera le seul à transgresser la frontière, pour rejoindre Surya, métisse comme lui, et rencontrer Ananta, sa mère, la servante des bûchers devenue guérisseuse. Est-ce le fait de traverser ainsi la frontière qui fait de lui un héros ? Iuri Lotman stipule en effet que le héros romanesque possède une plus grande marge de manœuvre que les autres personnages, dont les parcours restent confinés à l'intérieur de certaines limites²⁵. La frontière est ici entendue comme ce qui sépare, tout en les unissant, plusieurs sémiosphères, ces espaces sémiotiques, ces structures spatio-temporelles nécessaires au fonctionnement des différents langages. L'île Plate se présente à cet égard comme un microcosme dans lequel une situation d'apartheid se développe peu à peu. Nous sommes invités, en tant que lecteurs, à faire comme Léon, c'est-à-dire à traverser constamment la frontière culturelle qui sépare les deux communautés. Mais c'est aussi grâce au « point de vue mobile²⁶ » qui gouverne la lecture que nous avons accès tour à tour à la culture européenne et à la culture indienne. En effet, deux autres récits s'entrelacent avec celui qui se déroule à la fin du XIX^e siècle : l'un remontant plus loin dans le temps, à l'époque de la révolte des Cipayes brutalement réprimée par les Britanniques, retraçant l'exode d'Ananta et de sa mère sur un radeau le long de la rivière Yamuna puis sur un navire en partance pour Maurice ; l'autre très proche de nous puisqu'il se déroule en 1980, alors que le petit-fils de Jacques tente de retrouver sur l'île des fragments d'une mémoire oubliée et les traces d'un grand-oncle disparu. Deux itinéraires, trois en fait si l'on compte celui de Léon, qui convergent tous vers un morceau de terre situé par 20° de latitude sud et 57° 30' de longitude est. Méridiens et parallèles

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

26. Cette notion a été développée par W. ISER dans *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. E. SZNYCER, Bruxelles, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1976.

forment des lignes qui se croisent sur la carte du monde, véritable surface, qu'il s'agit maintenant de déplier.

La surface de la carte

À chaque fois que Peter Turchi examine une carte, il se demande quelle histoire elle peut bien raconter²⁷. À l'inverse, il serait possible de se poser la question suivante : quelle carte ce roman dessine-t-il ? Le fait d'identifier certaines tensions entre les lieux, pour certains largement privilégiés tandis que d'autres demeurent impossibles à atteindre ou à percevoir, d'extrapoler une certaine forme d'organisation spatiale à partir de la présence d'éléments naturels tels qu'un fleuve, une mer, une montagne, une falaise, une forêt, une île, etc., de saisir de quelle manière les itinéraires des personnages se croisent ou s'éloignent, tout cela nous incite à élaborer une carte intime, qui se complexifie à mesure de notre avancée dans le texte. La carte implique une saisie globale de l'espace, une échelle qui pourra être celle du pays, du continent, des océans, de la planète, voire de la galaxie, mais aussi un mouvement de distanciation. Car le simple fait de situer un lieu en fonction des coordonnées géographiques habituelles fait intervenir une carte du monde, que nous avons tous en mémoire, de manière plus ou moins consciente, plus ou moins précise, mais dans tous les cas très subjective. La refiguration des lieux met en branle une opération de cartographie mentale, au cours de laquelle se révèle la carte implicite du roman, ou du moins celle que la lecture a permis de construire. *La quarantaine* a ceci de particulier que le livre s'ouvre sur une carte de l'île Plate, effectuée par un certain Corby d'après des relevés de 1857²⁸. Le lecteur est donc appelé à redessiner à loisir la carte du roman grâce aux jeux de superposition que l'aller-retour entre la carte et le texte suppose, ce qui lui permet d'enrichir continuellement sa refiguration des lieux²⁹. Ainsi que le rappelle Gilles Tiberghien au sujet des artistes-cartographes dans son essai *Finis Terrae. Imaginaires et imaginations cartographiques* :

27. P. TURCHI, *Maps of the Imagination*, op. cit.

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

29. Pour une étude plus complète de cette carte, voir mon article « Cartographie du lointain : lecture croisée entre le texte et la carte », dans R. BOUVET et B. EL OMARI (dir.), *L'espace en toutes lettres*, Québec, Nota Bene, 2003, p. 277-298.

Pour imaginer, il faut de la distance entre soi et le monde, il faut du vide entre les choses, du néant à l'intérieur de l'être. [...] La carte a quelque chose à voir avec ce vide, ce qu'ont bien su repérer et traduire certains artistes en tentant de cartographier cet « entre », ou ce blanc, cet interstice. [...] Cet entre-deux [...] est une sorte de suspension, comme une parenthèse dans une phrase qui n'est pas la fin de la pensée, mais la condition au contraire de son exercice³⁰.

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

Des volumes à habiter

Pour comprendre la quatrième dimension spatiale, celle du volume, il importe de convoquer les réflexions sur l'habiter poétique tel que Heidegger l'envisage à partir d'un poème de Hölderlin, réflexions qui ont inspiré de nombreux géographes aussi bien en ce qui concerne l'habitat que les modes d'habiter et les pratiques des lieux. Dans son essai intitulé « Bâtir, habiter, penser », le philosophe allemand s'interroge sur la crise de l'habitation, provenant selon lui du fait que les hommes ne savent plus habiter le monde. Dans un autre essai, « ... L'homme habite en poète », il considère que la poésie est de l'ordre du *bâtir* (du « *faire habiter* »), en ceci que les mots du poète renvoient l'homme à la terre et lui donnent ainsi une manière harmonieuse d'habiter le monde. Si l'on considère que *l'habiter* est « le trait fondamental de l'être³² », il semble que la question pourrait facilement être élargie à d'autres genres littéraires que la poésie. Il s'agirait autrement dit de relier littérature, géographie et architecture afin de se demander si le roman peut lui aussi être considéré sous l'angle du bâtir, du faire habiter. « Habiter est la

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

31. Au sujet des rapports entre carte, littérature et géographie, voir l'ouvrage collectif dirigé par R. BOUVET, H. GUY et É. WADDELL, *La Carte. Point de vue sur le monde*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2008.

32. M. HEIDEGGER, « Bâtir, habiter, penser », *Essais et conférences*, trad. A. PRÉAU, Gallimard, 1958, p. 192.

manière dont les mortels sont sur terre³³ » : étant donné que le roman multiplie à loisir la diversité des manières d'habiter, il semble bien qu'il y ait là une richesse indéniable pour approfondir la réflexion sur le rapport de l'être au monde. Le roman de Le Clézio présente, par exemple, trois modes d'habitation très différents. Les bâtiments réservés aux Blancs sont des « maisons construites en blocs de lave cimentés » (p. 70) jouxtant une citerne dans laquelle se développent les blattes, les larves de moustiques et les miasmes. Certes, les maisons protègent leurs habitants temporaires des météores et des éventuels agresseurs, mais pas des maladies, ni de la chaleur, qui sont beaucoup plus nuisibles : « Les bâtisses de la Quarantaine paraissent des forts, construits pour résister aux attaques des Indiens, avec leurs grands blocs de basalte et leurs ouvertures étroites. » (p. 77.) Élaborés sur le modèle des demeures européennes, en dur, avec des matériaux trouvés sur place (la lave solidifiée) et un savoir-faire développé dans des contextes géographiques différents, les bâtiments s'avèrent totalement inadéquats pour le climat de l'île Plate. Par habitude, les Blancs utilisent l'eau stockée dans des citernes, jusqu'au jour où une femme, trop malade, réclame de l'eau fraîche. Léon conduit alors son frère jusqu'aux sources situées de l'autre côté de la « frontière » édiflée par Véran, des sources utilisées par les Indiennes pour se laver et se ravitailler en eau. Face à cette fameuse « crise de l'habitation » dont parle Heidegger et dont nous trouvons ici une éloquente illustration, les coolies ont trouvé une autre manière d'habiter l'île. Les huttes du village, fabriquées avec les matériaux glanés aux alentours, avec une certaine dextérité provenant d'une tradition culturelle, reproduisent vraisemblablement des modèles déjà existants dans leur culture d'origine, mais elles ont l'avantage d'être mieux adaptées à la région. On peut affirmer que la hutte renvoie ici à la figure de la cabane telle qu'étudiée par l'architecte et anthropologue Jean-Paul Loubes : « Topographie, direction des vents et des pluies, toutes ces données du cosmos sont lisibles dans ces architectures. De telles cabanes sont le prolongement de la géographie. [...] La cabane a ceci de particulier qu'en elle demeure réduite la distance entre l'homme-habitant et le monde³⁴. » Le roman propose aussi un autre type d'habitation, qui pourrait difficilement être qualifié de cabane, car la distance avec le monde y est tellement réduite qu'il devient difficile de parler de construction. En effet, le campement que les deux amants établissent au pied d'un piton rocheux surplombant l'océan, tout près des nids des pailles-en-queue, a tout d'une demeure cosmique : « Le vent, la dureté des pierres, le grondement

33. *Ibid.*, p. 175.

34. J.-P. LOUBES, « La cabane, figure géopoétique de l'architecture », dans *Campements, cabanes et cabanons*, Châteaufort de Grasse, Éditions du Bergier, 2001, p. 92-93.

des vagues sur le récif sont devenues nos vraies paroles. » (p. 411.) Ne retrouve-t-on pas dans ce campement improvisé cette idée de Heidegger selon qui « [c]'est la poésie qui tout d'abord conduit l'homme sur terre, à la terre, et qui le conduit ainsi dans l'habitation³⁵ » ?

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

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

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

37. Y. BAUELLE, « De la référence dans l'univers de fiction : problèmes de lisibilité du roman », *La lecture littéraire*, n° 3, janvier 1999, p. 86.

Façonner

CHAPITRE VI

L'ÉTENDUE : MATIÈRE ET QUESTION DU ROMAN

Isabelle DAUNAIS

De toutes les caractéristiques qui relient, au fil des siècles, les œuvres romanesques, l'une des plus frappantes est le rôle que joue l'étendue dans leur entrée en matière. Certes, tous les romans ne commencent pas, comme *Jacques le Fataliste*, par la description d'une route dont on ne sait où elle mène et constitue l'habitat même des protagonistes, mais les romans sont nombreux qui, d'une manière ou d'une autre, mettent en scène comme prémices aux aventures de leurs personnages un espace ouvert de tous les côtés, infiniment disponible et que rien, a priori, ne semble déterminer. On pense d'abord aux plaines de Castille sur lesquelles s'élance le héros de Cervantès dans l'espoir d'éprouver sa valeur, mais où ne se trouve pour l'heure aucun exploit à réaliser :

Il chemina quasi tout ce jour-là sans qu'il lui arrivât chose digne d'être rapportée, de quoi il était désespéré, car il eut voulu rencontrer tout à l'heure même une personne avec qui expérimenter la valeur de son bras. Il y a des auteurs qui disent que la première aventure qui lui arriva fut celle du port Lapice ; d'autres que ce fut celle des moulins à vent ; mais ce que j'ai pu vérifier en ce cas et ce que j'en ai trouvé par écrit aux *Annales de la Manche* est qu'il chemina tout ce jour-là ; et sur la nuit son roussin et lui se trouvèrent bien las et mourant de faim ; et, regardant de toutes parts s'il ne découvrirait point quelque château ou bien quelque logette de bergers où se retirer [...], il vit, non loin du chemin par lequel il allait, une taverne qui lui fut comme s'il eût vu une étoile, qui l'eût conduit aux portails, voire plutôt au palais de sa rédemption¹.

1. M. DE CERVANTÈS, *Don Quichotte de la Manche*, première partie, chapitre 2, trad. de C. OUDIN revue par J. CASSOU, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1988, p. 75.

On pense aussi à cette étendue pareillement indéterminée et pareillement en attente d'événements, désencombrée, que rencontre, trois cents ans plus tard, le personnage de l'arpenteur, au tout début du *Château* :

C'était le soir tard, lorsque K. arriva. Le village était sous la neige. La colline du Château restait invisible, le brouillard et l'obscurité l'entouraient, il n'y avait pas même une lueur qui indiquât la présence du grand Château. K. s'arrêta longuement sur le pont de bois qui mène de la route au village, et resta les yeux levés vers ce qui semblait être le vide².

Même si les détails de la description peuvent donner l'impression contraire et que nous n'avons pas l'habitude d'aborder en termes spatiaux l'œuvre de Proust, c'est aussi une forme de vide ou de « vacance » qui s'offre aux habitants de Combray, qu'ils prennent du côté de Méséglise ou du côté de Guermantes :

Il y avait autour de Combray deux « côtés » pour les promenades, et si opposés qu'on ne sortait pas en effet de chez nous par la même porte, quand on voulait aller d'un côté ou de l'autre [...]. Quand on voulait aller du côté de Méséglise, on sortait [...] comme pour aller n'importe où, par la grande porte de la maison de ma tante sur la rue du Saint-Esprit. [...] [Pour aller du côté de Guermantes], on partait tout de suite après déjeuner par la petite porte du jardin [...]. On gagnait le mail entre les arbres duquel apparaissait le clocher de Saint-Hilaire. Et j'aurais voulu pouvoir m'asseoir là et rester toute la journée à lire en écoutant les cloches ; car il faisait si beau et si tranquille que, quand sonnait l'heure, on aurait dit non qu'elle rompait le calme du jour mais qu'elle le débarrassait de ce qu'il contenait [...]³.

On pourrait multiplier, des débuts du roman à l'époque des Temps modernes jusqu'à aujourd'hui, les exemples de ces surfaces en attente de parcours – chemins, villes, pays, continents – qui s'offrent, au départ d'un roman, comme un aspect même de l'aventure des personnages. Depuis les routes sur lesquelles cheminent Sancho et son maître, sans savoir où elle les conduit, jusqu'à celle – « terre, ornieres, sale chemin, reflets de cailloux brillants, lumière éclatante, bourdonnements, tremblement d'air chaud, le tout noir de soleil, et des maisonnettes, des clôtures, des champs, des bois⁴ » – qui ouvre le dernier roman de Gombrowicz, cette dimension ou plus exactement cette qualité de l'espace qu'est l'*étendue* constitue une donnée constamment reconduite du monde et de la pensée romanesques. L'*étendue* est plus déterminée que l'espace, puisqu'elle relève de la perception et suppose donc un point de vue, la présence d'un observateur qui en prend la

2. F. KAFKA, *Le Château*, trad. de B. LORTHOLARY, Paris, coll. « GF-Flammarion », 1984, p. 5.

3. M. PROUST, *Du côté de chez Swann*, A. COMPAGNON (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, p. 132-133 ; p. 164.

4. W. GOMBROWICZ, *Cosmos*, trad. de G. SÉDIR, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973, p. 13.

mesure ; mais elle est à la fois une caractéristique essentiellement informe, incomplète, inachevée. Contrairement aux autres formes d'immensité, comme le cosmos ou l'infini céleste, l'étendue n'est ni une plénitude ni un système, puisque rien ne la borne ni ne l'organise, du moins rien de préalable. Il s'agit d'une forme indéfinie, indéterminée ou, pour le dire plus précisément, d'une forme terrestre ou *profane* de l'immensité. C'est cette nature profane ou encore prosaïque de l'étendue que j'aimerais circonscrire ici en tentant de voir en quoi elle est constitutive du roman (de sa matière, de sa forme, des histoires qu'il raconte) en même temps qu'elle est une question du roman, c'est-à-dire une donnée de l'existence qu'il se trouve à explorer.

Étonnamment, les théoriciens du roman se sont peu penchés sur le rôle et la nature de l'espace où circulent les personnages romanesques. Le seul peut-être qui ait établi un lien entre le roman et l'espace perçu comme étendue est Albert Thibaudet, qui proposait de voir à l'origine du roman la « littérature routière » des voyageurs et des pèlerins, littérature où s'expriment « le mécontentement de soi et du monde, l'aspiration vers une vie nouvelle, des imaginations sur l'avenir et sur le possible, [tout] cela [qui] coule, tourbillonne, germe, fructifie sur ces routes de pèlerinage et dans ces âmes de pèlerins⁵ », autrement dit tout cela qui reporte sur l'étendue plane et concrète des routes, des chemins, des plaines et des « côtés » l'idée d'une vie autre que celle à laquelle on est contraint, d'une vie parallèle ou d'une vie possible. La faible place accordée à l'espace dans la réflexion sur le roman (surtout en comparaison de celle occupée par le temps dans cette même réflexion, de Bakhtine à Ricœur en passant par les travaux de la narratologie) est d'autant plus surprenante qu'on peut considérer, par-delà les lieux mêmes représentés, que toute action romanesque commence avec la découverte ou le sentiment de l'étendue, c'est-à-dire la découverte faite par le personnage ou le sentiment éprouvé par lui que l'espace qui l'entoure est ouvert et que cette ouverture est tout autant une forme de liberté qu'une forme d'arbitraire.

Sans doute certaines considérations sur le temps romanesque sont-elles étroitement liées à l'espace. Dans son étude sur *La Géocritique*, Bertrand Westphal rappelle comment Mikhaïl Bakhtine associe l'origine du roman à un basculement capital, « celui de la verticalité du temps à son horizontalité⁶ ». Pour le théoricien russe, le temps du roman, contrairement à celui du monde épique, se caractérise

5. A. THIBAUDET, « Le Liseur de romans » (1924), *Réflexions sur la littérature*, A. COMPAGNON et C. PRADEAU (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2007, p. 1660-1659.

6. B. WESTPHAL, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007, p. 10-11.

par sa contiguïté avec le présent, contiguïté qui tient à ce que le temps romanesque n'est pas le temps sacré d'un monde séparé et éloigné, mais le temps prosaïque de la vie humaine, le temps que chacun habite et qui par définition est inachevé, sans limite précise, continu. Or, propose Bertrand Westphal, si le temps, au moment de ce qu'on appelle communément la naissance du roman, vers le XVI^e siècle, devient « horizontal », en opposition au temps « vertical » ou absolu des mondes unitaires des matières épique et tragique, on assisterait à la même époque à une verticalisation de l'espace, notamment « avec l'introduction de la perspective en peinture et en cartographie et avec l'alignement de notre planète sur la profondeur sidérale du système solaire ⁷ ».

À première vue, les deux mouvements semblent contraires, mais la verticalité dont parle Westphal, à rebours de celle dont parle Bakhtine, ne renvoie pas à une forme d'absolu, c'est-à-dire de monde clos ordonné par des règles surplombantes et immuables, mais, bien au contraire, à une forme de relativité. Perspective et alignement pourraient d'ailleurs être aussi bien décrits sous l'angle de l'horizontalité, puisque ces perceptions relèvent tout autant de la profondeur de champ que d'un recul en hauteur ; inversement, le phénomène que Westphal reconnaît dans la peinture, la cartographie et l'astronomie sous le principe de verticalité se reconnaît également dans le roman à travers la distance critique que prend le regard du romancier sur toutes choses et en particulier sur ses personnages. Ce regard, auquel on peut attribuer la qualité du surplomb, Flaubert en fournira d'ailleurs la métaphore en proposant que le romancier observe ses personnages « d'en haut », comme Dieu contemple toutes choses sur la terre : « Quand est-ce donc que l'on fera de l'histoire comme on doit faire du roman, sans amour ni haine d'aucun des personnages ? Quand est-ce qu'on écrira les faits au point de vue d'une *blague supérieure*, c'est-à-dire comme le bon Dieu les voit, d'en haut ⁸ ? » On pourrait donc reconnaître dans le roman moderne une « verticalisation » similaire à celle qui survient en peinture au moment de la découverte de la perspective ou en astronomie avec l'apparition des premières lunettes : le roman est le lieu où s'ordonne, selon une infinité de jeux et de variations, la position relative des personnages, du narrateur et du romancier (si l'on considère que la conscience du romancier ou de l'« auteur » agit dans le roman comme une voix ou une présence distincte de celle du narrateur).

7. *Ibid.*, p. 11.

8. G. FLAUBERT, lettre à Louise Colet, 7 octobre 1852, dans *Correspondance*, t. II, J. BRUNEAU (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 168. Souligné par l'auteur.

Mais si, du point de vue du romancier, le roman est le lieu d'une verticalisation de l'espace et du regard (le romancier observe ses créatures dans la distance et depuis une certaine « hauteur »), du point de vue des personnages, c'est à une horizontalisation de l'espace qu'ouvre le roman, ce que laisse d'ailleurs entendre Bakhtine lorsqu'il parle du temps romanesque comme d'un temps terrestre au sens propre du terme : « Ce temps [horizontal du roman] est profondément *spatial et concret*; séparé ni de la terre ni de la nature, il est entièrement extériorisé, comme toute la vie humaine. [...] Le temps, ici, plonge dans la terre; semé, il y mûrit.⁹ » Si l'espace se verticalise à la Renaissance puis avec les Temps modernes, et si le roman intègre cette verticalité, autrement dit s'il saisit ses personnages depuis la hauteur (ironique, critique, morale parfois) d'un point de vue, c'est en tant que ces personnages se trouvent face à une étendue, c'est en tant qu'ils ont devant eux l'horizontalité du monde avec toutes les possibilités, mais aussi toutes les difficultés d'action et de parcours que suppose cette étendue. Autrement dit, c'est parce que le romancier (ou le narrateur) ne se trouve pas sur le même plan que ses personnages (contrairement à la matière épique et tragique qui unit toutes les consciences sur un même plan et dans une même loi), c'est parce qu'ils occupent, face à la matière décrite, des positions différentes, que le roman propose une mesure singulière de l'espace, comme le résume de façon exemplaire le tout début d'*Elizabeth Costello* de J. M. Coetzee, alors que le narrateur s'interroge sur la manière de raconter la façon dont son personnage (qui pourrait être n'importe quel personnage) avance dans la vie, passe, littéralement, d'un point à l'autre :

Il y a tout d'abord le problème de l'ouverture, c'est-à-dire comment nous faire passer d'où nous sommes, c'est-à-dire en ce moment nulle part, jusqu'à l'autre rive. C'est une simple affaire de pont, il s'agit de bricoler un pont, ni plus ni moins. Les gens résolvent ce genre de problèmes tous les jours. Ils les résolvent et, les ayant résolus, ils passent à autre chose.

Supposons que ce soit chose faite, quelle que soit la manière dont on s'y est pris. Admettons que le pont est jeté, qu'on l'a traversé et qu'on peut cesser d'y penser. Nous avons quitté le territoire où nous nous trouvions. Nous sommes de l'autre côté, sur le territoire où nous voulons être¹⁰.

La question de l'étendue est d'abord celle du commencement : face à l'espace qui s'offre à perte de vue, que ce soit la plaine de Castille, le vide du ciel dans le brouillard, les côtés de Combray, comment le personnage commence-t-il

9. M. BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, trad. de D. OLIVIER, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1987, p. 352. Souligné par l'auteur.

10. J. M. COETZEE, *Elizabeth Costello*, trad. de C. LAUGA DU PLESSIS, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 2004, p. 7.

son histoire, ou, plus exactement, comment l'idée d'histoire – ou de quête – commence-t-elle à exister en lui? Comment commencer quoi que ce soit à partir de « nulle part », c'est-à-dire du milieu de l'étendue? Si, dans la vie de tous les jours, les ponts se construisent plus ou moins d'eux-mêmes, si nous passons à autre chose non seulement avec facilité mais presque sans même nous en rendre compte, c'est bien sûr parce que nous sommes déjà au milieu d'une histoire, dans la continuité d'un temps et d'un récit commencés bien avant nous. Mais c'est aussi parce que le territoire de notre action est limité, sinon abstraitement, du moins concrètement, par des contraintes géographiques, matérielles ou sociales qui nous imposent, *de facto*, un cadre et des parcours déjà tracés. Le roman ne connaît pas cette limitation : ses personnages sont libres de toutes leurs actions, comme ils sont libres de circuler dans toutes les directions. En cela, on pourrait proposer que c'est justement en raison de cette liberté que le roman s'est développé comme le lieu où mesurer l'étendue au sein de laquelle nous circulons, c'est-à-dire comme le lieu où formuler et explorer cette idée paradoxale qu'est ce qu'on peut appeler l'« infini profane » et qui se révèle tout aussi vertigineuse sinon plus encore que celle de l'infini sacré. Car si l'infini sacré repose sur le principe du mystère et suppose l'existence d'un pouvoir transcendant, il est aussi une forme de plénitude par quoi tout se trouve à être ordonné. L'infini profane, à l'inverse, n'a ni forme ni finalité et il n'est gouverné par aucune puissance. C'est pourquoi le personnage de roman est toujours un personnage lui-même à la limite du vertige : l'espace devant lequel il se trouve, au commencement de son histoire mais aussi à chaque moment qui la compose, est certes le même que celui que nous expérimentons tous les jours (la « zone de contact maximum avec le présent » par laquelle Bakhtine définit le roman est d'ordre spatial tout autant que temporel¹¹), mais à la différence déterminante que cet espace n'est contraint par rien, ni loi surplombante ni finalité ni sens préalable.

L'une des grandes difficultés de l'art romanesque, comme le remarque le narrateur d'*Elizabeth Costello*, en même temps que l'une des grandes questions posées par cet art est l'entrée en scène des personnages, c'est-à-dire la façon dont ils apparaissent dans l'étendue. L'art de faire entrer en scène des personnages relève certes de techniques et de conventions – conventions que le roman, depuis la fin du XIX^e siècle, a d'ailleurs amplement interrogées sinon cherché à réinventer, d'Édouard Dujardin jusqu'à Georges Perec en passant par Raymond Queneau, dont le roman *Le Chiendent* raconte la difficulté d'un romancier à faire passer son personnage de l'état de simple silhouette aperçue au hasard des rues à celui

11. M. BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 448.

d'individu précis. Mais la technique ne constitue qu'un aspect de la question, qui, si elle intéresse l'art du romancier, intéresse aussi, sur un tout autre plan, qu'on pourrait qualifier d'existentiel, le personnage de roman.

Face à l'étendue où il peut occuper indifféremment toutes les places et qui peut aussi bien l'inclure que le tenir pour surnuméraire, le personnage constitue toujours une présence dérisoire, pour ne pas dire contradictoire. Comment, en effet, accorder la mesure d'un individu à un espace indéterminé et infiniment ouvert? Comment résoudre cette disproportion ou ce décalage qui, au moment de son entrée en scène, menace le personnage de ridicule ou de ratage? Pour prendre la mesure de cet écart, on peut convoquer les cas où le romancier rend constamment visible la contradiction en faisant de la confrontation des personnages à l'étendue une confrontation ouverte et permanente. Ces cas, dont il importe de noter qu'ils forment une longue tradition dans l'histoire du roman, relèvent presque invariablement, quoique à des degrés divers, du registre comique: don Quichotte, Bouvard et Pécuchet, l'arpenteur du *Château*, le narrateur de *Ferdynand*, le brave soldat Chvéïk, sont des personnages à qui le romancier n'offre pas de ponts ou sinon des ponts de carton, qui ne cessent de s'écrouler en les faisant culbuter en l'air, ou des ponts qui s'ouvrent sur le vide, comme au début du *Château*. Limité par rien, structuré par rien, l'espace qu'habitent ces personnages ne cesse de révéler sa double nature infinie et profane et avec elle la fragilité de ceux qui s'y meuvent et s'y agitent. Les personnages comiques sont ceux dont on peut dire qu'ils restent « nulle part », qui ne parviennent pas à échapper, ne serait-ce qu'en apparence, ou ne serait-ce que momentanément, au vertige de l'étendue. Ce n'est pas que les autres personnages – les personnages « non comiques » – y échappent; au contraire, tout personnage romanesque, quel qu'il soit, habite l'infini profane. Mais cet infini est si vertigineux (et potentiellement si farcesque) que le romancier doit, au moment même où il invente ses personnages, empêcher qu'ils ne dérivent dans l'étendue – à moins de vouloir faire de cette dérive, c'est-à-dire de cette dérive avouée, non recouverte par l'illusion, non « tempérée » par l'apparence de la stabilité, l'objet même de son roman.

La dignité du personnage romanesque dépend donc de la rapidité avec laquelle le romancier le « sauve » de l'étendue, c'est-à-dire réduit l'écart, ou, plus exactement, masque l'écart, entre la précarité de son personnage et l'immensité qui l'entoure – ou, pour parler en termes coetziens, de la rapidité avec laquelle il construit un pont pour le mener de nulle part vers un territoire qui sans nécessairement être défini a, tout au moins, l'apparence de la définition. Et encore cette opération demeure-t-elle toujours provisoire: même en les situant dans un cadre relativement déterminé, même en les entourant de repères fixes, même en les

ancrant dans une histoire raisonnable et logique ou dont on peut espérer qu'elle soit raisonnable et logique, les personnages de roman n'ont de cesse d'affronter l'infini profane, c'est-à-dire autant de s'en défendre que de l'explorer. L'étendue ne cesse pas parce que le romancier installe un décor, une action et un cadre social; elle ne cesse pas parce que le personnage est doté d'un état civil et d'une psychologie. La question de l'existence au milieu de l'infini profane se pose à tout moment du roman.

À cet égard, la particularité qu'aurait selon Bertrand Westphal le roman post-moderne de faire éclater la structure linéaire du roman moderne, comme si l'idée d'un espace éclaté et diffus était le fait de la seule postmodernité, paraît discutable. Westphal suggère en effet qu'à partir des années 1940 – notamment avec les œuvres de Borges qu'il présente comme figure emblématique du récit postmoderne – le roman rompt avec la linéarité qui aurait été la sienne tout au long de son histoire et sur laquelle s'était appuyée Bakhtine pour élaborer sa conception du romanesque :

Chez Bakhtine, on passe de la logique strictement linéaire de l'historiographie traditionnelle à une logique multilinéaire. Aussi, selon Bakhtine, plusieurs lignes traversent-elles le roman, s'hybrident, dialoguent. [...] La polyphonie bakhtinienne transforme le roman en un « microcosme de plurilinguisme ». Mais avec Bakhtine, on ne se libère pas de la métaphore de la ligne. Certes, il en est désormais plus d'une : deux comme dans le roman européen, peut-être cinq comme dans les portées musicales, mais quoi qu'il en soit la progression demeure linéaire. Sa théorie est moins opératoire lorsqu'il s'agit d'aborder le postmoderne. Car il appartient au postmodernisme d'avoir assuré le passage de la ligne, des lignes, à une sémantique [...] où les points échappent à toute dynamique linéaire¹².

Selon Westphal, cette nouvelle sémantique se traduirait par une spatialisation du temps, c'est-à-dire par une substitution du temps par l'espace qui deviendrait du coup le nouveau vecteur du récit, la dimension à partir de laquelle il s'organise. L'idée n'est pas neuve. On la trouve exprimée en d'autres termes par Joseph Frank dans son célèbre article de 1945, « Spatial Form in Modern Literature ¹³ », où il propose, entre autres exemples, de voir *À la recherche du temps perdu* comme une œuvre spatiale plutôt que temporelle : « le lecteur n'est pas [...] amené à appréhender les personnages progressivement au cours d'un développement linéaire : il se trouve devant des instantanés de personnages figés au moment

12. B. WESTPHAL, *La Géocritique*, op. cit., p. 33.

13. L'article est d'abord paru dans la *Sewanee Review*, n° 53, (1945), puis a été repris dans *The Widening Gyre*, Rutgers University Press, 1963 et dans *The Idea of Spatial Form*, Rutgers University Press, 1991.

de la perception, pris à différentes époques de leur vie¹⁴ ». Toutefois, cette idée que le roman, au vingtième siècle (ou même un peu plus tôt comme l'a aussi montré Jacques Dubois dans son étude sur les « romanciers de l'instantané » au XIX^e siècle¹⁵), changerait d'axe, passant d'une structure linéaire à une construction ponctuelle et spatiale repose en grande partie sur un effet d'optique. Car si la linéarité du temps se brouille effectivement dans certains romans du vingtième siècle et qu'apparaît ce qu'on peut appeler une « forme spatiale » (composition par juxtaposition, par ellipses, ou par « sauts et gambades » comme dirait Montaigne), rien n'indique que cette forme n'ait pas toujours été à l'œuvre dans le roman, mais de façon sous-jacente ou discrète, c'est-à-dire recouverte par la structure plus visible de la linéarité. La forte visibilité de la « ligne » dans le roman moderne, n'y empêche pas la présence d'« instantanés », de « points », de bifurcations et de ruptures, même si la linéarité de la progression et de la succession les fait passer à l'arrière-plan. En fait, on pourrait proposer que la linéarité ou la multilinéarité (des intrigues, de la chronologie, des voix) a longtemps été – et continue d'être – une façon d'atténuer les effets de la forme spatiale inhérente au roman, ou, pour le dire autrement, de ne pas perdre pied dans l'étendue, à laquelle la ligne serait une réponse, ou contre laquelle elle serait une défense – réponse et défense imparfaites, bien sûr, mais permettant néanmoins de maintenir un équilibre entre l'immensité des possibles offert au personnage et sa propre fragilité. La ligne serait ainsi moins une forme du roman qu'un moyen de se déplacer dans sa matière ou plus exactement dans les possibilités de sa matière. Que le moyen se soit modifié au fil du temps, que la progression linéaire (ou multilinéaire) de la polyphonie ait cédé la place à une progression par sauts, analogies ou juxtapositions, ne change rien ni à cette matière ni aux questions qu'elle pose.

Or la principale question posée par l'étendue romanesque est la même pour tous les personnages, aussi bien ceux de Cervantès que ceux de Borges, ceux de Tolstoï que ceux de Joyce : comment faire pour se déplacer dans l'étendue, comment faire pour l'habiter ? Il ne peut y avoir, dans l'infini profane, que le rêve ou l'illusion d'une place assignée, ou alors la découverte que la place qu'on occupe – ou croit occuper – est relative, mobile, illusoire. L'une des œuvres les

14. « Rather than [...] intuiting a character progressively, in a continuous line of development, the reader is confronted with various snapshots of the characters, "motionless in a moment of vision", taken at different stages in their lives. » J. FRANK, *The Idea of Spatial Form*, op. cit., p. 26. La traduction donnée est celle de J. FLESHER, « La forme spatiale dans la littérature moderne », *Poétique* n° 3, 1972, p. 256.

15. J. DUBOIS, *Romanciers français de l'instantané au XIX^e siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1963.

plus explicites à cet égard est *La Comédie humaine*, dont le fameux principe du « retour des personnages » découle directement de cette découverte. Si Balzac, d'un côté, nous décrit une société où la place de chacun est aussi réglée et codifiée que possible, où chaque action est encadrée et déterminée par une cartographie détaillée des rôles et des fonctions, d'un autre côté, il nous montre des personnages qui ne cessent de se déplacer au sein de la construction romanesque, de passer de l'avant-plan à l'arrière-plan ou inversement, d'être des figures principales puis secondaires, de disparaître puis de réapparaître. Que nous voyions d'abord, lisant *La Comédie humaine*, la rigidité des rôles sociaux et la linéarité des intrigues n'empêche pas cette relativité et cette mobilité d'agir, non seulement dans la structure du roman, mais dans l'histoire même qui nous est racontée, dans cela même que les personnages en tant que personnages ont à affronter. En fait, on pourrait proposer que le « réalisme » de Balzac et la rigidité de description qui en découle vont de pair avec la mobilité des personnages : dans le monde extrêmement fluctuant que dessine Balzac, où les plans et les profondeurs de champ ne cessent de bouger, où le relais de l'Histoire passe par des centaines de figures sans dessin préalable ni linéarité chronologique, la topographie des lieux et des socialités se présente comme un agent stabilisant, et c'est à proportion que les personnages se déplacent dans toutes les directions que le romancier s'efforcerait de fixer les décors et les lieux. Si le roman ultérieur nous paraît faire l'économie de cette stabilisation, celle-ci n'en demeure pas moins, sous une forme plus diluée ou simplement différente, présente et active. L'infini profane que découvre et explore le roman est trop vertigineux pour que les personnages y avancent sans chercher à s'y ancrer ou sans se donner l'illusion qu'ils y ont une place, car cet infini n'est pas seulement une dimension du monde mais le lieu où ils doivent habiter.

CHAPITRE VII

**NEUTRALITÉ TOPOGRAPHIQUE
ET VIRTUALITÉS ROMANESQUES
DANS L'ŒUVRE D'ANDRÉ DHÔTEL**

Marie-Hélène BOBLET

Une grande partie du travail consiste à tracer des itinéraires sur des cartes géographiques imaginaires. Si la topographie joue un si grand rôle, c'est d'abord parce que j'ai beau inventer des histoires, leur point de départ en est toujours fourni par un lieu réel que je me contente par la suite de transposer.

André Dhôtel, « Comment travaillent les écrivains »

Dans cette déclaration publiée dans le quotidien *Le Monde*¹, André Dhôtel donne matière et justification au sujet de ce volume. Il confirme que l'invention de l'écrivain s'enracine dans la topographie : une topographie qui de réelle devient imaginaire, au prix d'une transposition romanesque qui fait de l'itinéraire ainsi inventé le fil de l'intrigue, fictive elle aussi. Dans *Vaux étranges*, le romancier nous met en garde contre la tentation du réalisme et l'illusionnisme qui nous ferait chercher dans la géographie ardennaise les cheminements de ses personnages :

Je ne puis vous conseiller de chercher sur une carte les lieux dont il est question dans cette histoire. [...] Je m'efforcerai en tout cas de reconstituer très exactement le dessin du paysage ainsi que les relations humaines dans la société de ce bourg que je nommerai Chavières afin que vous puissiez mieux assurer en vous-même l'image que je vous en donnerai. Toutefois vous n'êtes pas obligé d'authentifier cette localité dont je vous garantis l'existence. D'ailleurs s'il vous arrivait de préciser la région et de rencontrer les personnages vous ne seriez pas plus avancés².

1. A. DHÔTEL, « Comment travaillent les écrivains », *Le Monde*, 12 mars 1971.

2. A. DHÔTEL, *Vaux étranges*, Paris, Gallimard, 1986, p. 9.

Le pouvoir du nom, performatif, génère l'image acoustique et mentale d'un lieu fictif, et la fixe dans l'esprit. Toute ressemblance avec des lieux existants ne serait pas fortuite, mais inutile et stérile du point de vue du sens, qui dépasse celui de la référence. Reconstituer exactement la géographie du relief et la géographie humaine demande de nommer et de faire advenir par cette nomination un lieu neuf, inédit – c'est-à-dire dit pour et par le roman –, dont l'inauthenticité et la fictionnalité n'invalident ni l'existence ni la crédibilité. Ce lieu est existant sans exister, il partage cette propriété avec les entités mathématiques ou les émanations spirituelles, il a le degré d'être des mondes possibles qu'analyse dans *Univers de la fiction* Thomas Pavel³. La vérité géographique par la fiction topographique, tel est l'objet des romans dhôteliens, dans lesquels la configuration de l'espace l'emporte sur l'organisation du temps. L'espace insufflé l'histoire, constitue l'univers de la fiction plus qu'il ne l'héberge. Et il le fait à proportion même de son indistinction. J'examinerai donc en quoi consiste la topographie du neutre, les développements de possibles fictionnels qu'elle permet, et enfin le pouvoir de vide et de vie accordé à l'espace romanesque dans l'œuvre d'André Dhôtel.

Neutralité topographique

Plusieurs des titres de ses romans qualifient un pays paradoxal. Soit l'article défini s'oppose au prédicat, dans un processus de détermination oxymorique du substantif et du thème : est par exemple inaccessible *Le Pays où l'on n'arrive jamais* (P. Horay, 1955), ou bien insituable *La Route inconnue* (Phébus, 1980). Soit, plus généralement, l'absence de qualité, de définition et de limite donne aux lieux une ouverture et une profondeur où tout est possible, qui les rendent fascinants, et récurrents d'un roman à l'autre : par exemple, le terrain vague et les voies de chemins de fer désaffectées, « sites peu remarquables mais apparemment voués à cette sorte d'autres mondes⁴ ». Les Ardennes dhôteliennes, région intermédiaire entre Ardenne, Champagne, Argonne, sont multiples et fuyantes, faites de non-lieux, non identifiables ni à la montagne ni à la plaine. Ce non-lieu est un disparate difficile à se représenter, à comprendre, à pénétrer ; il se constitue d'un montage d'espèces d'espaces, de plusieurs mondes divers et distincts dans un même et seul pays. De sorte que ce même pays est un pays autre, ou plutôt un emboîtement de pays autres, et que par définition on n'y arrive jamais. La complexité de la topographie suscite la perplexité du personnage aussi bien que celle du lecteur :

3. T. PAVEL, *Univers de la fiction*, 1986, trad. franç., Paris, Le Seuil, 1988, p. 41-43.

4. A. DHÔTEL, *Vaux étranges*, op. cit., p. 170.

Les lieux demeuraient décidément étrangers. Cette lande ne ressemblait pas à une jungle. On aurait pu la considérer comme un parc d'agrément plus que délaissé. Mais justement une telle négligence lui donnait son caractère insolite. Il ne s'y manifestait pas la poussée brutale d'une nature, mais plutôt certaine intelligence ornementale de la nature, certes tout à fait en dehors de notre goût de l'aménagement. [...] Les plantes avaient des façons de surgir qui vous saisissaient par une sorte de présence impossible à définir⁵. [...]

Ainsi la distance établie par le paradoxe ou par l'indistinction, l'écart entre univers réel et univers fictionnel sont propices au romanesque. Ni l'un ni l'autre, le lieu neutre, nul, indifférencié n'est pourtant pas indifférent : il a une présence prégnante, et comme on le verra plus loin, un indéniable pouvoir performatif de provocation du désir, de mise en route. C'est justement l'indétermination, l'absence de qualité du paysage insolite, étranger, exotique, qui enchante. L'espace figuré est plein de zones d'indétermination, de vides, de lacunes, de fissures, propres à susciter un mouvement, un élan dans l'espace et dans le temps. C'est sous l'emprise de l'indéfini que le personnage dhôtelien, tel Fabien dans *Le Mont Damion*, se sent exister, sous réserve qu'il ait conservé un esprit d'enfance, une ingénuité qui le rapprochent des bêtes instinctivement animées de mouvement : « Les bêtes ne feraient jamais rien que de reconnaître ce qui arrivait dans le grand espace fabuleux. Fabien n'aurait pas su expliquer, il était attiré comme elles par cet espace indéterminé qu'il y a dans les champs et dans l'avenir⁶ ». Le lieu des personnages est spatio-temporel, c'est l'espace existentiel qu'ils habitent en le parcourant, auquel ils sont présents. C'est paradoxalement par la désorientation qu'ils lui donnent sens, et par la levée d'un autre sens du mot « pays » qu'ils lui affectent une signification. Plutôt que d'orienter leur vie vers une finalité projetée, ils déambulent, cheminent, pèlerinent.

Contrairement à ce que l'on croit, un pèlerinage est un voyage où l'on ne se propose pas un but mais une absence de but. Le pèlerin se rend dans un lieu avec la conviction qu'un tel lieu est en dehors de tous les lieux et de tous les buts⁷.

À l'absence de qualité du paysage répond donc l'absence de but du personnage. Cette « science de l'égarément » qu'est le pèlerinage, Anselme l'incarne dans *Histoire d'un fonctionnaire* : « Anselme s'était lancé à travers le monde, mais il

5. A. DHÔTEL, *Je ne suis pas d'ici*, Paris, Gallimard, 1982, p. 113 sq.

6. A. DHÔTEL, *Le Mont Damion*, Paris, Gallimard, 1964, rééd. Paris, Phébus, 2006, p.159. On peut noter que l'espace fabuleux est à la fois géographique (les champs) et temporel (l'avenir). Le pouvoir de la fable, comme le pouvoir de l'initiative, de l'invention, est toujours le « pouvoir des commencements » propre à l'humanité rêveuse.

7. A. DHÔTEL, *Rhétorique fabuleuse*, Paris, Garnier, 1983, rééd. Le Temps qu'il fait, 1990, p. 61.

s'agissait d'un pèlerinage, d'un voyage accompli pas à pas, chaque pas étant un hommage au pays parcouru, jusqu'à ce qu'apparaisse une terre sacrée⁸. » Ce qui consacre cette terre encore à définir (« une terre »), c'est la constance du pèlerin, la confiance en sa marche et ce qu'elle fera advenir. Il suit ce faisant une image de l'enfance qui l'aiguillonne. Cette image se résume à une carte matérielle dans la poche de Fabien dans *Le Mont Damion*, à une image mentale, un souvenir ou encore s'avère un archétype spirituel de forêt ou de ciel, comme dans *Les premiers temps*. Ainsi Sylvestre s'interroge :

où il *voulait* aller? C'était d'abord dans cette forêt où il avait connu autrefois certaines espérances dont il ne gardait pas la moindre idée. Les arbres restaient comme les témoins d'une vérité oubliée, et si la chose avait été possible, il serait allé vivre dans un canton éloigné de cette forêt, rien que pour regarder du matin au soir les branches, les troncs, les grandes allées et l'infini des colonnades dans les coupes espacées. Vraiment il ne pourrait justifier ce désir⁹.

Virtualités romanesques

C'est à partir de la disponibilité à l'être-là des choses dans un lieu sans qualité ni affectation que le roman dhôtelien se développe. Le lieu ne retient pas, ne capte pas, il incite à circuler, à explorer les intervalles, les ouvertures qui le traversent. La virtualité de ce qui peut advenir est relative à cette neutralité. Il advient ce que le personnage n'attend pas *précisément parce qu'il ne l'attend pas*, qu'il marche et pèlerine en rêvant.

La vie semblait se réduire à passer d'un endroit nul à un autre endroit tout aussi nul, en se demandant pourquoi on prenait la peine de bouger. Mais c'était là aussi bien un charme insolite que semblait goûter Damien tout comme Gildas. Non, il n'était pas question d'attendre quelque lumière, mais plutôt de n'avoir plus rien à attendre jamais. Comme si on avait franchi une frontière de la vie, au-delà de quoi c'était le

8. A. DHÔTEL, *Histoire d'un fonctionnaire*, Paris, Gallimard, 1984, p. 381.

9. A. DHÔTEL, *Les Premiers temps*, Paris, Gallimard, 1953, rééd. Phébus, 2004, p. 185. Les italiques sont dans le texte. Ces arbres font penser aux « vivants piliers » de Baudelaire. Ils jettent un trait d'union entre terre et ciel. Benjamin écrit à propos du rôle de la mémoire dans *L'Idiot* : « La vie immortelle est inoubliable, tel est le signe auquel nous la reconnaissons. C'est la vie qui, sans monument commémoratif, sans souvenir, peut-être même sans témoignage, échapperait nécessairement à l'oubli. Il est impossible qu'elle soit oubliée. En quelque sorte sans contenant et sans forme, cette vie demeure ce qui ne passe point. Et la dire inoubliable, ce n'est pas dire seulement que nous ne pouvons l'oublier, c'est renvoyer à quelque chose dans l'essence de l'inoubliable qui la rend inoubliable. » (W. BENJAMIN, « *L'Idiot* de Dostoïevski », trad. M. DE GANDILLAC, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio-Essais », 2000, p. 118.) Ces lignes pourraient autant s'appliquer aux imbéciles de Dhôtel qu'à l'idiot de Dostoïevski.

pur règne d'une volonté céleste qui ne devait trouver plus rien d'autre à faire qu'à susciter quelque surprenante merveille. J'avais encore beaucoup à apprendre sur l'emprise de ces espaces indéfinis où l'on en venait plutôt à refuser toute évasion. Les grandes villes, les voyages, la mer, n'étaient que des visions passagères pour s'assurer mieux dans une profondeur¹⁰.

Au-delà de la frontière de la vie et de la terre, s'ouvre le champ de la fiction et du roman qui obéit au règne de la volonté de l'écrivain, démiurge qui à son tour suscite « quelque surprenante merveille ». Il crée des personnages qui, loin de platement se sédentariser, restent en un lieu pour le contempler, y exercer une vue qui est aussi une clairvoyance. Ils incarnent l'intuition qu'un autre pays est promis par celui-ci, présent, immanent, déchiré par une lumière – comme le sont les *Paysages avec figures absentes* de Philippe Jaccottet – ou par des courants d'air qui révèlent sa profondeur. Il est impossible d'expliquer, de justifier son désir d'errance dans cet univers, puisque « quelque chose devait exister dans le monde qui n'était pas le monde¹¹ ». Dans *Histoire d'un fonctionnaire*, s'ouvrent « au-delà d'une frontière de la vie » l'arrière-pays et l'ailleurs dans l'ici même :

Qu'y avait-il tout d'un coup? Pas un vague sentiment. Il voyait... Qu'est-ce qu'il voyait? Sous les peupliers, parmi les arbustes et les herbes, il y avait un soudain rayonnement. Pas fait avec des rayons de lumière, mais comme si plusieurs pistes à peine plus larges que des sentiers se divisaient autour de lui, ne menant nulle part en réalité, plutôt avec le soupçon indicible de quelqu'un qui allait venir, ou bien qui était déjà venu peut-être et qui reviendrait. [...] En vérité il s'agit de ce qui reste étranger et qui n'a pas de visage ni de nom. [...] Il lui semblait qu'une réalité insoupçonnée se jetait à sa face. Ombre ou lumière il y avait ici ce qui est *autre*. Pas une présence comme pour les poètes, mais un simple passage, celui de l'inimaginable en ces pistes divisées. [...] Peut-être une sorte d'égarement où il trouverait son chemin¹²?

Égarément, disponibilité à l'espace, à l'émotion, à la rencontre sont les ingrédients du romanesque dhôtelien qui ignore superbement la temporalité du souci, de l'intention et du projet. Le système axiologique sépare les personnages non romanesques – comme Rosalie dans *Histoire d'un fonctionnaire* – des personnages romanesques comme Prisca :

[...] Pour Rosalie il fallait un réfrigérateur et une machine à laver, mais pour Prisca rien ne pouvait survenir qu'en dehors de tout ustensile de cuisine, et de toute situation. Seigneur! Il songea aux maladresses qu'il ne manquerait pas de commettre à l'avenir, comme si le bonheur ne pouvait aller sans une misère essentielle. Tout cela

10. A. DHÔTEL, *Je ne suis pas d'ici*, op. cit., p. 18

11. A. DHÔTEL, *Le Mont Damion*, op. cit., p. 169.

12. A. DHÔTEL, *Histoire d'un fonctionnaire*, op. cit., p. 219.

lui rappelait les paysages qu'il admirait pour leur indicible pureté et où il aurait voulu trouver il ne savait quel avenir bien à lui¹³.

Dans un espace pur à force d'être nul, indéfini, la durée s'étale hors stratégie. L'improvisation de mouvements animés par l'intuition d'un « autre monde » dans ce monde-ci remplace la préméditation de l'action. Les personnages partagent curiosité, confiance, quiétude qui les dispose à cet « abandon à l'inquiétude » que souhaitait au personnage et au lecteur de roman Jacques Rivière dans *Le Roman d'aventure* : un abandon à ce qu'on ne sait pas, à ce qu'on ne maîtrise pas, à ce qui arrive.

Il arrive que les uns et les autres s'aventurent dans telle ou telle rue, comme s'ils étaient guidés par un fil invisible qui n'a aucun rapport avec l'utilité ni même avec la vie. [...] C'est cette curiosité et cette confiance qui mènent nos pas dans des rues où nous ne trouverons rien de plus qu'ailleurs, mais où nous avons voulu suivre l'inoubliable fil invisible¹⁴.

Franchir une frontière de la vie signifie renoncer à la fonction du réel, au projet, au souci, et laisser opérer la fonction de l'irréel, la rêverie cosmique qui ouvre le monde. À partir de tel lieu quelconque, « suivre l'inoubliable fil invisible » ou contempler les arbres « témoins d'une vérité oubliée » accomplit le pouvoir de *l'anima*.

Il y a comme une étrange musique qui nous accompagne partout. Une splendeur oubliée ou désirée, et l'on marche comme si certains lieux devaient nous apprendre quelque chose à ce sujet¹⁵.

L'égarément se mue non seulement en science, mais aussi en salut. C'est un faux égarément, une aimantation d'obéissance spinoziste qui relie le moi et le monde dans le désir de l'être. Ainsi Damien vit dans le souvenir de la lumière de ses billes, « comme s'il avait aperçu de l'ultraviolet qu'on disait impossible à percevoir. Non ça n'en revenait pas à un petit miracle. Une affaire tout à fait naturelle, mais qui se passait entre lui et le monde et dans laquelle personne n'avait rien à voir. C'était présent, terriblement présent pour lui seul¹⁶ ». C'est donc le miracle de la présence au monde par la disponibilité aux lieux et à ce qui les structure (les

13. *Ibid.*, p. 226. De même dans *Je ne suis pas d'ici*, Damien est au début partagé entre Alix, professeur, et Pélagie, promeneuse. Dans *Nulle part*, Armande cherche à investir tandis que Jacques cherche Jeanne Balloy dans le bric-à-brac du Mexique.

14. A. DHÔTEL, *Le Ciel du faubourg*, Paris, Grasset, 1956, p. 86.

15. A. DHÔTEL, *Dans la vallée du chemin de fer*, Paris, P. Horay, 1957, p. 164.

16. A. DHÔTEL, *Je ne suis pas d'ici*, *op. cit.*, p. 35.

rues, les trottoirs, les voies de chemin de fer, les colonnades des arbres, les collines ou les vallées) qui *approfondit* l'espace.

Le vide médian et l'espace vivifiant

Chez Dhôtel, ce qui compte n'est pas l'identité du lieu (puisque'il n'est ni une mer déchaînée comme dans le roman grec ou le roman d'aventure, ni une lande, ni une jungle), mais la circulation, ce qui se passe entre ce lieu et d'autres, entre le lieu et une lumière. Les personnages traversent un espace fait d'intervalles, de seuils, de lisières, à franchir et refranchir, parfois en boucles, mais dans une lumière autre. L'univers de Dhôtel s'apparente à ce que les anciens Chinois appellent le vide médian. Comme le rappelle François Cheng :

le Vide médian, tirant son pouvoir du Vide originel, [qui] intervient chaque fois que le yin et le yang sont en présence. Dans l'idéal, il a le don de créer un espace vivifiant et d'y entraîner le yin et le yang en vue d'une créative interaction. La montagne et le fleuve, par exemple, ne sont pas seulement deux partenaires qui se trouvent en vis-à-vis. Ils entretiennent un rapport bien plus intime, une relation d'entrecroisement, d'interpénétration, de devenir mutuel – les Anciens ne racontent-ils pas que la montagne est formée par des « vagues figées » ? [...] Le vrai mouvement de l'être est circulaire, il se fait non en ligne droite mais en cercles concentriques, ce qui lui permet d'aller sans cesse à la rencontre d'autres cercles nés d'autres êtres. D'où l'importance accordée par les Anciens au rôle constant joué par le souffle du Vide médian, et par suite, à tout ce qui se passe *entre*¹⁷.

Le Souffle qui circule entre la mer et la montagne, ou entre le Cotentin et l'Ardenne, crée un « vide médian », et l'espace ne se traverse pas pour aller d'ici à là-bas mais pour tracer des cercles, des boucles – autour du Mont Damion, par exemple – qui, au lieu de le rétrécir et de le circonscire, l'ouvrent sur l'infini : « À l'horizon, c'était le vide du ciel. Cette chaussée était ouverte sur le vide et même l'infini, et pourtant elle n'allait nulle part¹⁸. » Le vide est un plein qui s'ignore, illimité, auquel se convertit le pèlerin, ou le berger de *Je ne suis pas d'ici* :

Je regarde souvent le vide, quand je ne sais plus à quoi penser. Ce n'est pas si vide que cela. [...] Dans le ciel, à force de regarder, je vois des oiseaux très loin et quelquefois ils s'approchent jusqu'à me toucher presque. [...] C'est comme si l'infini approchait de toi. Peut-être là-bas il y a quelque chose ou quelqu'un qui vous appelle¹⁹.

17. Entretien publié dans *Le Nouveau Recueil*, n° 86, mai 2008. Voir aussi F. CHENG, *Le Livre du vide médian*, Paris, Albin Michel, 2004. F. Cheng souligne la résonance entre cette pensée des anciens Chinois et le concept de chiasme dans la phénoménologie de Merleau-Ponty.

18. A. DHÔTEL, *Des trottoirs et des fleurs*, Paris, Gallimard, 1981, p. 34.

19. A. DHÔTEL, *Je ne suis pas d'ici*, op. cit., p. 117-118.

Le lieu n'est donc pas vide au sens de vacant. Il n'est pas non plus le Vide puisqu'à la pensée de la substance se substitue la pensée de la relation. Traversé par le vide médian, il se déchire, s'évase, ouvrant une topographie fabuleuse. « Quand on parle de fissures, de prolongements, ce n'est pas entre les objets, c'est l'espace lui-même qui est fissure, prolongement. [...] Dans mes romans ardennais, autour de mes personnages se crée souvent un vide plus ou moins profond²⁰ », explique l'écrivain. Dans *Nulle part*, Jacques s'initie au don de vision que seuls quelques-uns reçoivent comme une grâce : « Et là [à la gare de Beaubery], d'un seul coup, il lui sembla que les décors s'ouvraient²¹. » La fable dhôtelienne, inspirée et comme dictée ou *soufflée* par la topographie,

représente l'univers d'alentour non pas formé d'objets délimités une fois pour toutes, [...] mais de *réseaux* de différentes natures qui font que le monde serait fait de plusieurs dessins, disons de plusieurs mondes, dont certains sont pour nous inconcevables ou célestes, mais parfois visibles et sensibles comme l'arc-en-ciel²².

Plus qu'elle ne représente des lieux, la fiction présente, c'est-à-dire rend actuel et perceptible l'espace au sens où l'entend Michel de Certeau :

L'espace est un croisement de mobiles. Il est en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient. Est espace l'effet produit par les opérations qui l'orientent, le circonscrit, le temporalisent [...] ²³.

En termes merleau-pontyens, c'est un espace anthropologique : pratiqué, parcouru, temporalisé. La création du vide ouvre sur un autre monde. Un « fil invisible », « les arbres témoins d'une vérité oubliée » indiquent la doublure d'altérité de ce monde-ci.

Mais de cet autre monde, celui-ci n'est pas le signe. Il n'en accuse pas l'absence ni le manque. Au contraire sa présence s'atteste ici et maintenant dans la profondeur, le relief de la topographie dhôtelienne. Le vide est animé, des souffles y circulent et des processus y adviennent parce que l'espace n'est ni plein ni saturé, mais ouvert et traversé par des interstices, des fissures, par une efficacité invisible que figure dans la pensée chinoise « l'esprit du val », paradoxalement imperceptible mais attestée par les sens. Selon la conception chinoise du réel en termes de procès, de passage, de flux, d'entrelacs, l'invisible est au-delà du visible, dans son

20. *Terres de mémoire*, entretiens d'André Dhôtel avec Patrick Reumaux, Paris, J. P. Delarge éd., 1979, p. 253.

21. A. DHÔTEL, *Nulle part*, op. cit., p. 71.

22. A. DHÔTEL, *Rhétorique fabuleuse*, op. cit., p. 51.

23. M. DE CERTEAU, *L'Invention du quotidien*, tome 1, « L'art de faire », Paris, Gallimard, coll. « Folio-Essais », 1990, p. 173.

prolongement et non pas ontologiquement coupé de lui. Il est évanescant, subtil. C'est « le fond diffus du visible, à partir duquel celui-ci ne cesse de s'actualiser²⁴ ». Ainsi la topographie des passages renvoie-t-elle selon André Dhôtel à « une affaire métaphysique que vous retrouvez dans Paulhan : le relief ne se définit nullement par la perspective mais par une présence. La présence de quoi ? D'une réalité qui n'est pas déterminée par les objets du monde²⁵ ».

Dans *La Croisée du visible*, Jean-Luc Marion plaide précisément pour une vision du monde où physique et métaphysique ne soient plus antithétiques mais dessinent une dialectique de la circulation et du passage. Se demandant, en phénoménologue concerné par le tournant théologique, ce que signifie « relief », il rejoint l'intuition de la présence esquissée par André Dhôtel :

Sans doute ce qui se dégage, en saillie, hors du plat, et se relève. Mais encore que signifie relevé ? Est relevé ce qui se trouve levé après s'être effondré, écrasé et abîmé ; le relief caractérise aussi – selon Littré – le titre nobiliaire qui, après être tombé en déshérence, est relevé par une nouvelle famille. [...] Le relief du visible lui vient de l'invisible, qui le relève en l'évidant et le traversant, jusqu'à l'arracher à l'*humus* de la platitude où aboutit la perception unidimensionnelle. L'invisible ne perce en transparence le visible que pour le relever, le réhabiliter [...]. Le regard en perspective anoblit d'invisible le visible et, ainsi, le relève. L'invisible donne du relief au visible comme on donne un titre et un fief – pour l'anoblir. [...] Le visible croît en proportion directe de l'invisible. Plus augmente l'invisible, plus s'approfondit le visible²⁶.

La grandeur de la fiction n'est pas de trahir le réel ni son espace, mais de les « relever ». Si la topographie de Dhôtel est fabuleuse, c'est qu'« il n'est pas question de provoquer de superstitieuses rêveries par une sorte de littérature, seulement de repérer alentour certaines traces du rêve qui est ailleurs en pleine vérité, afin de préparer nos regards à l'accueillir un jour²⁷ ». Car « il subsiste, en dépit de tout,

24. F. JULLIEN, *Le Détour et l'accès, Stratégies du sens en Chine, en Grèce*, Paris, Grasset, 1995, rééd. « Biblio-Essais », 1997 p. 272-273. Cette analyse est confirmée dans *Le Traité de l'efficacité* : « L'efficacité et la visibilité s'opposent, mais sans que l'invisibilité de l'efficacité soit absolument d'un autre ordre que le visible [...] : son invisibilité est plutôt celle d'un visible dégagé des raideurs et des pesanteurs qui vont de pair avec la concrétisation des choses (de l'ordre de l'"ornière" ou de la "trace") », décanté de toute opacité au point de ne plus exister que comme passage et comme flux. » (F. JULLIEN, *Traité de l'efficacité*, Paris, Grasset, 1996, rééd. coll. « Biblio-essais », 2001, p. 165.)

25. A. DHÔTEL, *Nulle part*, op. cit., p. 260.

26. J.-L. MARION, *La Croisée du visible*, Paris, La Différence, 1991, rééd. PUF, 1996, p. 17. Je fais référence à l'ouvrage de D. JANICAUD, *Le Tournant théologique de la phénoménologie française*, Combas, Éd. de l'Éclat, 1991.

27. A. DHÔTEL, *Rhétorique fabuleuse*, op. cit., p. 49.

l'éclat d'une exigence essentielle²⁸ ». Au prix d'une « soudaine percée de l'obscurité fonctionnelle²⁹ », les images des poètes et des rêveurs de mondes, celles de Rimbaud par exemple, « tendent à faire entrer dans notre univers le sens d'un *espace différent* et d'un éclairage inédit soudain révélés, dès lors qu'on abandonne l'ordre architectural fonctionnel refermé sur l'habitat. Au profit d'éclatements, d'ouvertures, d'entrecroisements jamais vus³⁰ ». Ce n'est pas à la démonstration d'une théorie mais à la vérification opératoire sur le plan existentiel que le romancier offre crédit, et c'est par elle qu'il accrédite à son tour la rhétorique fabuleuse. Être « sur la voie » (au sens du *Tao*) plutôt qu'être « dans le vrai » explique et résume la poétique de l'espace d'André Dhôtel, et sa poétique romanesque :

Ce n'est pas une théorie que je vous présente, mais une légende, et mon seul souci de rhétoricien fabuleux consiste non pas à prouver mais à savoir si cette légende peut se poursuivre à la façon d'une histoire vécue. Si vous ne réussissez pas à l'arrêter c'est qu'elle est sur le chemin du vrai³¹.

Les romans reprennent donc pour le faire indéfiniment varier le même erratique pèlerinage, aimanté par la nécessité de croire en « ce qui n'existe pas selon nos preuves et dont pourtant la présence est évidente³² ». Dans cet univers, distraction vaut attraction. Alors que la perception des lieux se saisit du monde matériel, le spectacle des espaces est un phénomène de vision dématérialisé. Croire le monde autre qu'il n'est, croire au monde sont deux aspects de la puissance de l'imagination, du pouvoir de rêver et de fabuler, d'inventer des univers et des romans pour les accueillir. Romancier ou poète, Dhôtel l'est avec l'obstination paradoxale des lumineux numineux, qui pèlerinent sans but, conduits par leur incurie dans un paysage à la fois étranger et familier :

En fait où je me trouve il n'y a rien que l'espace paisible et immense. Justement je suis perdu dans l'espace comme l'insecte, comme la feuille. Ne rien faire c'est, à l'écart de tout, vivre intensément avec l'espace. [...] La nudité du ciel, seul lieu de l'événement désiré en mon inutile condition³³.

28. *Ibid.*, p. 132.

29. *Ibid.*, p. 131.

30. *Ibid.*, p. 138.

31. *Ibid.*, p. 51.

32. *Ibid.*, p. 77.

33. *Ibid.*, p. 38.

CHAPITRE VIII

LES ROMANS DE JUAN BENET : UN EXEMPLE DE GÉOPOÉSIE

Claude MURCIA

Contexte

Au cours des années soixante, le réalisme social – qui domine alors le roman espagnol – s’essouffle, les soutiens de l’appareil critique et de l’infrastructure éditoriale se dérobent, tandis que la libéralisation culturelle entraîne une ouverture plus grande de l’Espagne – de sa conscience intellectuelle, du moins – sur le monde. Les armes du réalisme objectif, impuissantes à remédier à l’immobilisme d’une société anachronique, ne suffisent plus à la résistance. C’est dans ce contexte de méfiance, engendrée par l’usure du mouvement, et d’assouplissement idéologique qu’apparaissent quelques textes exemplaires, porteurs de renouveau. C’est le cas du roman de Luis Martín Santos, *Tiempo de silencio*¹ (1962) ou de celui de Juan Goytisolo *Señas de identidad*² (1966). D’autres romanciers – Juan García Hortelano, Carmen Martín Gaité, Juan Marsé, Luis Goytisolo, José María Caballero Bonald ou Miguel Delibes – réorientent leur pratique vers un réalisme moins dogmatique.

Une telle redéfinition du champ romanesque, à un moment où l’idéologie officielle perd de sa rigidité, entraîne une disponibilité nouvelle à des modèles extérieurs, à des techniques inédites ou encore peu explorées en Espagne, et suscite le désir légitime d’une reconnaissance extranationale à laquelle vient d’accéder la littérature hispano-américaine grâce au « boom » des années soixante. Il n’en demeure pas moins que, le franquisme n’étant pas mort, les romanciers peinent à s’affranchir d’une thématique et de principes esthétiques liés aux conditions

1. Trad. française de A. ROUQUIÉ, *Les Demeures du silence*, Paris, Le Seuil, 1963.

2. Trad. française de M.-E. COINDREAU, *Pièces d’identité*, Paris, Gallimard, 1968.

historico-politiques de leur pays, et qui, sortis du territoire national, perdent en partie leur pertinence.

Juan Benet, né en 1927, figure fondamentale du roman espagnol de la seconde moitié du XX^e siècle, fait partie de cette génération « sacrifiée », génération d'« innocents » qui subissent la guerre civile sans avoir choisi de la faire. L'horreur des années de l'après-guerre – appelées « años del hambre » (les années de la faim) – ne fait que prolonger celle du conflit meurtrier. L'idéologie totalitaire et répressive des vainqueurs (dé)forme les jeunes esprits dans le respect des vérités imposées, dans la privation douloureuse d'une liberté de comportement et de pensée contraire à tout épanouissement individuel. Le métier d'ingénieur des Ponts-et-Chaussées que Juan Benet exercera toute sa vie (il construira des barrages et autres ouvrages hydrauliques jusqu'à sa mort, en 1993), lui permettra de maintenir et de renforcer une indépendance d'esprit irréductible, inaccessible à toute tentative de corruption émanant du marché éditorial, des pressions du discours critique ou des aspirations du public: « Jamais je ne me consacrerai exclusivement à la plume, ce serait répugnant. Je veux ne pas à avoir à vivre d'elle, pour pouvoir continuer à protester³. » En 1961, en plein courant réaliste-social, il publie à compte d'auteur un recueil de nouvelles – *Nunca llegarás a nada*⁴ –, dont le titre est emblématique de l'œuvre à venir, liée au thème de l'échec⁵. Le recueil tout entier est un défi aux principes du récit réaliste. Il passe d'ailleurs inaperçu de la critique comme du public, trop éloigné de l'horizon d'attente du moment. Il faut attendre 1967 pour voir sortir son premier roman – *Volverás a Región*⁶ – roman fondateur de l'univers benétien et qui, tournant le dos à l'esthétique réaliste, entend restituer à l'imagination tous ses droits. Francisco García Pérez raconte que, transportant dans sa voiture son ami Juan Benet, celui-ci jeta un exemplaire de *Miau* par la fenêtre en déclarant – avec une totale irrévérence – qu'il échangeait toute l'œuvre de Galdós⁷ contre une seule page de Stevenson...

Le paradoxe réside en ce que Benet construit son univers à partir d'un geste descriptif qui semble bien, à première vue, avoir partie liée avec une démarche de type réaliste qu'il n'a eu de cesse de fustiger. C'est ce paradoxe que j'interrogerai ici, en tentant d'analyser les rapports qu'entretiennent le réel et l'imaginaire à travers cette géographie inventée.

3. J. BENET, *Cartografía personal*, Valladolid, Cuatro ediciones, 1997, p. 114. (Ma traduction.)

4. Littéralement: « Tu n'arriveras jamais à rien ».

5. En 1978, Juan Benet rédige un projet de Constitution espagnole, sur lequel on débattait alors, constitué d'un unique article: « À tout citoyen espagnol est reconnu le droit d'échouer. »

6. Trad. française de C. MURCIA, *Tu reviendras à Región*, Paris, Éditions de Minuit, 1989.

7. Benito Pérez Galdós est en Espagne un écrivain consacré, chef de file du roman « réaliste ».

L'invention du réel

Les fictions de Juan Benet se déroulent toutes – ou presque – dans l'espace inventé de Région, toponyme dont le caractère générique dit d'emblée la portée symbolique. La réalité géographique, topographique, géologique, occupe dans le texte une place prépondérante – notamment dans le roman fondateur du cycle, *Tu reviendras à Région*, qui s'ouvre sur cette phrase :

C'est vrai, le voyageur qui, sortant de Région, prétend rejoindre la montagne en suivant l'ancienne route – car le moderne a cessé de l'être – se voit contraint de traverser un petit désert en altitude qui paraît interminable⁸.

Suit une description dont j'extrais ce passage :

Le désert est constitué d'un bouclier primaire de 1 400 mètres d'altitude moyenne, adossé vers le nord aux terrains les plus jeunes de la cordillère, qui, avec leur forme en ventre de violon, donnent naissance au Torce et au Formigoso tout en les partageant. [...] À mesure que le chemin ondule et se tortille, le paysage se modifie : au maquis succèdent ces vastes prairies (où vient paître, assure-t-on, une race sauvage de chevaux nains) d'aspect dangereux, hérissées et traversées de crêtes bleutées et fétides de calcaire carbonifère, semblables à l'épine dorsale d'un monstre quaternaire qui laisse se consumer sa léthargie la tête enfouie dans le marécage ; là surgissent, espacées et de couleurs délicates, ces fleurs de montagne de structure compliquée, colchiques et myosotis, stoechas, azalées alpines et massettes minuscules, jusqu'à ce qu'une haie désordonnée et inattendue de saules et de myrtes semble mettre fin au voyage au moyen d'un tronc placé en travers comme une barrière et un écriteau anachronique et presque indéchiffrable, attaché à un bout de bois tordu :

Passage interdit
Propriété privée⁹.

8. *Ibid.*, p. 17. *Volverás a Región*, Barcelone, Ed. Destino, 1967, p. 7 : « Es cierto, el viajero que saliendo de Región pretende llegar a su sierra siguiendo el antiguo camino real – porque el moderno dejó de serlo – se ve obligado a atravesar un pequeño y elevado desierto que parece interminable. »

9. J. BENET, *Tu reviendras à Région*, *op. cit.*, p. 8-9. *Volverás a Región*, *op. cit.*, p. 7-8 : « El desierto está constituido por un escudo primario de 1.400 metros de altitud media, adosado por el norte a los terrenos más jóvenes de la cordillera, que con forma de vientre de violín originan el nacimiento y la divisoria de los ríos Torce y Formigoso. [...] A medida que el camino se ondula y encrespa el paisaje cambia : al monte bajo suceden esas praderas amplias (por donde se dice que pasta una raza salvaje de caballos enanos) de peligroso aspecto, erizadas y atravesadas por las crestas azuladas y fétidas de la caliza carbonífera, semejantes al espinazo de un monstruo cuaternario que deja transcurrir su letargo con la cabeza hundida en el pantano ; surgen allí, espaciadas y delicadas de color, esas flores de montaña de complicada estructura, colchicos y miosotis, cantuesos, azaleas de altura y espadañas diminutas, hasta que un desordenado e inesperado seto de salgueros y mirtos parece poner fin al viaje con un tronco atravesado a modo de barrera y un anacrónico y casi indescifrable letrero, sujeto a un palo torcido : Se prohíbe el paso. Propiedad privada »

C'est donc le discours géographique et géologique qui ouvre le roman et occupera jusqu'à la fin l'espace textuel de façon récurrente.

La clôture de l'espace régional est marquée par la référence sporadique à un espace extérieur – Madrid, Barcelone, Paris, le Portugal, la Belgique, etc. –, qui demeure la plupart du temps abstrait et lointain, et dont la fonction essentielle est de désigner l'espace interne de Région comme un espace autonome et cohérent, dont il garantit dans le même temps la vraisemblance. Il s'agit là, si l'on suit la typologie de Bertrand Westphal, de l'une des modalités de brouillage entre le référent et sa représentation qu'il nomme « interpolation » et qui consiste à introduire « un espace sans référent au sein de l'espace familial¹⁰ ».

La genèse de Région, du propre aveu de l'auteur, repose sur un processus créatif complexe où se croisent imaginaire personnel, observation d'une réalité géographique et sociale, et expérience de lecture :

Je me suis mis à écrire très jeune, quand j'étais étudiant et, à l'exception de quelques voyages fugaces, je n'étais jamais sorti de Madrid, je ne connaissais absolument pas le milieu rural espagnol ; j'ai ressenti alors la nécessité de m'inventer une géographie propre, un milieu rural abstrait où commencèrent à vivre mes personnages et les péripéties auxquelles ils se voient mêlés¹¹.

Quand l'exercice de sa profession le conduit à la campagne, la coïncidence est surprenante : « La relation que j'avais avec ce milieu rural vint matérialiser le pays arriéré, hostile et appauvri que j'avais, dans l'abstraction, tenté de décrire¹². »

L'espace de Région, pour être inventé, n'en est donc pas moins construit à partir de modèles référentiels repérables, de « réalèmes » puisés par Benet dans un paysage géographique que des séjours professionnels prolongés lui ont permis d'observer et d'étudier tout à loisir. Sans jamais aller jusqu'à la fidélité mimétique, Région offre ainsi une ressemblance avec la contrée située au nord-ouest de la péninsule, aux confins des Asturies, de la Galice, du León et de la Castille.

L'audace descriptive – et singulièrement à l'incipit du texte –, Benet la puise en partie dans la lecture du roman de l'écrivain brésilien Euclides da Cunha *Os Sertões*, qui s'ouvre sur « une description géo-physique de (la) région, du climat, de la constitution géologique, des rares civilisations qui sont passées par là¹³ » et dont le pouvoir d'évocation retient son attention.

10. B. WESTPHAL, *Géocritique*, Paris, Éditions de Minuit, 2007, p. 174.

11. J. BENET, *Cartografía personal*, op. cit., p. 291. (Ma traduction.)

12. *Ibid.*

13. *Ibid.*, p. 235.

La prégnance de la géographie, dans les fictions de Benet, s'affermir encore dans les années quatre-vingt du fait de l'apparition d'une carte topographique au 1/150 000, dressée par Benet lui-même. Quelques cartes plus « localisées », qui schématisent parfois des opérations militaires, sont en outre intégrées aux tomes 2 et 3.

Dans *Qu'est-ce que la philosophie?*, Deleuze et Guattari affirment que « la philosophie est une géo-philosophie, exactement comme l'histoire est une géo-histoire du point de vue de Braudel¹⁴ ». Et de poursuivre :

La géographie ne se contente pas de fournir une matière et des lieux variables à la forme historique. Elle n'est pas seulement physique et humaine, mais mentale, comme le paysage. Elle arrache l'histoire au culte de la nécessité pour faire valoir l'irréductibilité de la contingence. Elle l'arrache au culte des origines pour affirmer la puissance d'un « milieu »¹⁵...

Or, c'est plus en fonction d'une contingence géographique que d'une nécessité historique que le monde de Région semble évoluer, l'inscription fortement terrienne de la fiction, l'emprise de l'espace naturel sur son déroulement, la saturation du texte par des descriptions géologiques et géographiques allant dans le sens d'une « géopoésie » à l'oeuvre dans tout le cycle romanesque de Région.

Une configuration labyrinthique

« L'irréductibilité de la contingence » qu'évoquent Deleuze et Guattari se manifeste dès le début de *Tu reviendras à Région* dans la description du chaos naturel qui révèle une composition aléatoire confirmée par la comparaison avec les cartes à jouer :

Ce système fort varié de plissements sera plus tard forcé puis laminé par les poussées alpines, lancées énergiquement dans un axe nord-sud, c'est-à-dire dans le sens de la plus grande fragilité de l'architecture post-hercynienne dont les lignes d'ossature, coïncidant avec les lignes de crête des remous, seront fragmentées comme un clavier, superposées comme des tuiles, déplacées et dispersées comme des cartes à jouer, pour produire ce déluge de montagnes du Cantabrique, du León, de Zamora, de Région et du Portugal¹⁶.

14. G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, p. 91.

15. *Ibid.*, p. 91-92.

16. J. BENET, *Tu reviendras à Région*, *op. cit.*, p. 58. *Volverás a Región*, *op. cit.*, p. 39 : « Este sistema multivariado de pliegues será con posterioridad soliviantado y laminado por los empujes alpinos, lanzados enérgicamente en dirección NS, esto es, en el sentido de la máxima fragilidad de la arquitectura postherciniana cuyos espinazos lineales – coincidentes con las líneas cresta

Pesant de toute sa force indomptable et désordonnée sur le destin de Région et de ses habitants, cet espace naturel, proche de la *chora* des Anciens, se définit essentiellement par sa violence et sa puissance d'égarément, deux traits qui le rapprochent de la figure du labyrinthe.

Il s'agit tout d'abord d'un espace dévorateur, hostile et menaçant, qui prélève chaque année son tribut de victimes, la montagne rejetant les cadavres des imprudents qui se sont aventurés dans le lieu interdit, protégé par son gardien – Numa –, figure mythique qui règne en maître, toujours prêt à supprimer d'un coup de fusil le malheureux qui franchira les limites de son territoire. Significativement, *Tu reviendras à Région* s'ouvre sur la tentative avortée du voyageur de pénétrer dans cet espace inquiétant, lequel devra soit renoncer à son audacieuse entreprise soit accepter la mort, « couché sur le sable face au crépuscule, contemplant comment, dans le ciel nu, ces beaux, étranges et noirs oiseaux qui vont en finir avec lui évoluent en cercles élevés¹⁷. »

Cette violence géographique, présente dans tout le cycle romanesque, fonde la violence du monde régional, institué sur des pratiques barbares – le viol, par exemple, dans la famille Amat, où toutes les jeunes épousées doivent passer par la couche du patriarche¹⁸ –, traversé par la répétition incessante de conflits et de guerres – sinistre bégaiement de l'Histoire –, la guerre civile étant emblématique de la déraison qui semble présider aux destinées des hommes. L'Histoire, vue comme une succession de conflits meurtriers, non seulement anéantit la vie présente mais supprime le futur en le stérilisant, niant de la sorte toute idée de progrès et transformant les êtres en spectres erratiques, à l'image de

ces grands-mères dans le ventre desquelles fut engendrée la solitude et qui, respirant leur propre horreur, déambulent inlassablement au hasard – ni l'ennui ni le temps ni la mémoire n'existent dans ces sphères de limbes sidérales où elles errent – à travers les pièces vides où la lumière n'a pas pénétré depuis des années, pour ne pas dresser le constat de cet état de ruine¹⁹...

del oleaje – serán fragmentados como un teclado, superpuestos como un tejado, desplazados y dispersos como unas cartas de baraja, para dar lugar a ese maremágnum tectónico de las montañas cantábricas, leonesas, zamoranas, regionatas y portuguesas. »

17. J. BENET, *Tu reviendras à Région*, op. cit., p. 7. *Volverás a Región*, op. cit., p. 17 : « ...tumbado en la arena, de cara al crepúsculo, contemplando cómo en el cielo desnudo esos hermosos, extraños y negros pájaros que han de acabar con él, evolucionan en altos círculos. »

18. Voir *En la penumbra*, 1989 ; trad. française de C. MURCIA, *Dans la pénombre*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.

19. J. BENET, *Tu reviendras à Région*, op. cit., p. 290. *Volverás a Región*, op. cit., p. 219 : « ...esas abuelas en cuyo vientre se engendró la soledad y que, respirando su propio horror, deambulan sin sentido ni duración (no existe el aburrimiento ni el tiempo ni la memoria en esa suerte de

Immobile et mortifère, l'Histoire apparaît, dans les fictions de Benet, comme un champ chaotique de contradictions et d'énigmes. Le spectacle « obscène » de la guerre dans *Tu reviendras à Région* met en scène l'absurdité d'un conflit sans fondement idéologique, le chaos d'un espace guerrier le plus souvent aveugle, soumis à la contingence, privé de finalité et de sens. Refusant à la littérature la fonction d'élucidation dévolue aux sciences, il lui réserve au contraire celle de préserver aux « nombreuses énigmes de la nature, de la société, de l'homme ou de l'histoire » leur « insondable obscurité²⁰ ». Et lorsque s'achève la fiction (celle de *Tu reviendras à Région*), « le silence habituel du lieu » vient recouvrir l'événement meurtrier, entretenant par l'oubli la perpétuation de la violence.

Ce lieu, dès les premières pages de *Tu reviendras à Région*, apparaît en outre comme dédaléen : soit sous la forme d'un désert, hostile et désespérant, dont l'absence même de structure, impossible à démêler car n'offrant rien à démêler, engendre une forme radicale d'égarement²¹ ; soit sous celle d'une nature inextricable et confuse, « topographie embrouillée » dont les « plis irréguliers » du haut plateau « transforment toute la source du fleuve en un labyrinthe de petits bassins », fleuve qui, un peu plus loin, « se divise en une série de petits bras et veines d'eau qui parcourent dans toutes les directions des terrains marécageux et stériles où il n'a pas été possible jusqu'à présent de construire une chaussée²² ». La végétation offre la même structure complexe, hétérogène et confuse, reprise en abyme dans « ces fleurs de montagne de structure compliquée²³ ». Impénétrable et inquiétant ou d'une vacuité terrifiante, l'espace naturel régional figure un rapport au monde fait de désarroi et d'égarement.

Le discours cartographique vient confirmer cette lecture. Dans un premier temps, il semble se mettre au service d'une lisibilité du monde, la perception globale de l'espace, son découpage rationnel, la précision topographique et la désignation toponymique relevant d'un discours de maîtrise du monde. Toutefois, une série d'éléments vient brouiller cette lisibilité rassurante et affaiblir la « consistance » de l'espace représenté. Outre l'inflation informative de la carte qui en rend la lecture – pour le néophyte – difficile, le paysage qu'elle trace, hérissé de pics, profondément accidenté, traversé par une chaîne montagneuse se ramifiant elle-même et séparant deux vallées, offre une configuration emmêlée et agressive,

limbo sidéral en el que oscilan) por las desnudas habitaciones donde la luz no ha entrado desde hace años para no levantar acta del estado de ruina... »

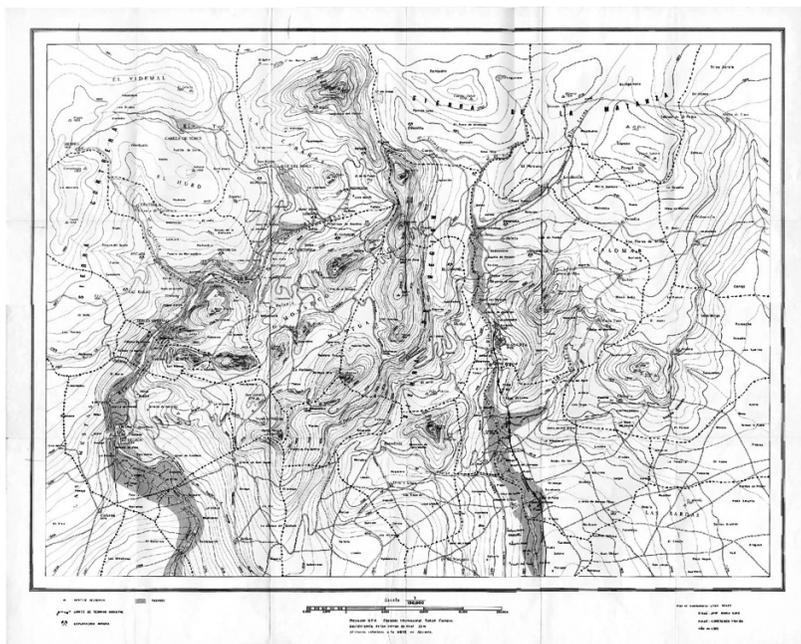
20. J. BENET, *En ciernes*, Madrid, Taurus, 1976, p. 107. (Ma traduction.)

21. Voir la nouvelle de J.-L. BORGES, « Les deux rois et les deux labyrinthes ».

22. *Tu reviendras à Région*, *op. cit.*, p. 18-19.

23. *Ibid.*, p. 19.

impropre à la communication, labyrinthique, en consonance avec la vision d'un monde complexe et opaque, dominé par la ruine et la perte. La centralité de la chaîne montagneuse séparant deux vallées installe une forte bipolarité entre les deux territoires situés de part et d'autre de la sierra et les deux systèmes hydrographiques qui les définissent. Topographie qui marque la difficulté de passage d'un lieu à l'autre, figurant ainsi l'opposition conflictuelle des villes de Macerta et de Région dans la fiction. Autre élément de confusion, discret et efficace, l'absence de couleur verte – signe de végétation – qui, sur une carte « scientifique » apaise le regard et tend à masquer les courbes de niveau. Sur la carte de Région, l'absence de vert souligne au contraire les courbes de niveau, le relief escarpé et l'impression globale d'espace labyrinthique en même temps qu'elle produit pour l'œil une sensation de rugosité²⁴. D'autant que les courbes de niveau, qui dans un relevé scientifique ne se touchent jamais, s'agglutinent parfois, sur la carte régionale, dans un effet de densité graphique qui attire l'œil.



Carte de Région

24. La carte est publiée en 1983 avec le tome 1 de *Herrumbrosas lanzas* (Lances rouillées), dans une pochette glissée dans le volume mais d'existence matérielle autonome.

Par excès – de tels accidents du paysage frôlant les limites du possible – ou par défaut, une rhétorique topographique est ici à l'œuvre qui, sans jamais verser dans l'in vraisemblance, ne prend son sens que dans son rapport à la fiction.

Une même rhétorique scripturale, qui passe par une saturation descriptive chargée de termes techniques et rares, savants et étranges, où le mot impose sa matérialité sonore et graphique avant ou au lieu d'imposer son sens, tend à opacifier le réel plutôt que d'en éclairer les zones d'ombre. Le texte devient alors le lieu même de l'avènement du sens, dans un processus d'autoréférentialité qui éloigne la fiction littéraire de la fonction représentative et le leste du même coup d'une fonction poétique. Au-delà même du phénomène de description géographique, c'est l'écriture toute entière qui crée un labyrinthe textuel. Aux perturbations chronologiques, à la fragmentation temporelle, aux jeux de répétitions et d'échos, à une rhétorique fondée sur l'allusion, l'ambiguïté et la réticence, au brouillage des repères énonciatifs, aux discours contradictoires s'ajoute une syntaxe complexe et tortueuse, dont les contorsions et les longs méandres constituent bien souvent un défi à la capacité mémorielle du lecteur et à son sens de l'orientation. Volontiers régie par le principe de la récursivité²⁵, la phrase se construit comme une excroissance du syntagme nominal dont l'expansion exubérante (par syntagmes adjectivaux ou prépositionnels, subordonnées relatives, appositions) produit un effet d'enlisement : écriture de l'ajout, écriture tentaculaire qui procède par amplification, reprise, précision, rectification. Les nombreux effets de rupture de la linéarité discursive, souvent complexes – incises, parenthèses, tirets, notes... – aggravent la destructuration de la phrase. J'en donnerai un exemple – modéré, épargnant au lecteur les phrases de trois pages :

...c'était précisément la dernière chose qu'il aurait confessée et la première qu'il tenterait d'éviter, rongé et mortifié comme il l'était depuis bien longtemps – et dans ses fibres les plus intimes – par une incurable sensation d'échec (et donc par des résidus d'enthousiasme – et non plus de passion – à l'égard de certaines choses auxquelles il s'estimait indifférent et qui laissaient deviner les contradictions de sa prétendue passivité, la survivance de ses espoirs défunts) que les attitudes les plus sceptiques et les remèdes les plus désillusoirs avaient été capables d'apaiser²⁶.

25. Capacité qu'a une structure de se réengendrer elle-même.

26. *Tu reviendras à Région*, op. cit., p. 193. *Volverás a Región*, op. cit., p. 143-144 : « ... eso era justamente lo último que habría confesado y lo primero que trataría de evitar, consumido y mortificado desde mucho tiempo atrás – y en sus fibras más íntimas – por una incurable sensación de fracaso (y por consiguiente por ciertos residuos de entusiasmo – ya no pasión – respecto a ciertas cosas ante las que a sí mismo se consideraba desafectado y a través de las cuales se podían vislumbrar las contradicciones de su supuesta pasividad, la supervivencia de las esperanzas fenecidas) que las actitudes más escépticas y los remedios más delusorios no habían sido capaces de mitigar. »

Toutes ces stratégies visent à mettre en œuvre une multiplicité, une hétérogénéité constituée d'éléments disparates, complémentaires et/ou antagonistes qui permettent, conjugués, d'appréhender la complexité du monde. De la même façon que l'espace naturel perturbe et brise la linéarité temporelle par sa circularité régressive, la syntaxe bénétienne « met du désordre dans le temps²⁷ ». On pourrait voir, dans l'écriture bénétienne, une forme du « musement » dont parle Bertrand Gervais et dont une des figures serait celle de l'errance labyrinthique. La phrase, sur le modèle de la ligne brisée, « ne sert plus à relier deux points, elle participe au déploiement d'un jeu infini de possibilités et inscrit la disjonction comme principe formel²⁸ ».

À l'image du labyrinthe naturel, l'espace mental des personnages se présente comme un dédale confus dans lequel ils sont enfermés irrémédiablement. Les dernières pages de *Saúl ante Samuel* développent un commentaire sur la trame labyrinthique de toute vie, constituée d'un « enchevêtrement d'obstacles », de détours, d'impasses et de bifurcations dans lesquels seuls quelques êtres exceptionnels, guidés par un mystérieux système instinctuel, parviennent à s'orienter. Pas toujours toutefois, comme le démontre cette immense phrase sinueuse qui s'étire sur trois pages dans *Une méditation*²⁹, dans une réflexion sur le désir et l'acte sexuel qui met la raison en échec, abandonnant l'homme à la confusion des ténèbres. Le labyrinthe est aussi celui d'un temps circulaire fabriqué par une mémoire lacunaire et stérilisante dans lequel se perdent tous les personnages, dans l'errance de consciences dont l'enfermement signe la condamnation.

À la fois concept et figure, le labyrinthe, dans les romans de Benet, illustre exemplairement la façon dont une forme romanesque peut « coller » à un signifié, l'une étant à ce point l'être de l'autre que toute tentative de dissociation ressemblerait à une dénaturation : « J'essaie d'obtenir la réduction la plus absolue de cette antinomie », confie Benet. « Ce doit être cela, la poésie³⁰. »

27. B. GERVAIS, *La Ligne brisée – Logiques de l'imaginaire*, Montréal, Le Quartanier, 2008, p. 88.

28. *Ibid.*, p. 116.

29. *Una meditaci3n*, Barcelone, Alfaguara, 2004 (1970), p. 380-383; *Une Méditation*, trad. de C. MURCIA, Albi, Éd. Passage du Nord-Ouest, 2007, p. 338-341.

30. J. BENET, *Cartografia personal, op. cit.*, p. 105. (Ma traduction.)

CHAPITRE IX

**TOPOGRAPHIE D'UNE AFRIQUE
SANS NOM OU LES APORIES
DU CHRONOTOPE IMPÉRIAL
DANS *WAITING FOR THE BARBARIANS*
DE J. M. COETZEE**

Yves CLAVARON

L'histoire de l'Afrique du Sud peut s'inclure dans celle du colonialisme, même si le pays n'a pas fait l'objet d'un projet colonisateur systématique de la part d'une puissance européenne. Quoique le cadre spatio-temporel du roman *Waiting for the Barbarians*¹ ne soit pas référentiel, beaucoup y voient une représentation de l'Afrique du sud au temps de l'apartheid. Effectivement, la configuration de l'espace illustre une situation de type colonial avec la mainmise des colons barricadés dans le Fort et la dépossession du peuple indigène exilé dans son propre pays et voué à l'errance sur des terres encore mal cataloguées par les colonisateurs. Le roman décrit d'ailleurs un processus de colonisation : « Il y a plus de cent ans que nous sommes ici ; nous avons gagné des terres sur le désert, bâti des ouvrages d'irrigation, cultivé les champs, construit des maisons solides, dressé une muraille autour de notre ville. » (EB, p. 85.) Il est question du « vieux pays » (EB, p. 198), où les colons veulent retourner quand ils se sentent menacés, c'est-à-dire la métropole. Le roman semble emprunter l'idée d'une mission civilisatrice, différente de celle de Kipling néanmoins : « Il est temps que s'épanouisse la fleur noire de la

1. J. M. COETZEE, *Waiting for the Barbarians* (1980), Londres, Vintage, 2004 ; *En attendant les Barbares*, trad. S. MAYOUX, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1987. Sauf exception, les citations se feront en traduction avec les lettres EB – WB pour l'édition originale – et la référence à la page.

civilisation » (EB, p. 131) [« time for the black flower of civilization to bloom », WB, p. 86]. Mais le texte ne s'intéresse pas à l'aspect économique de la colonisation et ne fait qu'une seule allusion à la question des terres, question centrale en Afrique du sud².

La situation décrite reste cependant abstraite et a pu justifier les critiques adressées à Coetzee, à qui on a reproché de ne pas proposer de solutions pratiques à l'apartheid et, d'une manière générale, un manque de fermeté idéologique au point qu'on l'a parfois surnommé le « colonisateur qui refuse ». Sa peinture des relations dominant/dominé, colonisateur/colonisé a souvent été jugée trop générale, trop éloignée des réalités sud-africaines. On lui a également reproché de ne pas être capable de sortir de son propre héritage culturel : « He is a Coetzee among the Coetzees³ ». Et sa plus grande faute est sans doute d'être né blanc en Afrique du Sud, faute qu'il devra indéfiniment expier.

L'approche de Coetzee est en fait métaphysique et, dans *En attendant les barbares*, s'accomplit une véritable déterritorialisation de l'espace-temps dans un empire sans nom et une capitale tout aussi anonyme. Nous nous interrogerons sur la construction du chronotope⁴ impérial, sur l'entrecroisement spatio-temporel à l'œuvre dans *En attendant les barbares* et sa valeur de fable ou d'allégorie, ce qui conduit à se reposer la question de l'engagement pour un écrivain qui écarte le réalisme.

Topographie de l'Empire

L'Empire mis en scène dans le roman de Coetzee correspond à la métropole, au centre dominant et non à l'Empire qui « contre-attaque », selon le titre fameux de B. Ashcroft⁵ ; c'est-à-dire que le roman se passe à l'ère coloniale, même si son auteur est supposé « postcolonial ».

2. « Ils veulent que les établissements coloniaux cessent de s'étendre sur leur terre. Ils veulent, en somme, qu'on leur rende leur terre. » (EB, p. 84.)

3. M. VAUGHAM cité par D. PENNER, *Countries of the Mind. The Fiction of J. M. Coetzee*, New York, Greenwood Press, 1989, p. 22.

4. Nous utilisons ici le concept bakhtinien au sens de « corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature », M. BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », (1975) 1978, p. 391.

5. B. ASHCROFT, G. GRIFFITHS, H. TIFFIN, *The Empire Writes Back*, Londres, Routledge, 1989.

Le « modèle forteresse »

Si l'on reprend les études de Deleuze et de Guattari, on peut dire que l'espace des nomades/barbares est un espace lisse tandis que l'espace cloisonné par l'appareil d'état colonial correspond à l'espace strié⁶. Cette opération de « striage » correspondrait à une première phase du capitalisme, mais constitue aussi une manière d'imposer une loi à l'espace lisse qu'est l'espace à coloniser, la steppe ou le désert en l'occurrence⁷. L'Empire déploie une machine de guerre à travers le « modèle forteresse » par lequel il essaie de réguler voire de bloquer les mouvements nomades qui mettent en péril l'ordre colonial⁸. La structure impériale constitue donc une force d'homogénéisation face à un espace, qui privilégie la variabilité et « la polyvité » des directions, de type rhizome⁹.

Pour pallier tout risque d'éclatement et contenir les forces divergentes à l'œuvre dans l'espace, l'Empire se constitue en univers « totalitaire », expression spatialisée de l'autorité, fait prévaloir le *nomos*, et n'est jamais un non-lieu au sens que Marc Augé donne à ce terme. L'image qui lui est associée est au contraire celle d'un « univers où personne n'est jamais seul, où tout le monde est sous contrôle immédiat [...] »¹⁰. En outre, l'Empire « écarte de son idéologie la référence individuelle et prend le risque de la projeter à l'extérieur de ses frontières – figure chatoyante du mal absolu ou de la séduction suprême¹¹ ». Pour B. H. Lévy, c'est un « espace infini, uniforme et homogène, réduit à la même loi d'une identité temporelle¹² ». L'Empire constitue donc une force coercitive, un territoire parcouru de forces contraignantes, centripètes et centrifuges, mais il ne semble jamais aussi tyrannique que lorsqu'il est sur le point de s'écrouler. L'Empire n'a qu'un seul but, sa survie : « comment ne pas finir, comment ne pas mourir, comment prolonger son être ? » (EB, p. 216.) Tout se passe comme si, menacé d'extinction, l'Empire entreprenait une thérapie de choc en suscitant son

6. « Dans l'espace strié, on ferme une surface, et on la "répartit" suivant des intervalles déterminés, d'après des coupures assignées ; dans le lisse, on se "distribue" sur un espace ouvert, d'après les fréquences et le long des parcours », G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 600.

7. La circulation du capital exige ensuite que soit recréé « une sorte d'espace lisse où se rejoue le destin des hommes ». *Ibid.*, p. 614.

8. G. DELEUZE, F. GUATTARI, *op. cit.*, p. 480.

9. *Ibid.*, p. 474.

10. M. AUGÉ, *Non-Lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Librairie du XX^e siècle, Le Seuil, 1992, p. 143.

11. *Ibid.*

12. B. H. LÉVY, *La Barbarie à visage humain*, Paris, Grasset, 1977, p. 69.

propre ennemi. En désignant les barbares, il objective son angoisse et régénère ses forces déclinantes.

*La frontière*¹³

Le roman de Coetzee se joue à la frontière, entre le fort et le désert, entre la civilisation et la barbarie. Comme le remarque Martine Yvernault, « on a l'impression d'avoir atteint la limite, quelle que soit la dimension considérée¹⁴ ». L'idée de frontières (limes) se confond avec celle de seuil (*limen*) et, dans la Rome antique, le limes représente une zone limite de l'Empire, frontière avec les peuples barbares réputés non-civilisés. Le limes, frontière stratégique stable, s'oppose au *finis*, lisière mouvante d'extension et de souveraineté. Ce qui caractérise l'espace dans le roman de Coetzee, c'est qu'il se situe à une frontière, spatiale et temporelle, véritable point magnétique. La frontière sépare le pays connu, l'origine, et l'Ailleurs, le pays de l'autre, où commence l'aventure. À propos du roman de Coetzee, on peut parler de « marche », mais il s'agit davantage d'« une barrière pour repousser l'autre » que d'« un pont pour rencontrer l'autre », pour reprendre les formules d'O. Bonnerot. La marche est aussi une « frontière militaire, périlleuse, inquiétante¹⁵ » ; elle n'est pas un simple *no man's land* mais une zone dynamique où s'opèrent mutations et transformations.

La garnison du fort rencontre la difficulté de contrôler un Empire et les colons passent leur temps à se persuader de l'efficacité de leurs frontières fortifiées. En effet, il s'agit d'édifier des murailles pour se protéger des barbares et de préserver ce que le magistrat appelle une « oasis » civilisée. À la fin du roman, des rumeurs courent sur les conflits qui auraient éclaté « sur les mille milles de la frontière », sur des coalitions de barbares qui mettraient en péril les « avant-postes reculés » de l'Empire. Cette situation illustre la mentalité d'assiégés des Sud-Africains blancs, notamment des Boers, qui expriment leur crainte du « swartgevaar », c'est-à-dire du danger noir en langue afrikaans. C'est aussi l'image du « laager », le cercle

13. Voir A. VIOLA, « *Waiting for the Barbarians as a Frontier Novel* », in *Commonwealth Essays and Studies*, Special Issue n° 3, Éditions universitaires de Dijon, 1992, p. 20-25.

14. M. YVERNAULT, « Les formes du texte et l'impossible lecture dans *En attendant les Barbares* », in J. P. ENGÉLIBERT (éd.), *J. M. Coetzee et la littérature européenne. Écrire contre la barbarie*, Rennes, PUR, 2007, p. 57. Elle cite la page 9 : « Au firmament, des milliers d'étoiles nous regardent. Ici, en vérité, nous sommes sur le toit du monde. À s'éveiller en pleine nuit, en ce lieu dégagé, on est saisi d'un vertige. »

15. O. H. BONNEROT (éd.), *Histoire, Littérature et Poétique des Marches*, XXIV^e Congrès national de la SFLGC de juin 1992, Strasbourg, 1993, p. 9.

de chariots formé par les *voortrekkers* lors du Grand Trek pour se protéger des Zoulous. Quoique supposé libéral, le magistrat exprime ce que l'on peut appeler une angoisse de pollution : il craint que les Barbares ne se laissent tenter par la « civilisation » et qu'ainsi, ne se crée « en bordure de la ville une agglomération parasitaire peuplée de mendiants et de vagabonds, esclaves de l'alcool » (EB, p. 65). La Frontière dite « paresseuse » (EB, p. 17) [« lazy », WB, p. 8] devient la première ligne de défense de l'Empire à l'instigation des membres du Troisième Bureau. Pour ramener la jeune barbare parmi les siens, le magistrat franchit les limites de l'Empire, passage dramatisé par une violente tempête. La transgression est coextensive à la mobilité et le magistrat accomplit un voyage « beyond the pale¹⁶ », au-delà du monde civilisé, qui rappelle celui de Kurz dans *Heart of Darkness* de Conrad : il a violé une limite morale et sociale davantage que géographique. À son retour, les hommes du Troisième Bureau vont ironiquement l'aider à explorer d'autres frontières, celles de son corps, notamment par la torture¹⁷.

Le roman de Coetzee décrit un processus habituel dans un État totalitaire. Pour maintenir son emprise, le pouvoir suscite les rumeurs d'une menace venant d'un ennemi extérieur, ce qui permet de justifier l'accroissement de la militarisation et de la répression interne. La crainte permanente des barbares et la menace imminente de leur arrivée unifient le peuple et le rendent gouvernable. C'est l'attente dans laquelle est maintenu le peuple qui donne sens et forme à l'État tandis que la rupture de l'attente entraîne un déséquilibre et un désordre. Toutefois, le magistrat n'est pas dupe de ce mouvement de propagande : « Pour ma part, je ne constatai aucun de ces troubles. » (EB, p. 18.)

Un empire de la douleur

La perception du désert repose sur des ensembles de relations liées au vent, aux ondulations du sable ou de la neige, au mouvement de la tempête, à la soif, au froid ou à la chaleur, comme c'est le cas lors de l'expédition du magistrat pour ramener la jeune barbare chez elle (EB, chapitre III). Deleuze et Guattari parlent d'espace tactile ou plutôt « haptique » et « sonore, beaucoup plus que visuel¹⁸ ».

16. « Beyond the Pale » est le titre anglais d'une nouvelle de R. Kipling, dont la traduction littéraire serait « Au-delà des limites ». Cette formule reprend une expression qui a son origine au XIV^e siècle, où *The English Pale* désignait la partie de l'Irlande sous domination anglaise, donc civilisée. L'expression « beyond the pale » a fini par signifier « au-delà des limites du monde civilisé ».

17. « Tout ce qu'ils voulaient, c'était me démontrer ce que cela veut dire de vivre dans un corps, d'être un corps, un corps qui ne peut se nourrir... » (EB, p. 187.)

18. G. DELEUZE, F. GUATTARI, *op. cit.*, p. 474.

Mais les sensations ne sont pas uniquement liées à la dureté du cadre car, par l'action des hommes du Troisième Bureau, l'Empire se transforme en « empire de la douleur » (EB, p. 41) [« empire of pain », WB, p. 24] et c'est dans la corporalité que l'oppression s'éprouve. La tyrannie ne s'exerce pas dans la privation de liberté ou la dépossession qui sont déjà la règle, mais dans les atteintes aux fondements même de l'être, dans les corps meurtris, suppliciés, assassinés. C'est une radicalisation du processus d'*Othering* décrit par Gayatri Spivak, processus par lequel le discours impérial crée ses « autres », produit ses « autres ». Le sujet colonisé est avili (*debasement*) ; sa dépravation, sa brutalité et sa perfidie sont dénoncées pour mieux justifier la rétrocession de ses terres à l'Empire¹⁹.

Comme le montre Jean-Louis Boireau²⁰, Joll déploie une logique implacable : c'est la répression qui sert de preuve à la menace, c'est l'absence d'aveu ou de révélation de la part des prisonniers torturés qui confirme leurs intentions belliqueuses. Paradoxalement, c'est la barbarie dont font preuve les représentants de la civilisation qui démontre l'insoutenable degré de sauvagerie dont les barbares sont susceptibles. La torture fait exister le corps des barbares, mais il faut que les prisonniers, totalement dégradés, continuent à passer pour humains : c'est pourquoi Joll leur fait inscrire sur le dos le mot « ennemi », ce qui leur confère le statut désiré. Puis on bat les prisonniers jusqu'à ce que le mot ne soit plus lisible, faisant ainsi disparaître la menace. Ainsi, le colonel Joll participe à la stricte délimitation de l'Empire qui désigne ses autres géographiques et raciaux et se définit ainsi contre ceux qu'il colonise, exclut et marginalise.

L'espace impérial dessine une topographie qui tente de bloquer toute possibilité d'évolution, toute déterritorialisation, notamment en ses marges poreuses et fluctuantes. Les différentes transgressions représentées par les expéditions de capture des nomades par les militaires de Joll finissent par se résoudre en un retour à l'ordre établi, quoique secrètement miné. S'il y a déterritorialisation, elle est relative, car elle conduit à reterritorialiser sur l'ancien, même si, comme le dit justement B. Westphal, « le territoire, comme les eaux du fleuve d'Héraclite, jamais n'aura deux fois la même nature²¹ ». Contrairement aux conceptions de Deleuze

19. Voir G. SPIVAK, « The Rani of Simur » in Francis Barker *et al.* (ed.), *Europe and Its Others*, vol. 1. *Proceedings of the Essex Conference on the Sociology of Literature*, Colchester, University of Essex, 1985.

20. Voir l'article de J.-L. BOIREAU : « *Waiting for the Barbarians* ou l'insoutenable pesanteur du vide », publié dans les Cahiers du Forell, n° 3 consacré à J. M. Coetzee, publication de l'université de Poitiers, 1994, p. 147-158.

21. B. WESTPHAL, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, 2007, p. 89.

et Guattari, le nomadisme est contenu et il n'est jamais euphorique, tout comme la sédentarité, plutôt dysphorique.

De l'achronie au mythe en passant par l'Histoire

Le chronotope dans le roman de Coetzee comporte à la fois une dimension utopique pour l'espace et une dimension mythique pour le temps. La spatialisation tend à une forme de blocage, redoublé par la temporalité, qui passe de l'achronie au temps mythique de l'attente après une brève historicisation.

L'achronie des origines

Coetzee essaie d'échapper aux impératifs du monde daté qui l'entoure en créant un univers romanesque qui baigne dans un flou temporel : il est difficile de déterminer à quelle époque se déroulent les faits. Le texte présente des éléments qui donnent une couleur médiévale – des combattants qui ressemblent à des chevaliers et un cadre rappelant les châteaux forts du Moyen Âge – tandis que quelques termes confirment cet arrière-plan archaïque : il est question d'un « mousquet » (EB, p. 9), d'un « lourd casque empanaché de la cavalerie » (p. 26), d'« armures émaillées » (EB, p. 102). L'on ne trouve pas de véhicule à moteur, mais des lunettes de soleil qui constituent une invention récente. Le texte prend ainsi une allure de chronique ancienne, représentant des univers ancrés dans un monde pré-capitaliste, éloignés de l'espace-temps de l'époque de l'écriture.

Par ailleurs, sous le vocable de « barbare », le roman met en scène des types primitifs d'humanité, chasseurs, pêcheurs et bergers nomades, qui restent en deçà du champ de l'Histoire. Certains passages relèvent en outre de la tradition de la pastorale et évoquent un monde hors du temps, un paysage immobile : « Au-dessus de l'eau, le soleil de bronze reste accablant. Au sud du lac s'étendent des marécages et des salines ; au-delà une ligne bleu-gris de collines arides. » (EB, p. 27.) La nature apparaît comme une véritable corne d'abondance.

En attendant les barbares suggère un état mythique, un état d'innocence bienheureuse qui aurait été celui de la colonie originelle, Eden retrouvé loin des complexités et des turpitudes de la métropole. Avant l'arrivée de Joll, il n'y avait que le vide géographique de la frontière, le vide historique d'un temps routinier, rythmé par le cycle des saisons. Le magistrat évoque des « Temps anciens où tout était calme sur la frontière » (EB, p. 162). À la fin, lorsqu'il envisage de laisser un témoignage pour « les archives de la colonie », il postule le bonheur idyllique de la colonie dans le temps mythique de l'unité retrouvée de la terre et du ciel :

« Notre temps était celui des saisons, des moissons, des migrations des oiseaux aquatiques. Nous vivions sans que rien nous sépare des étoiles. [...] C'était le paradis sur terre. » (EB, p. 247.) Mais ceci est aussitôt dénoncé comme mensonge et artifice littéraire :

À la fin de l'hiver, peut-être, quand nous aurons vraiment la faim au ventre, quand nous serons gelés et affamés, ou quand les barbares seront vraiment à nos portes, peut-être, alors, abandonnerai-je les périphrases d'un fonctionnaire doté d'ambitions littéraires et commencerai-je à dire la vérité. (EB, p. 248.)

Quand le magistrat part ramener la jeune barbare chez elle, il quitte le temps impérial et se soumet au temps mythique des barbares, déterminé par les saisons, la lumière et l'obscurité, le désert et les terres cultivées. Après s'être uni à la jeune fille, il envisage même une vie soumise à « la roue des saisons » (EB, p. 106) [« the seasons turn », WB, p. 69]. Toutefois, le Magistrat se sent surtout comme un traître : « Entremetteur, chacal de l'Empire déguisé en agneau. » (EB, p. 120.) [« a go-between, a jackal of Empire in sheep's clothing », WB, p. 79]

L'irruption de l'Histoire

L'image donnée des barbares reflète un point de vue colonialiste traditionnel : ils sont présentés comme des primitifs vivant hors de l'Histoire, dans un « état de nature », et s'exprimant dans « leur baragouin étrange » (EB, p. 35) [« with their strange gabbling », WB, p. 20]. Conformément aux stéréotypes, ils apparaissent faisant du troc, échangeant leurs marchandises contre de la « pacotille » (EB, p. 65) [« trinkets », WB, p. 41]. Ils sont accusés d'être « paresseux » et « immoraux » (EB, p. 65) comme l'étaient les Hottentots en Afrique du Sud, au nom d'une éthique protestante qui condamne leur oisiveté supposée. Ils n'ont cependant rien du bon sauvage rousseauiste accueillant l'étranger, car leur rencontre avec le magistrat donne lieu à un marchandage serré. Synonyme d'une communication univoque, le stéréotype s'articule autour de la permanence, du temps long et désigne un blocage.

L'Histoire fait donc irruption dans « le temps immobile de l'oasis » (EB, p. 230) par l'arrivée dans la ville frontière du représentant de l'Empire, le colonel Joll, un homme qui refuse le temps de la nature : il porte des lunettes de soleil pour éviter de prendre des rides et donc de vieillir. Son but est d'établir une nouvelle version de l'Histoire : « les hommes nouveaux de l'Empire croient aux nouveaux chapitres, aux pages blanches » (EB, p. 44). La colonie, résultat d'un acte de violence historique, vit dans l'illusion qu'elle a rétabli avec la nature une

harmonie que l'Histoire ne permet pas²². Il s'agit d'un bonheur à la fois foetal et protohistorique : « Pourquoi n'avons-nous pas pu vivre dans le temps comme des poissons dans l'eau, comme des oiseaux dans l'air, comme des enfants ? C'est la faute de l'Empire ! L'Empire a créé le temps de l'Histoire. » (EB, p. 215-216.) Effectivement, l'Empire induit le temps de l'Histoire :

L'Empire n'a pas situé son existence dans le temps uni, récurrent, tournant, du cycle des saisons, mais dans le temps déchiqueté de l'ascension et de la chute, du commencement et de la fin, de la catastrophe. (EB, p. 215-216.)

Avec l'installation de l'Empire, se produit ce que B. Westphal appelle « la révolution spatio-temporelle » : « les instants ne conflu[ent] pas tous dans une même durée » et « la ligne se scinde en lignes²³ ». L'intrusion de l'Histoire dans le temps barbare relève de la catastrophe : elle rompt le cycle saisonnier, mais finit par s'enliser dans les sables du temps. Les barbares sont persuadés de survivre aux colons qui finiront par partir. À l'image des libéraux sud-africains, le magistrat se donne bonne conscience à peu de frais en prétendant vouloir vivre « en dehors de l'Histoire que l'Empire impose à ses sujets » et en affirmant son innocence : « Je n'ai jamais souhaité aux barbares de se voir infliger l'Histoire de l'Empire. » (EB, p. 248.) Mais c'est le refoulement de l'Histoire (par le magistrat) qui crée le vide dans lequel s'écrit l'histoire dévoyée de la nouvelle barbarie :

Contrairement à ce qu'il me plaisait de penser, je n'étais pas l'inverse du colonel, aussi complaisant et bon vivant qu'il était froid et rigide. J'étais le mensonge que l'Empire se raconte quand les temps sont favorables, et lui la vérité que l'Empire proclame quand soufflent des vents mauvais. (EB, p. 219.)

Une autre image proposée par B. Westphal est celle de l'entropie, que l'on retrouve dans le spectacle de « [d]eux petits garçons [qui] jouent avec un cerceau. Ils le poussent dans le vent. Il roule, ralentit, vacille, recule, tombe » (EB, p. 48). Comme la dégradation d'énergie entraîne le ralentissement et la chute du cerceau, le temps se divise en particules, en « tempuscules » selon un principe de la déperdition d'énergie. C'est une autre manière de spatialiser le temps car « chaque fois qu'il est considéré comme entropique, le temps est rendu à sa dimension spatiale : il s'inscrit dans un schéma qui se déploie en volume²⁴ ». À la fin, la ville est également frappée d'entropie car les structures sociales se délitent : la soldatesque pille les réserves et les colons sont contraints à l'exode.

22. Voir J.-L. BOIREAU, « *Waiting for the Barbarians* ou l'insoutenable pesanteur du vide », *loc. cit.*, p. 147-158.

23. B. WESTPHAL, *op. cit.*, p. 26.

24. *Ibid.*, p. 35.

De l'ambivalence du mythe

Le roman suit le cycle entier d'une année qui commence à la fin de l'été avec l'arrivée de Joll et se termine à la fin de l'hiver avec son départ. Ainsi, après l'intrusion de la violence historique, s'amorce un retour au temps du mythe, mais d'un mythe ambivalent. En effet, l'ordre du temps barbare semble s'imposer dans le dénouement, avec un retour au temps pastoral, au temps de la nature, que les barbares maîtrisent mieux que les « civilisés », même s'ils ne travaillent pas la terre. C'est le sens que l'on peut donner au message qu'ils envoient à travers le cavalier fantôme, le soldat mort sur son cheval dans une position de crucifié (EB, p. 225-226). Le roman semble entériner la défaite des « colonisateurs » : Mandel parle « au nom du Commandement impérial » et annonce le retrait des troupes (EB, p. 227). Le peuple est inquiet même s'il pratique la politique de l'autruche à l'instar de Mai²⁵. Le roman s'achève par un retour au temps cyclique, celui des saisons, et c'est une manière selon E. Jünger, d'en appeler « dans le temps à un intemporel, dans le mouvement à une immobilité²⁶ ». Cependant ce retour à une forme de fixité ne constitue pas un idéal pour Coetzee car le cycle se transforme facilement en boucle, en « nœud coulant » (*loop*). L'image est en effet récurrente dans le roman, qu'il s'agisse des « cercles de fil métallique » des sinistres lunettes du colonel Joll, des boucles de fil de fer qui entravent la bouche des prisonniers ou de la boucle de la corde qui va servir de « nœud coulant » pour torturer le magistrat (EB, p. 196).

Les forces armées de l'Empire en déroute se retirent, laissant les barbares, les colons et le magistrat transformés en sujets attendants. Comme le magistrat, le narrateur attend, tout en faisant le récit de l'attente des autres, barbares, colons, représentants de l'Empire. À travers le temps de la catastrophe introduit par l'Empire, se lit une tentation messianique et apocalyptique :

Est-il meilleure façon de passer ces jours ultimes que de rêver d'un sauveur, l'épée brandie, qui disperserait les armées ennemies, nous pardonnerait les erreurs commises par d'autres en notre nom et nous accorderait une seconde chance de bâtir notre paradis terrestre? (EB, p. 231.)

La fascination de l'apocalypse traduit à la fois une perception angoissée du présent et une peur de l'avenir, situation de beaucoup de Blancs dans les

25. « Je ne veux pas penser aux barbares, dit-elle. La vie est trop courte pour qu'on la passe à se faire du souci pour l'avenir. » (EB, p. 244.)

26. Ernst Jünger, cité par J. Hervier, *Deux individus contre l'Histoire. Pierre Drieu la Rochelle, Ernst Jünger*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 399. Jünger est l'auteur d'un autre roman de l'attente, *Sur les falaises de marbre* (1939).

années 1980 en Afrique du Sud si l'on en croit Breyten Breytenbach : « on vit toujours dans l'attente, avec l'avant-goût de l'apocalypse²⁷ ». Le temps, mis en mouvement par l'épisode de lutte contre les nomades, s'est immobilisé à nouveau et a laissé s'engouffrer une forme d'intemporalité à travers la brèche ouverte par l'attente finale. L'événement historique s'est produit et il a été surmonté, même si un autre est sans doute en attente. Il reste donc désormais le paysage, l'espace de l'Empire.

Conclusion

Même si l'Empire de Coetzee peut se situer en Afrique du Sud, sa référentialité pose question et renvoie le chronotope du roman du côté de la fable ou de l'allégorie, ce qui contribue à la fictionnalisation. Le texte semble aboutir à une impasse : blocage de l'espace qui empêche toute reterritorialisation après quelques velléités de déterritorialisation, blocage du temps historique qui se dissout dans une situation d'attente atemporelle proche du mythe. Coetzee regrette que l'Histoire en Afrique du Sud tende à phagocyter le roman car un « roman véritable est celui qui fonctionne selon ses modalités propres et arrive à ses propres conclusions, et non pas un roman qui fonctionne selon les modalités de l'histoire, aboutissant à des conclusions qui sont vérifiables par l'histoire²⁸ ». Le chronotope d'*En attendant les Barbares* traduit en fait une situation d'aporie généralisée : impasses du discours de l'humanisme libéral, qui croit au rôle civilisateur des peuples occidentaux, tout en avouant son impuissance et, plus généralement, situation de « double bind » de Coetzee : au plan politique, il est soumis à la censure ; au plan éthique et formel, Il sait qu'il est difficile de faire de la littérature sur l'oppression. Le chronotope participe ici de la définition d'une modalité de littérature engagée, où la violence politique se traite de manière indirecte afin de conjurer un double risque, celui de la banalisation et celui de la fascination après tant d'années d'oppression et d'apartheid²⁹. Le silence tissé autour de la situation historique peut alors se lire comme une ellipse postcoloniale.

27. B. BREYTENBACH, *Confession véridique d'un terroriste albinos*, Paris, Stock, 1984, p. 170.

28. J. M. COETZEE, « The Novel Today », *Upstream Magazine*, 1987, p. 3.

29. L. NKOSI s'était déjà posé la question dans *Home and Exile*, Londres, Routledge, 1965.

Deuxième partie

Évolution de la topographie romanesque

Émergences

CHAPITRE X

**CONFIGURATIONS
DE L'ESPACE RENAISSANT DANS LE ROMAN
HISTORIQUE CONTEMPORAIN
(YOURCENAR, RUFIN, SENDES)¹**

Lucia MANEA

De quelques paradoxes du roman historique

La théorie littéraire consacrée au le roman historique comporte quelques paradoxes. D'emblée, ce type de roman jouit d'un statut ambigu, car il se fonde sur un pacte de lecture par lequel, d'un côté, le fictionnel est donné pour réel, d'un autre côté, le référentiel est métamorphosé en fictionnel. Le roman qu'on appelle « historique » par convention et facilité résulte en effet d'une opération de transposition et de transmutation des référents, le plus souvent érudits, en un objet fictif. Il porte généralement sur une époque bien précise et la désignation du sous-genre (roman historique sur l'Antiquité, sur la Renaissance, sur les Lumières, etc.) met l'accent sur l'aspect chronologique. Toutefois, et c'est ce qui creuse encore plus le paradoxe, la construction de l'historicité s'appuie non seulement sur une temporalité dont les limites sont bien circonscrites, mais également sur la spatialité, vu la nécessité de figurer le cadre et les lieux, de fournir des repères géographiques entre lesquels se meuvent les personnages, ou encore de rendre manifestes aux yeux du lecteur les différences entre les composantes spatiales propres à une période du passé et celles du présent. La carte des connaissances géographiques du laps

1. Je tiens à remercier le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada pour son soutien financier durant mes études postdoctorales.

temporel choisi en vue de la recréation se plie aux règles référentielles du genre, ce qui renvoie inmanquablement aux exigences de composition érudite.

Dans le roman contemporain sur l'histoire, on constate une prééminence des ancrages spatiaux explicites par rapport aux indices temporels, qui se traduit par une plus grande fréquence des toponymes aux dépens des dates chronologiques. Non seulement plus nombreux, mais également plus substantiels, les détails spatiaux précèdent même l'ancrage temporel. De cette façon, les époques sont amenées à se confondre, à se substituer les unes aux autres, selon le principe du roman historique qui sous-entend une relation entre l'espace-temps du passé représenté et l'espace-temps du présent de l'écriture, en faisant entrer en résonance deux périodes de l'histoire. La survalorisation de l'espace, qui paraîtrait contradictoire dans le roman historique traditionnel tel que défini par Georg Lukács dans *Le Roman historique*, serait la conséquence de l'hybridité de ce genre qui, dans sa meilleure réalisation, joint une esthétique romanesque à une réflexion sur l'histoire et sur la société, et implicitement sur le présent.

Les deux catégories primordiales du roman, le temps et l'espace, se disputent d'une certaine manière la préséance dans le roman historique. La « corrélation essentielle des rapports spatio-temporels », que Mikhaïl Bakhtine désigne, dans ses analyses, par le terme *chronotope*, en tant que « pensée de l'indissolubilité de l'espace et du temps² », devrait tendre à saisir les connexions entre les éléments spatiaux et les éléments temporels, sans accorder de prérogatives aux uns ou aux autres. Une telle pratique, s'éloignant des applications de Bakhtine, plus portée à assujettir l'espace au temps dans la théorie du chronotope³, ouvrirait vers une théorie des espaces fictionnels.

La Renaissance comme fiction historicisée

En optant pour une recréation fictionnelle du XVI^e siècle, l'écrivain est confronté à une série de contraintes, afin de respecter l'épistémè de la période. En premier lieu, il tient compte des changements de perception survenus à cette époque à l'égard de la dimension spatiale du monde, ces mêmes changements qui ont influé sur les domaines religieux, scientifique et littéraire. En effet, la

2. M. BAKHTINE, « Formes du temps et du chronotope dans le roman », *Esthétique et théorie du roman* (1978), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2001, p. 235-398, p. 237.

3. Dans sa lecture du théoricien russe, H. MITTERAND souligne judicieusement la subordination de l'espace au temps (« Chronotopies romanesques : *Germinal* », *Poétique*, 81, février 1990, p. 89-104, p. 91). Voir aussi M. BROSSEAU, *Des Romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, coll. « Géographie et cultures », 1996, p. 99.

Renaissance connaît un renversement majeur de perspective : à la verticale (céleste ou infernale, d'ordre atemporel), on oppose la vue horizontale (celle de la spatialité physique), et cet antagonisme procède du bouleversement des sciences géographique et chorographique⁴, entraîné notamment par les découvertes de nouveaux territoires et de nouvelles routes. En second lieu, en notant l'apparition sur la mappemonde de ces espaces autres, l'écrivain embrasse une conception nouvelle des rapports entre l'être humain et la réalité physique, que résume bien un passage tiré de l'*Oratio de hominis dignitate* de Pic de la Mirandole : « [Ô] Adam [...], [j]e t'ai placé au milieu du monde, afin que tu pusses mieux contempler ce que contient le monde⁵. » Enfin, ce positionnement central ne va pas sans un changement d'échelle car l'être humain découvre combien il est minuscule devant l'immensité du monde et du cosmos. L'exploration de vastes territoires inconnus contribuera en ce sens à lui faire prendre conscience de sa fragilité, de sa place réduite au milieu de l'espace objectif incommensurable.

Les romans portant sur une même époque historique, la Renaissance dans ce cas de figure, devraient répondre a priori à des critères de vraisemblance spatiale identiques. En examinant trois textes, *L'Œuvre au Noir* (1968) de Marguerite Yourcenar, *Rouge Brésil* (2001) de Jean-Christophe Rufin et *La Réfutation majeure* (2004) de Pierre Senges⁶, il s'agira de voir si les traits historiques coïncident, s'ils permettent de déceler des chronotopes spécifiquement renaissants, si la géographie fictionnelle répond au temps historique, dans le monde réel et dans l'univers fictionnel, pour configurer un ensemble narratif. Les prémisses de cette analyse reposent sur l'interrogation des représentations définitives de la Renaissance,

4. Pour la distinction entre géographie et chorographie, voir F. LESTRINGANT, « Chorographie et paysage à la Renaissance », *Le Paysage à la Renaissance*, Y. GIRAUD (dir.), Fribourg, Éditions Universitaires, coll. SEGES, 1988, p. 9-26, et du même auteur, *Le Huguenot et le sauvage. L'Amérique et la controverse coloniale, en France, au temps des guerres de Religion (1555-1589)* (1990), Genève, Droz, 2004, p. 205-207. La chorographie y est définie comme micro-géographie qui dépend du regard individuel posé sur un endroit particulier pour en faire la description, comme appropriation du paysage, d'une partie de la totalité de l'espace, par l'individu. La différence entre l'abstraction de la géographie et la subjectivité de la topographie (chorographie à la Renaissance) est d'échelle et de méthode.

5. Cité d'après la traduction de Marguerite Yourcenar, ce fragment est tiré de l'épigramme de *L'Œuvre au Noir*, suivi de *Carnets de notes de « L'Œuvre au Noir »* (1968, 1990 pour les Carnets), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997, p. 10.

6. M. YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir*, op. cit. J.-C. RUFIN, *Rouge Brésil* (2001), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008. P. SENES, *La Réfutation majeure. Version française d'après Refutatio major, attribué à Antonio de Guevara (1480-1548)* (Verticales, 2004), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007. Dans le corps du texte, je renverrai désormais à ces romans respectivement par les sigles ON, RB et RM.

l'ouverture spatiale⁷ et l'élargissement de l'horizon, qui devraient logiquement se retrouver parmi les éléments spatiaux du roman portant sur cette période.

Représentations du Nouveau Monde

Le paradoxe du XVI^e siècle s'élabore autour de sa définition comme époque délimitée historiquement dont l'élément distinctif est lié à l'extension de l'espace géographique, la Renaissance signifiant souvent la « naissance » du Nouveau Monde, prise de conscience par les Européens de l'existence de terres ignorées autant par la Bible que par les auteurs antiques et médiévaux. Le propre du « roman à histoire renaissante » est d'être articulé autour de ce paradoxe et d'imbriquer étroitement, jusqu'à la perte des frontières, notations spatiales et indications temporelles. Il est incontournable d'y faire mention des Amériques ou de la sphéricité du monde, quoique ces évocations visent des finalités différentes à chaque fois : construire le prétexte fictionnel autour de la mise en doute du nouveau continent à l'ouest dans *La Réfutation majeure* (RM, p. 15, p. 16 sq., p. 48), ou bien confronter le personnage à un espace inconnu mais ouvert à d'innombrables possibilités de connaissance dans *L'Œuvre au Noir* (ON, p. 12) et dans *Rouge Brésil* (RB, p. 113).

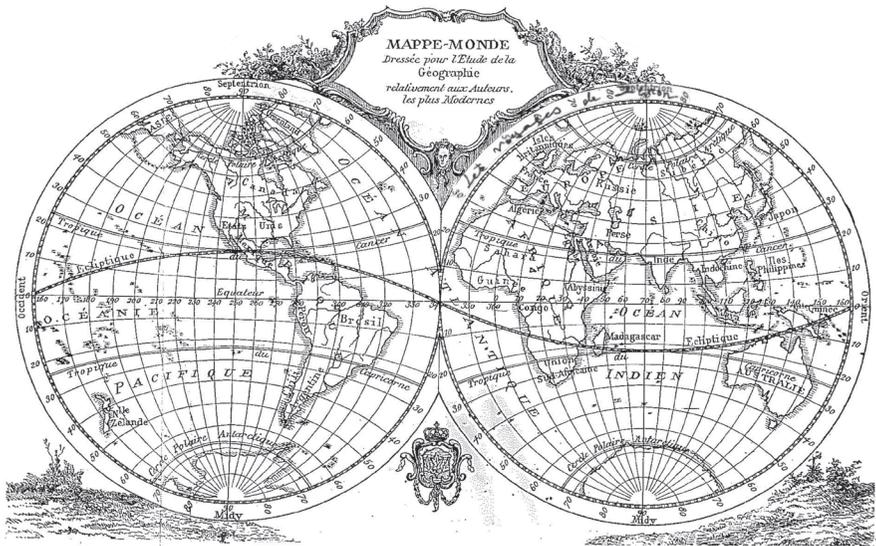
Mon étude prend pour point de départ *L'Œuvre au Noir*, roman dont l'historicité se révèle à la lecture par des indices spatiaux, illustrant de la sorte le paradoxe susmentionné. En effet, Marguerite Yourcenar préfère occulter les marques temporelles et éviter l'excès de précision chronologique, en dirigeant son attention vers la représentation de la spatialité. Ainsi, au premier chapitre du roman, ce sont les allusions géographiques qui indiquent l'époque : la terre considérée comme un globe, la rotation de la terre, les nouveaux espaces. Le regard du jeune Zénon au début de son périple embrasse les territoires d'une vue quasi planétaire, de l'ouest européen (la Flandre) vers l'est, de l'Arabie vers la Morée (Grèce), ensuite vers l'Inde et les Amériques :

Par-delà les Alpes, l'Italie. Par-delà les Pyrénées, l'Espagne. D'un côté, le pays de La Mirandole, de l'autre, celui d'Avicenne. Et, plus loin encore, la mer, et, par-delà la mer, sur d'autres rebords de l'immensité, l'Arabie, la Morée, l'Inde, les deux Amériques. Et, partout, les vallées où se récoltent les simples, les rochers où se cachent les métaux dont chacun symbolise un moment du Grand Œuvre, les grimoires déposés entre les dents des morts, les dieux dont chacun a sa promesse, les foules dont chaque homme se donne pour centre à l'univers. Qui serait assez insensé

7. Pour une étude de l'ouverture spatiale à laquelle le personnage est confronté dans le roman, voir la contribution d'Isabelle Daunais dans ce même volume.

pour mourir sans avoir fait au moins le tour de sa prison? Vous le voyez, frère Henri, je suis vraiment un pèlerin. La route est longue, mais je suis jeune. (ON, p. 18.)

Au moyen de la simple évocation de toponymes, l'écrivain parvient à esquisser une carte du savoir géographique au XVI^e siècle. Cette topographie suit un mouvement dirigé à partir des terres connues vers d'autres moins connues à l'époque. Il est vraisemblable qu'au cours de l'écriture, Yourcenar a sous les yeux une carte que révèlent les *Notes de composition de « L'Œuvre au Noir »*⁸. Dans ces archives du roman sélectionnées et assemblées par l'écrivain elle-même, la mappemonde figure les deux faces du globe terrestre dont une seule recèle les voyages du personnage.



Notes de composition, f. 160 (détail). By permission of the Houghton Library.

On remarque, en haut de la figuration de l'Europe, l'intitulé autographe « Les voyages de Zénon », de même que le tracé des pérégrinations du personnage qui correspondent à la seizième partie environ du monde entier. L'espace parcouru par

8. M. YOURCENAR, *Notes de composition de « L'Œuvre au Noir »*, bMS Fr 372.2 (364), Marguerite Yourcenar's Papers, Houghton Library, Department of Manuscripts, Harvard University. De ces archives restées inédites en grande partie, Yvon Bernier a extrait les commentaires auctoriaux et les a édités sous le titre « Carnets de notes de *L'Œuvre au Noir* », (*Nouvelle Revue Française*, 452, septembre 1990, p. 38-53; 453, octobre 1990, p. 54-67).

Zénon est circonscrit au continent européen, étendu vers un Orient très rapproché (la Turquie) et vers les confins nordiques. Les « deux Amériques » sont perçues abstraitement, ne figurant que sur la carte mentale de Zénon. Il accepte leur existence, tout en sachant qu'il ne se rendra jamais sur ces terres qui représentent uniquement une possibilité de voyage, un lieu vers lequel il dirige un instant sa méditation sur le rapport espace-temps :

La sécurité de reposer stablement sur un coin du sol belge⁹ était une erreur dernière; le point de l'espace où il se trouvait contiendrait une heure plus tard la mer et ses vagues, un peu plus tard encore les Amériques et le continent d'Asie. Ces régions où il n'irait pas se superposaient dans l'abîme à l'hospice de Saint-Cosme. (ON, p. 237.)

En prêtant à son personnage une intuition des parallèles terrestres et des décalages horaires, l'écrivain suggère à la fois la densité et la légèreté du temps adhérent à l'espace. Si le temps voyage d'un lieu à l'autre, en avançant ou en reculant en fonction de l'endroit où l'on se trouve momentanément, les espaces-temps ainsi reliés dans l'abstrait s'emboîtent les uns dans les autres. Ce principe d'articulation n'est pas sans évoquer les liens intemporels que forge tout roman historique.

Contrairement au personnage de Zénon qui n'est pas effleuré par l'idée de mettre en doute les cosmographies savantes, Antonio de Guevara, auteur présumé de la *Refutatio major*, premier texte inclus dans *La Réfutation majeure* de P. Senges, accuse l'un des colporteurs de l'idée de *mundus novus*, Pierre Martyr d'Anghiera, de n'avoir même pas fait semblant d'embarquer pour cette destination. Ne pas avoir eu l'intention d'explorer un territoire devient un argument de son inexistence et le début de sa fictionnalisation (RM, p. 63-64). Le discours de *La Réfutation majeure* s'articule de la sorte autour de la tension entre le savoir du présent du rhétoricien (auquel le texte de la *Refutatio* est fictivement attribué par P. Senges¹⁰) et le savoir du présent de l'écriture et de la lecture. Tournant autour d'un aspect

9. Dans son essai, « Ton et langage dans le roman historique », Marguerite Yourcenar mentionne son choix d'employer occasionnellement des termes périmés qui servent « à fixer une date », dont l'adjectif « belge » devenu vers 1830 nom propre qui désigne un pays. Voir *Le Temps, ce grand sculpteur* (1983), *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 300-302. À la fin de sa méditation, le personnage se souvient de l'espace-temps où il se trouve momentanément, « un coin du sol belge » désignant les Pays-Bas méridionaux au XVI^e siècle, et l'usage de cet archaïsme le rappelle au lecteur également.

10. Pour l'élucidation de ce dispositif fictif complexe au sein de *La Réfutation majeure*, voir A. CAMUS, « Restaurer le blanc des cartes ou comment Pierre Senges escamota l'Amérique », R. BOUVET, H. GUY et É. WADDELL (dir.), *La Carte: point de vue sur le monde*, Montréal, Éditions Mémoires d'encrier, 2008, p. 247-265.

déterminant de l'époque renaissante, la découverte du Nouveau Monde, cette œuvre composite fait son fondement de la négation de cette découverte ou, au mieux, de sa mise en doute :

Pour faire le portrait de ce pays nouveau, les ateliers de cartographes dessinent à main levée des côtes qui n'ont pas grand-chose de fantaisiste hormis le fait de regarder notre monde de profil depuis l'autre bord et de paraître nous toiser. (*RM*, p. 25.)

Dans cette perspective de doute philosophique opposé à la certitude topographique, les régions américaines deviennent multiplication de textes et de rêves, se fictionnalisant de la sorte. Le conflit provenant du heurt entre l'argumentation et la documentation livresque de l'auteur, d'un côté, et la connaissance géographique empirique du lecteur contemporain, de l'autre, engage à considérer l'espace comme cause du roman. De composante du roman, l'espace est converti en producteur de fiction.

En vue de la composition de *Rouge Brésil*, J.-C. Rufin recourt, dans la même veine érudite, à des récits de voyage et à des témoignages de marins et de colons, sans néanmoins mettre en doute leur authenticité. À la différence des deux autres romans, la narration se déroule sur les terres nouvelles, le menaçant Brésil avec ses forêts, ses côtes, ses fièvres et ses indigènes « nus, sauvages et anthropophages¹¹ ». L'Amérique est l'objet des rêves fabuleux des personnages, « qui leur faisaient imaginer les pays de monstres et de magie qu'ils rencontreraient sur les confins » (*RB*, p. 99). Le savoir cartographique et géographique, encore chancelant au XVI^e siècle, puise toujours dans le réservoir des livres des merveilles, bien des cartes étant ornées de dessins où la fabulation s'ajuste à la réalité des espèces inconnues. Mais le rêve est suscité notamment par le déplacement, par la traversée de l'étendue marine. Dans *Rouge Brésil* les deux continents, réunis plutôt que séparés par l'océan, signifient pour le personnage deux moments biographiques, le passé et le présent, deux embranchements du destin. L'océan, cet élément majeur de la structuration de l'espace, s'érige également en moyen d'agencement temporel, renforçant la solidarité espace-temps :

Un jour, [les Indiennes] partirent tôt et tirèrent jusqu'à la côte qui se voyait en contrebas, de l'autre côté du pot de beurre. C'était une immense plage vierge, ouverte sur l'Atlantique où d'énormes rouleaux de vagues éclataient en gerbes. Le souffle du vent était si fort qu'il faisait voler les cheveux et frissonner de fraîcheur.

11. Ce syntagme reprend le titre d'un des livres à succès de la Renaissance, le récit de voyage du mercenaire allemand Hans Staden qui avait survécu durant plusieurs mois dans une tribu cannibale : *Nus, féroces et anthropophages* (1557), intr. par J.-P. DUVIOLS et M. BOUYER, Paris, Le Seuil, 1990.

Mais le sable était tout cuisant de soleil. Colombe resta longtemps plantée face à l'horizon teinté de jade. En esprit et si improbable que cela fût, il lui semblait distinguer, au plus lointain de cette mer au dos rond, la ligne des côtes de l'Europe et les grises landes du rivage de Normandie. Ce n'était pas une nostalgie, bien au contraire, seulement l'effort pour réunir les deux berges de sa vie, le passé et le présent, sans savoir encore de quel côté finirait par rouler le dé de l'avenir. (*RB*, p. 238.)

J.-C. Rufin ne manque cependant pas de suggérer la difficulté, au XVI^e siècle, de croire à l'existence d'une terre éloignée spatialement et culturellement. La représentation cartographique du monde esquissée par les personnages de *Rouge Brésil*, avant et même pendant la traversée, se réduit à l'espace méditerranéen, le Brésil pouvant se situer quelque part entre le Proche-Orient et le Nord de l'Afrique :

En effet, Colombe, tout comme Just, si elle avait entendu le mot Brésil souvent dans les conversations du bateau, ignorait où se trouvait cette contrée. Son père leur avait parlé à Gênes de lointains voyages accomplis par les pilotes de cette ville qui joignaient par des routes étranges l'Occident à l'Orient. Mais elle persistait à penser que ces terres nouvelles n'étaient que des étapes vers la seule destination possible, quelque détour que l'on fit pour y parvenir : la Méditerranée, avec son Italie, son Espagne, sa Grèce et ses terres barbaresques. (*RB*, p. 108.)

À cette géographie ignorante correspond la géographie fantaisiste et polémique de *La Réfutation majeure*, qui sert à alimenter le manque de crédibilité de l'existence de l'Amérique :

Non contents d'avoir situé les Indes au couchant, on y expatrie les îles d'Ulysse et peut-être les rochers de Charybde ; enfin il y aura bientôt un fanfaron plus fanfaron que les autres, et plus au fait de l'art de la promotion, pour nous apprendre qu'en vérité, les îles britanniques mouillent à 370 lieues à l'ouest du Cap-Vert, qu'elles y voisinent la Flandre, et qu'un marin gardant son cap finira, depuis Lisbonne, par atteindre là-bas le port d'Anvers et ses nuages remarquables. On nous dira que Paris est une cité fameuse dans ces archipels, dont la ville de France n'est que le reflet, par jeux de glaces, ou la copie, par ricochets à la surface de l'eau. (*RM*, p. 28.)

Ces passages ne sont pas sans renvoyer aux hésitations éprouvées à la Renaissance entre l'intérêt pour le monde ancien et celui pour le monde nouveau, dans la mesure où les Grandes Découvertes furent accompagnées de la mise en valeur de la culture antique et de ses espaces emblématiques. Sans tracer une topographie eurocentriste, ils évoquent l'écueil qu'a constitué la modification de la mappemonde, de même que la survie de l'imaginaire mythique dans la représentation de la nouveauté. Ainsi, les premiers navigateurs se réfèrent au connu et importent avec eux leurs conceptions spatiales, désignent les nouveaux lieux par des toponymes et par des mythes bien de chez eux, construisent un monde qui est le double de celui qu'ils ont quitté. Le récit qui se rapporte à ces habitudes de

concevoir l'espace s'articule ou bien sur la tension entre l'errance et l'immobilité (*L'Œuvre au Noir* et *Rouge Brésil*, projetant tantôt un monde ouvert et en mouvement, tantôt un monde fermé, à dynamique interne), ou bien sur la négation de cette tension (*La Réfutation majeure*). Le désir de liberté et d'ouverture se configure entre une spatialité centripète et une spatialité centrifuge, le parcours du personnage allant soit de la diversité des lieux à un point spatial fixe, soit d'un ancrage spatial unitaire à la totalité des lieux.

Strates topographiques

On retrouve cette tension dans *L'Œuvre au Noir*, roman construit sur l'antonomie de l'étendue spatiale du monde (dans son expérience physique) et du point immobile (la chambre d'où l'on peut embrasser mentalement la totalité de l'espace). À cet effet, deux chapitres, « Les derniers voyages de Zénon¹² » et « L'Abîme », sont révélateurs parce qu'ils illustrent deux perspectives complémentaires (la narration à la troisième personne et l'introspection) et qu'ils fournissent en même temps deux points de vue spatiaux : le premier, une géographie neutre (point de vue du narrateur), le second, une géographie affective (point de vue du personnage), cette dernière faisant intervenir la subjectivité de la mémoire.

Dans le chapitre « L'Abîme » la remémoration des lieux de passage par le personnage échappe au schématisme de l'énumération, présent dans la géographie du narrateur. Chaque lieu est enrichi de détails référentiels. Le rétrécissement de l'espace et la récurrence monotone des mouvements auxquels Zénon s'astreint à Bruges, au point de se sentir « prisonnier d'une ville, et dans cette ville d'un quartier, et dans ce quartier d'une demi-douzaine de chambres donnant d'un côté sur le jardin potager et les dépendances d'un couvent, et de l'autre sur un mur nu » (*ON*, p. 210), le conduisent à d'étranges méditations qui font ressortir la relativité du temps et de l'espace, l'interchangeabilité du passé et du présent, l'indifférenciation des lieux :

Les heures, les jours, et les mois, avaient cessé de s'accorder aux signes des horloges, et même au mouvement des astres. Il lui semblait parfois être resté toute sa vie à Bruges, et parfois y être rentré de la veille. Les lieux aussi bougeaient : les distances s'abolissaient comme les jours. Ce boucher, ce crieur de denrées auraient aussi bien pu être à Avignon ou à Vadsténa ; ce cheval fouetté, il l'avait vu s'abattre dans les rues d'Andrinople ; cet ivrogne avait commencé à Montpellier son juron ou son jet de vomissure ; cet enfant qui vagissait dans les bras d'une nourrice était né à Bologne

12. Pour illustrer la narration apparemment objective des pérégrinations du personnage, le chapitre « La voix publique » est tout aussi significatif.

il y avait vingt-cinq ans; cette messe du dimanche, à laquelle il ne manquait jamais d'assister, il en avait entendu l'*Introït* dans une église de Cracovie cinq hivers plus tôt. Il pensait peu aux incidents de sa vie passée, déjà dissous comme des songes. (ON, p. 211-212.)

Les souvenirs du personnage réfèrent à des lieux nouveaux par rapport à la précédente présentation de son parcours au chapitre « Les derniers voyages de Zénon », au point que la mémoire affective semble plus riche que la mémoire objective. Aux deux perspectives de la « voix publique » et du personnage, s'ajoute la perspective auctoriale puisque le pacte d'érudition consubstantiel à la fiction historique, selon lequel l'invention est faite de « pierres authentiques », présuppose souvent l'écriture de « Notes de l'auteur » ou de « postfaces » où les créateurs parlent de leurs lectures, de leurs hypothèses, des éléments déclencheurs de la fiction, de la conformité par rapport aux référents réels ou des écarts volontaires. On constate la triple stratification de la géographie fictionnelle : agencement chronologique de la fiction (au chapitre susdit) ; ressassement des souvenirs spatiaux et chronologiques de la narration anamnétique au chapitre « L'Abîme » où l'écrivain esquisse un possible clivage entre la mémoire apparemment objective du narrateur-observateur et la mémoire introspective du personnage-observé ; enfin, la strate méta-réflexive, fenêtre ouverte sur les jeux et les enjeux de la création romanesque. Une topographie réelle, objective, celle qui fut déjà tracée par les études savantes sur la Renaissance parmi lesquelles le créateur opère des choix, est ainsi confrontée à celle du narrateur et à une topographie de l'affect, celle du personnage.

Quant aux espaces de *Rouge Brésil*, il est possible d'identifier d'abord une géographie réelle (autant celle du XVI^e siècle que la contemporaine), ensuite une géographie non pas fictive mais mise en fiction dans les récits de voyage d'un Jean de Léry, d'un André Thevet ou d'un Hans Staden, écrits alimentant la création du roman, de l'aveu de l'auteur dans « À propos des sources de *Rouge Brésil* » (RB, p. 599) et, enfin, une géographie affective des personnages, tantôt confusion des deux continents, tantôt séparation entre un espace ouvert vers des promesses futures et un espace fermé, déjà perdu, celui de l'enfance.

Dans *La Réfutation majeure*, les fondements de la géographie réelle (autant celle de l'auteur contemporain que celle du lecteur) sont ébranlés par l'idée de l'invention des terres américaines. L'auteur supposé de la *Refutatio*, Guevara, dresse la liste des lieux imaginaires dont la somme nie le nouveau continent en l'assimilant à une riche affabulation et en tire une géographie subjective qui identifie toutes les raisons pour lesquelles l'Amérique (ne) pouvait (pas) exister, de même qu'une géographie mythique, toute de poncifs littéraires.

Fonctions et réécriture des détails spatiaux renaissants

Les catégories du roman (éléments spatiaux et temporels, personnages, progression de la fiction, temps coexistant avec l'espace) fonctionnent comme un ensemble solidaire, tout choix et toute modification d'une d'entre elles entraînant une évolution des autres en accord avec la perspective adoptée par l'auteur. Deux principaux paradigmes entraînent en définitive l'avancement du récit : le déplacement sur les routes du monde (le chronotope thématique et structurel de la route chez Bakhtine) et l'activité ou la méditation sur place, qui correspondent à deux manières de configurer l'espace, d'un côté, ouverture vers la totalité du monde, de l'autre, enfermement dans un lieu marqué au sceau du régionalisme. Pour illustration, chez Yourcenar le récit est construit autour de l'apparente liberté de mouvement du personnage et de ses alternatives spatiales, chez Senges, autour du refus du déplacement et, enfin, chez Rufin, par le voyage effectif, le mouvement et son corollaire, le changement, étant pleinement assumés. Les différents récits prennent forme à travers des configurations d'espaces-temps incarnés dans des épisodes du récit et visualisés comme inscriptions des parcours (possibles) des personnages. En outre, en optant pour l'immobilité ou l'inactivité comme moteur fictionnel, certains sous-genres rattachés au roman historique (le roman biographique, le roman d'aventures, le roman de formation, etc.) subissent une conversion ou une hybridation de leurs caractéristiques. Dans *Refutatio major*, la négation des Grandes Découvertes en vient non seulement à annuler l'ouverture spatiale, mais aussi, par voie de conséquence, à raturer le roman historique ou le roman d'aventures *in nuce*. P. Senges convertit sa *Refutation majeure* en un éloge de la fiction.

En revanche, la traversée de l'océan dans *Rouge Brésil* facilite l'ouverture vers des territoires inconnus et inquiétants, luxuriants et sauvages. Les aventures des héros convergent vers le renouvellement d'un mythe primordial, le couple de la sœur et du frère, survivant au déluge, qui donne naissance à une humanité nouvelle. Roman d'aventures, roman biographique et récit de genèse se greffent sur le roman historique. En dépit des différences, la même contamination entre biographique et historique est discernable dans *L'Œuvre au Noir*. Dans ce roman, la spirale des voyages (retour au lieu de départ, après un laps de temps) est opposée au séjour à Bruges (où la ville est conçue comme micro-univers, reflet de l'univers entier), mais en fin de compte, ce sont l'immobilité et l'ouverture intellectuelle vers le passé et l'espace parcouru qui induisent la « conversion » du personnage, sa métamorphose spirituelle. Repérable également dans *Un homme obscur* (1982) de Marguerite Yourcenar, ce schéma semble fonctionner dans un récit qui place

le héros sur le devant de la scène narrative, l'historique et le biographique s'imbriquant étroitement et guidant la structuration de la spatialité.

Dans le roman sur le XVI^e siècle, plusieurs types de déplacement sont par conséquent discernables, et le lien entre chronotope et genre se trouve fragilisé par cette multitude d'options. Si dans les romans étudiés est manifeste la coïncidence des traits définissant la Renaissance, principalement la découverte du continent américain et l'ouverture spatiale (des chronotopes culturels selon Bakhtine¹³), conformes à l'état des connaissances empiriques et livresques de l'époque, ceux-ci sont différemment convertis et amenés dans la fiction. En effet, dépassant leur première fonction de références géographiques et historiques, ces attributs topographiques impliquent une réécriture¹⁴ et entraînent des significations distinctes en fonction des effets romanesques souhaités. Dans *L'Œuvre au Noir* et *La Réfutation majeure*, d'espace possible qui fonctionne comme un reflet lointain du monde connu car elle n'est jamais scène de l'action, l'Amérique devient espace ontologique, qu'on peut réfuter ou accepter. Dans *Rouge Brésil*, d'espace inconnu, elle devient espace d'aventure et de vie. De manière implicite, solliciter les mêmes aspects géographiques du monde renaissant ne suffit pas à classer les récits sous un type générique unique. La multiplicité des valeurs est patente autant à l'intérieur d'un seul roman que d'un roman à l'autre. Somme toute, il n'y a pas de schéma commun aux romans portant sur un même espace-temps, ce qui justifie la difficulté de souscrire entièrement à la thèse de Bakhtine, selon qui un chronotope particulier détermine la généricité du roman. Comme l'ont remarqué

13. Dans « Chronotopies romanesques », *loc. cit.*, p. 93 *sqq.*, H. MITTERAND distingue entre « chronotope culturel » (« tout univers humain déterminé consubstantiellement par une époque et un lieu, et aussi toute vision, toute représentation homogène d'un tel univers, tout tableau du monde intégrant la compréhension d'une époque et celle d'un cosmos »), « chronotope de genre » (trait déterminant d'un genre, du point de vue de son traitement du temps et de l'espace; par exemple, le drame s'inscrit dans le temps mythologique), « chronotope de sous-genre » (principe générateur d'une série d'œuvres à l'intérieur d'un genre, réunissant un trait temporel et un trait spatial; selon Bakhtine, celui du roman de chevalerie serait le « monde des merveilles dans le temps de l'aventure »), « chronotope d'œuvre » (résultant de la combinaison des traits chronotopiques de genres et de sous-genres), « thématique » (renvoyant à une série de thèmes ou motifs spatio-temporels: route, château), « aspectuel » (renvoyant à une catégorie qualitative ou modale: étendue, distance, croissance).

14. Selon H. MITTERAND (*ibid.*, p. 102), ils font « l'objet d'une réécriture en code-roman et d'une modalisation surdéterminée par la matrice générale du récit ».

H. Mitterand¹⁵ et P. Claval¹⁶, cette thèse est soumise à la dialectique historique et à la croyance en un progrès continu des formes romanesques, ce qui contraindrait à considérer les textes littéraires comme des organismes soumis à une évolution à sens unique et conduirait à ignorer les principes mouvants de la fictionnalisation.

La combinaison et la manipulation subjectives des aspects topographiques et d'autres éléments fondateurs de la narrativité (le déplacement, l'aventure, la rencontre, etc.) assureront à chaque œuvre son originalité, sa propre vue de l'espace-temps. Partant, il est possible de déduire un trait spécifique au roman historique, la métamorphose des chronotopes, des référents à un univers humain, en fonction de la vision sur l'époque que l'auteur propose. Matérialisation du rapport espace-temps, proche du chronotope en tant que « centre de la concrétisation figurative¹⁷ » des principaux événements du roman, le détail topographique cumule deux types de fonctions : il condense des indices du temps évoqué en offrant une substance aux scènes du roman et constitue un générateur de fiction et un principe organisateur de l'œuvre. Au sens où il représente un « conducteur de pensée particulièrement efficace¹⁸ » au fil du récit, jouant un rôle dans l'économie de l'intrigue et dans la caractérisation des personnages, le détail spatial constitue un des fondements de la narrativité. L'étude du passage de la topographie référentielle à l'invention et à la transposition de la topographie fait ainsi apparaître la nécessité d'envisager l'espace comme une notion dynamique dans la configuration de la narration.

15. *Ibid.*, p. 92. Dans l'optique de Bakhtine, le devoir esthétique de l'artiste se doit de coïncider avec l'expression des transformations de la société.

16. P. CLAVAL, « La géographie et les chronotopes », M. CHEVALIER (dir.), *La Littérature dans tous ses espaces*, Paris, CNRS, 1993, p. 103-121.

17. M. BAKHTINE, « Formes du temps et du chronotope dans le roman », *loc. cit.*, p. 391.

18. F. LESTRINGANT, *Le Livre des îles. Atlas et récits insulaires, de la Genèse à Jules Verne*, Genève, Droz, 2002, p. 31.

CHAPITRE XI

UN CHEMIN À PARCOURIR : VOYAGES IMAGINAIRES ET TOPOGRAPHIES MORALES AU XVII^e SIÈCLE

Lucie DESJARDINS

Si le début du XVII^e siècle avait vu l'essor du récit de voyage, les voyageurs de la seconde moitié du siècle anticipent l'entreprise encyclopédique et prétendent plutôt travailler à l'élargissement du champ du savoir en proposant des textes qui multiplient les signes d'authenticité (comme les cartes et les gravures) et qui refusent tout recours au « romanesque ». Toutefois, les auteurs de récits de voyage ne font pas uniquement appel à la scientificité, mais prennent volontiers le parti d'une écriture plaisante, soucieuse de divertir son lecteur. De ce point de vue, il n'est pas surprenant que dans sa *Bibliothèque française*, Charles Sorel fait part de son enthousiasme pour le récit de voyage, genre relativement nouveau qu'il qualifie de « roman des Philosophes », puisque la lecture en constitue une occupation aussi utile qu'agréable. Mais les lecteurs désireux de visiter tant de pays en imagination et curieux de connaître la configuration exacte des lieux seraient également bien avisés, suivant le conseil de Sorel, de consulter atlas et cartes géographiques, car

[...] pour jouir de ce bien le plus parfaitement & avoir une entière connoissance de tout ce qui se rencontre dans les livres de Voyages, il faut auparavant avoir leu quelques Livres de Geographie, afin de sçavoir où sont situez tous les païs dont on entendra parler¹.

Si ce commentaire témoigne du réel engouement que connaît le récit de voyage pendant tout le XVII^e siècle, le roman exploite volontiers le succès que

1. C. SOREL, *Bibliothèque française*, Paris, Librairie du Palais, (1664) 1667, p. 146-147.

rencontre ce genre en multipliant à son tour voyages imaginaires et cartes allégoriques, comme le souligne une fois de plus Sorel :

On a suivi cecy dans notre Siecle, par la description de diverses choses, à qui l'on a donné des noms de Villes & de Provinces, ou des Noms de personnes imaginaires pour en faire des Cartes & des Histoires à Plaisirs².

La plus célèbre de ces « histoires à Plaisirs », la *Carte de Tendre* publiée dans la *Clélie*³ de Madeleine de Scudéry, propose ainsi un parcours dans lequel le sentiment amoureux se décompose en une série de lieux, si bien que la connaissance de l'amour semble se ramener à un simple problème de topographie, le voyageur étant invité à déambuler dans les villages de « billet doux » ou de « vers galants », tout en évitant le « lac d'indifférence » et, surtout, la « mer d'inimitié ». Mais on oublie trop souvent que la *Carte de Tendre* est au cœur d'une mode dont elle n'aura été que l'emblème. En effet, comme l'ont déjà rappelé bon nombre de travaux⁴, la carte allégorique connut un immense succès à partir de 1640, affichant sous les formes les plus diverses la cartographie de l'univers galant⁵, que l'on songe à la carte du Royaume

-
2. *Ibid.*, p. 169. Sorel fait également allusion à cette mode dans *De la connoissance des bons livres*, en parlant des « descriptions de diverses choses, à qui l'on donne des noms de villes et de provinces ». C. SOREL, *De la connoissance des bons livres, ou examen de plusieurs Autheurs* (1671), Genève, Slatkine Reprints, 1981, p. 148.
 3. M. DE SCUDÉRY, *Clélie. Histoire romaine*, (1664-1660), Genève, Slatkine Reprints, 1979, tome I, chap. 1, p. 371-413. Notons non seulement la présence, mais aussi la référence à la carte : « Mais nous fûmes bien étonnés lorsque Herminius après avoir vu ce que Clélie lui venait d'envoyer, nous fit voir que c'était effectivement une carte dessinée de sa main, [...] et qui ressemblait tellement à une véritable carte, qu'il y a des mers, des rivières, des montagnes, un lac, des villes et des villages ; et pour vous le faire voir, Madame, voyez je vous prie une copie de cette ingénieuse carte [...]. À ces mots, Célère donna effectivement la carte qui suit cette page [...]. » On attribue à François Chauveau la gravure de cette carte.
 4. Voir D. MORNET, *Histoire de la littérature française classique*, Paris, Armand Colin, 1940. Voir aussi J.-M. PELOUS, *Amour précieux, amour galant (1654-1675)*, Paris, Klincksieck, 1980 ; D. DENIS, *Le Parnasse galant, Institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2001 et M.-C. PIOFFET, *Espaces lointains, espaces rêvés dans la fiction romanesque du Grand Siècle*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2007. Pour une étude d'ensemble, voir *Études françaises, Cartographies*, B. BEUGNOT et F. SIGURET (dir.) n° 21, automne 1985.
 5. D. DENIS, *Le Parnasse galant, Institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle, op. cit.*, a montré de quelle façon ces cartes participaient à l'institution d'une nouvelle catégorie littéraire au XVII^e siècle.

des Précieuses⁶, à celle du Royaume d'amour⁷ ou encore à celle du Royaume de Coquetterie⁸. Un exemple tiré de la *Carte de la cour* de Gabriel Guéret suffira, à lui seul, à résumer le projet et à illustrer le ton de cette géographie mondaine. Le texte se présente comme un itinéraire destiné à favoriser l'ascension sociale d'un homme du monde nommé Hydaspes, auquel le narrateur s'adresse en ces termes :

Vous me direz peut estre que je vous appelle à des lieux bien éloignez, je l'avouë Hydaspes, et c'est aussi pour cela que je vous en ay tracé une Carte où vous trouverez la route que vous devez suivre, et que pour ne laisser aucune difficulté qui vous puisse embarrasser, je vous en envoie l'intelligence dans ce Discours⁹.

Comme le montre cet extrait, le recours à la carte constitue, à l'évidence, une sorte d'aide-mémoire susceptible de fixer les étapes d'un parcours et, en l'occurrence, les principaux lieux d'un imaginaire curial, si bien que quelques-uns de ces ouvrages s'accompagnent d'une carte gravée¹⁰. En revanche, d'autres se veulent plutôt, selon l'expression de Louis Van Delft, des « cartographies sans carte¹¹ », de sorte qu'à l'image absente supplée alors la description, « celle-ci pouvant adopter, sur le mode enjoué, l'apparente précision des cartographes¹² ». Mais avec ou sans carte, les fictions cartographiques se caractérisent surtout par l'étonnante diversité des espaces imaginaires qu'ils représentent, depuis le pays de Jansénie¹³ et l'île des

-
6. Attribuée au marquis de Maulévrier, « La Carte du Royaume des Précieuses », publiée anonymement dans C. DE SERCY (éd.), *Recueil de pièces en prose les plus agréables de ce temps*, 1658, t. I, p. 322-323.
 7. T. L'HERMITE, « La carte du royaume d'amour, ou la Description succincte de la contrée qu'il régit, de ses principales villes, bourgades et autres lieux et le chemin qu'il faut tenir pour y faire voyage », dans C. DE SERCY (éd.), *Recueil de pièces en prose, les plus agréables de ce temps. Composées par divers auteurs*, op. cit., t. I.
 8. F. HÉDELIN D'AUBIGNAC, *Histoire du temps ou La relation véritable du Royaume de Coquetterie*, Paris, Charles de Sercy, 1664.
 9. G. GUÉRET, *La Carte de la cour*, Paris, J. B. Loyson, 1663, p. 8-9. Cité par D. DENIS, *Le Parnasse galant*, op. cit., p. 27.
 10. Pour une description de l'iconographie, voir E. P. MAYBERRY SENTER, « Les cartes allégoriques gravées du XVII^e siècle. Aperçu des gravures créées autour de l'apparition de la "Carte de Tendre" de la Clélie en 1654 », *Gazette des Beaux-Arts*, n° 89, 1977, p. 133-144.
 11. L. VAN DELFT, « La cartographie morale au XVII^e siècle », *Études françaises*, op. cit., p. 104. On voit bien, écrit-il, « que, quand bien même on voudrait entendre le terme de *cartographe*, en traitant de l'histoire littéraire, dans le sens le plus restrictif, il serait impossible de ne point faire un sort à la *cartographie sans cartes* ».
 12. Sur cette question, voir D. DENIS, *Le Parnasse galant*, op. cit., p. 22-23.
 13. L. FONTAINES, *Relation du pays de Jansénie, où il est traité des singularitez qui s'y trouvent, des coutumes, moeurs et religion de ses habitans*, Paris, Vve et D. Thierry, C. Barbin, 1660.

hermaphrodites¹⁴ jusqu'à l'archipel des bagatelles¹⁵ et au royaume d'éloquence¹⁶. Voilà donc l'immense pays qui s'offre à l'étude de la topographie imaginaire du XVII^e siècle qui, s'il recourt rarement au terme lui-même de topographie¹⁷, en parcourt néanmoins les lieux les plus extravagants au profit d'une anthropologie morale, comme j'aimerais le montrer essentiellement à partir de deux fictions allégoriques de Sorel : *La Description de l'île de portraiture et de la Ville des Portraits*¹⁸ et le *Récit du voyage de Brisevent & des peuples estranges qu'il a découverts*¹⁹.

Topographie et anthropologie morale

Loin de se résumer à un simple jeu mondain, le langage cartographique que l'on retrouve dans les fictions allégoriques se donne bien souvent à lire en fonction de ce que Louis Van Delft appelle une anthropologie morale²⁰, où la carte devient un lieu où le voyageur apprend non seulement à déchiffrer le monde pour savoir s'orienter et y vivre, mais encore à se connaître soi-même. Van Delft rappelle ainsi à quel point les moralistes anglais du XVII^e siècle utilisent même la référence cartographique dès le titre de leur ouvrage, afin de mieux comparer l'homme à un espace qu'il importe de cartographier et de connaître, comme l'indiquent quelques

-
14. A. THOMAS, sieur D'Embry, *L'Isle des hermaphrodites* (1605), Genève, Droz, 1996.
15. FONTENELLE, « Description de l'empire de la poésie », *Œuvres complètes*, Paris, Fayard, 1990, tome I, p. 7-11.
16. A. FURETIÈRE, *Nouvelle allégorique ou histoire des derniers troubles arrivez au royaume de l'éloquence*, Paris, P. Lamy, 1658.
17. D'un emploi assez rare avant le XVII^e siècle, le mot semble alors assez indéterminé sur le plan sémantique, puisqu'il peut souvent être synonyme de chorographie. C'est ainsi qu'en 1656-1661 est publiée une *Topographia gallicae, sive Descriptio et delineatio famosissimorum locorum in potentissimo regno Galliae*, traduite en français par *Chorographie et topographie du puissant royaume de France*. L'ouvrage contient une histoire du pays, des cartes géographiques et des gravures représentant les principales villes. Les topographies, au sens où nous les connaissons aujourd'hui, connaîtront leur âge d'or à partir de la Révolution.
18. C. SOREL, *La Description de l'isle de portraiture et de la ville des portraits*, (1659), repris dans *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques*, Amsterdam, s. n., 1788, tome 26, p. 339-422.
19. C. SOREL, « Récit du voyage de Brisevent & des peuples estranges qu'il a découverts », *La maison des Jeux* (1642), Paris, Antoine de Sommerville, 1647 ; Genève, Slatkine Reprints, 1977, p. 83-116.
20. Voir L. VAN DELFT dans *Littérature et anthropologie. Nature humaine et caractère à l'âge classique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993. J'emploie ici, en suivant Van Delft, le terme « anthropologie » dans le sens que lui donne le *Dictionnaire de Trévoux* de 1721, qui est le premier à définir ce terme : « discours sur l'homme, ou sur le corps humain, terme d'anatomiste ».

ouvrages au titre significatif: *A Map of Microcosme, or a Moral description of Man*²¹, *An Anatomical Lecture of Man, or a Map of the Little World*²², etc. Ici, il s'agit assurément d'une *lecture of man*, c'est-à-dire d'une lecture en fonction de laquelle vices, caractères et vertus se définissent sur le modèle même de la géographie du monde physique, suivant une distribution topographique où se répondent monde extérieur et univers intérieur. C'est suivant le même esprit que, dans un ouvrage intitulé *Religio Medici* paru en 1643, Thomas Browne entend proposer une sorte de cosmologie de soi :

I could never content my contemplation with those general pieces of wonders, the flux and the reflux of the sea, the encrease of the Nile, the conversion of the Needle to the North, and have studied to match and parallel those in the more obvious and neglected pieces of Nature, which without further travell I can do the Cosmology of myselfe; wee carry with us the wonders, we seeke without us: There is all Africa, and her prodigies in us²³.

Comme l'atteste l'évocation de ces continents intérieurs, c'est en exploitant le modèle cartographique jusqu'à ses dernières conséquences que le moraliste dresse une topographie qui exhibe les territoires et les provinces d'un pays dont les divers lieux sont mis en parallèle avec le Moi ; la représentation de l'un favorisant la découverte de l'autre. Il en va de même des recueils de caractères, dont on connaît l'importance dans la France du XVII^e siècle et qui, bien souvent, empruntent la métaphore pérenne de l'*homo viator* pour mieux présenter les lieux que parcourt le voyageur au cours du long voyage que constitue l'existence.

Dans cette entreprise de cartographie morale, l'île occupe, bien sûr, une place privilégiée. Par la clôture qui la caractérise, parce qu'elle est sans cesse exposée à la fureur des vents et des marées, et dans la mesure où elle est étroitement associée à

21. H. BROWNE, *A Map of Microcosme, or a Moral description of Man*, London, T. Harper, 1642. Les textes des moralistes anglais sont mentionnés par L. VAN DELFT, *Littérature et anthropologie*, op. cit.

22. S. PERSON, *An Anatomical Lecture of Man, or a Map of the Little World*, London, 1664.

23. T. BROWNE, *Religio Medici* (1643), Oxford, The Clarendon Press, 1964, L. I, sect 15, p. 15 ; c'est moi qui souligne. Je donne ici la traduction française du XVII^e siècle qui ne rend peut-être pas suffisamment la force et la dimension topographique de l'expression *Cosmology of myself*. Voir T. BROWN [sic], *La Religion du médecin*, s. l., s. n., 1668, p. 55 : « je ne me lasse jamais de contempler ces communes merveilles du flux & reflux de la Mer, qui se fait tous les jours ; du débordement annuel du Nil qui arrouse [sic] les campagnes de l'Égypte & de ce que l'éguille du compas se gouverne & se tourne tousjours du costé du Nort ; mais j'ay tousjours tâsché de comparer ces œuvres aux œuvres communes de la nature, qui sont si peu estimées & j'ay expérimenté que l'on peut faire cecy avec bien peu de peine quand on veut parcourir seulement *ce petit monde qu'on porte avec soy* : nous avons en nous mesmes toutes les merveilles, que nous cherchons dehors, nous avons toute l'Afrique avec tous ses monstres enfermés en nous-mêmes ». Je souligne.

l'imaginaire de la découverte, elle constitue un espace auquel recourent volontiers les utopies depuis Thomas More²⁴, mais aussi les représentations allégoriques. De nombreuses fictions allégoriques du XVII^e siècle reprennent ainsi le *topos* des « îles inconstantes et mal assurées » décrites dans de véritables récits de voyage²⁵, avec ces îles qui bougent, partent à la dérive et peuvent même sombrer. Sans racine ni gouvernail, elles sont le parfait symbole d'un monde instable ou encore d'un dérèglement des sens et des mœurs, bref, de l'excès sous toutes ses formes. En témoignage, par exemple, *L'Île des Hermaphrodites* (1605), curieuse fiction allégorique qui se place sous le signe d'une double métamorphose géographique et sexuelle, afin de proposer une satire de la cour d'Henri III et de ses mignons, monde des apparences trompeuses qu'on nous décrit en ces termes :

Mais après que nous eûmes un peu repris nos esprits, [...] nous veismes que la terre sur laquelle nous marchions étoit toute flottante, et qu'elle erroit vagabonde sur ce grand Océan, sans aucune stabilité²⁶.

Rien n'est assuré sur cette île, ni l'identité des formes, ni le sexe des êtres. Du reste, tout y bouge : le sol, les meubles, les chaises et, bien sûr, les corps, agités de mouvements convulsifs et qui sont incapables de se tenir debout. En raison de son inconstance, l'île, en somme, fascine, et illustre la dérive, tout à la fois honnie et désirée, attirante et dénoncée²⁷. Face aux certitudes que l'on retrouve sur la terre ferme, les îles sont à la merci des flots, offrant ainsi une image de la condition humaine où, comme l'écrit Cyrano de Bergerac, nous sommes tous « embarqué[s]

-
24. Je ne discuterai pas ici des ressemblances et des différences entre l'utopie et le voyage imaginaire. Rappelons cependant que, si le genre de l'utopie se développe pendant tout le XVII^e siècle, le mot paradoxalement s'efface ; les grands textes utopiques de Foigny, Veiras ou Tissot de Patot sont alors appelés « voyages imaginaires » ou républiques imaginaires. En effet, le terme « utopie » n'est pas employé pour désigner une catégorie littéraire avant le XVIII^e siècle. Sur cette question, voir R. TROUSSON, *Voyages au pays de nulle part*, Bruxelles, Presses de l'Université de Bruxelles, (1973) 1999. Le développement du voyage imaginaire est bien évidemment motivé par le grand succès des récits de voyage. Sur le genre du voyage imaginaire, voir J.-M. RACAULT, *L'Utopie narrative en France et en Angleterre, 1675-1761*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1991. Notons que plusieurs textes cités dans cet article sont réédités au XVIII^e siècle dans une série intitulée *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques*, Amsterdam et Paris, 1787-1789, 36 vol.
25. Voir, entre autres, *Les singularitez de la France antarctiques de André Thévet*, Paris, Les héritiers de Maurice Laporte, 1557 : « la navigation est devenue peu à peu tant fréquentée entre les hommes, que plusieurs ne s'arrêtant perpetuellement es îles inconstantes et mal assurées, ont finalement abordé la terre ferme [...] », chap. 1, p. 2.

26. *L'Île des Hermaphrodites*, op. cit., p. 56.

27. Voir F. LESTRINGANT, *Le Livre des îles. Atlas et récits insulaires, de la Genèse à Jules Verne*, Genève, Droz, 2002.

sur une mer où la moitié du monde a fait naufrage²⁸ ». Aussi n'est-il pas surprenant que Charles Sorel affirme que les fictions allégoriques ou « narrations fabuleuses » comprennent « plusieurs choses significatives » et cachent des « veritez importantes²⁹ » ; aussi n'est-il pas étonnant que plusieurs de ses propres œuvres allégoriques se déroulent, comme on le verra, sur des îles.

L'île de portraiture

La Description de l'île de portraiture et de la Ville des Portraits (1659) est un court texte qui adopte le ton du récit de voyage pour peindre une allégorie de la mode du portrait mondain, si en vogue dans les salons que Sorel fréquente³⁰. Le narrateur, accompagné de deux amis, se rend sur l'île de portraiture, dont les habitants n'ont qu'une seule occupation : faire des portraits. Le boulanger façonne ses pains en d'agréables figures, le tailleur orne ses habits de nombreuses effigies, de sorte que les « amans volages pouvaient faire, s'ils le vouloient, que leur habit fût orné de portraits de toutes leurs maîtresses³¹ ». Quant aux étrangers qui visitent l'île, ils font faire leur portrait, achètent des portraits, ou apprennent à en faire.

Le récit du périple, qui constitue habituellement un *topos* de ce genre d'ouvrages, reste mince : les épreuves obligées que sont le voyage et l'arrivée sont expédiées en quelques lignes. De la même façon, le narrateur reste avare de détails sur la situation géographique de l'île, se contentant de mentionner qu'elle est, comme bien d'autres îles imaginaires du reste, au « centre du monde » et d'un abord très facile « à ceux qui savent bien choisir le vent qui y conduit³² ». Il ne fait que constater qu'à l'approche de l'île, le paysage tend à prendre diverses formes, qui sont autant d'invitations à l'imagination :

Nous vîmes que la mer outre sa couleur, tantôt verdâtre, tantôt bleuâtre, en prenoit quantité d'autres diverses et la terre que nous découvrions apparut fort bigarrée : tous les nuages qui étoient élevés au-dessus de l'île composoient différentes figures, où l'imagination des contemplatifs pouvoit trouver tout ce qu'elle désiroit³³.

28. C. DE BERGERAC, *Le Pédant joué*, Acte I, sc. 2.

29. C. SOREL, *Bibliothèque française, op. cit.*, p. 174.

30. Sur la mode du portrait peint, voir É. POMMIER, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998. Sur l'histoire de la mode du portrait mondain, voir l'ouvrage de J. PLANTIÉ, *La Mode du portrait littéraire en France 1641-1681*, Paris, Champion, 1994.

31. C. SOREL, *La Description de l'isle de portraiture et de la ville des portraits, op. cit.*, p. 343.

32. *Ibid.*, p. 339.

33. *Ibid.*, p. 340.

L'île de portraiture résiste donc à toute tentative de référentialisation spatiale³⁴. C'est là, au demeurant, un lieu commun des fictions géographiques et allégoriques, comme le souligne l'abbé d'Aubignac à propos des frontières problématiques entre géographie réelle et imaginaire, alors qu'il rappelle à quel point l'auteur d'allégories jouit d'une grande liberté :

Il dispose les temps & les lieux aussi bien que les personnes comme il lui plaist, & pourveu que selon l'ordre des temps qu'il se donne à luy-même, & la disposition des lieux qu'il établit, il ne fasse point d'anachronisme ny de contradiction, on ne peut l'accuser d'avoir peché contre la Chronologie ny contre la Geographie, parce que les temps & les lieux de l'allegorie ne sont que les figures de ceux de l'histoire véritable. Ce sont deux Chronologies & deux Geographies séparées qu'il ne faut pas confondre³⁵.

En ce sens, l'île de portraiture est bien assurément allégorique et, à défaut d'indications géographiques ou topographiques précises permettant d'en dresser la carte, considérons de plus près sa configuration générale. La ville des portraits, capitale de l'île, s'organise ainsi autour de six rues principales en fonction desquelles les peintres se répartissent selon leur spécialité. On y retrouve la rue des peintres héroïques, la plus longue rue de l'île, qui accueille tous ceux que la fortune favorise ; celle des peintres amoureux, habitée par des peintres flatteurs qui, aveuglés par l'amour, font toujours de leur modèle la plus belle représentation ; celle des peintres burlesques et comiques, qui présentent leurs amis et eux-mêmes en faisant rire ; celle des peintres satiriques, où se pratiquent le portrait à charge et la caricature ; celle des peintres censeurs qui dénoncent les défauts des modèles ; et, enfin, celle des « peintres indifférents et de toutes les sortes », qui n'ont pas de parti pris à l'égard de leurs modèles. Affranchie de tout référent topographique, la dimension spatiale s'oblitére, on le voit, au profit de l'entreprise morale que constitue la représentation de soi en reprenant les différents *topoi* de la critique du

34. On pourrait bien sûr tenter quelques rapprochements. Pendant la première moitié du XVII^e siècle, le genre du portrait est principalement illustré en France par des peintres flamands de passage ou installés dans la capitale. Par ailleurs, l'île de portraiture suggère bien sûr la possibilité d'un voyage vers la péninsule italienne, pour visiter Rome, « sa ville capitale » où l'on voit en public, tout comme dans l'allégorie de Sorel, « les statues de tous les héros que l'Antiquité avoit révéérés ». Sur cette question, voir l'introduction de Martine Debaisieux à l'édition moderne du texte de C. SOREL, *Description de l'île de portraiture*, Genève, Droz, 2006, p. 32-62.

35. F. HÉDELIN, abbé D'Aubignac, *Macarise ou la reine des îles fortunées*, Genève, Slatkine Reprints, 1979, p. 570. Cité par M.-C. PIOFFET, « Charles Sorel et la topographie allégorique », *Charles Sorel polygraphe*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « La République des Lettres », 2006, p. 399-419. Rappelons ici que *Macarise* est un espace insulaire aussi problématique, car D'Aubignac escamote lui aussi toutes les péripiéties de la traversée.

portrait peint tels qu'ils sont théorisés dans les traités sur la peinture de l'époque, qu'il s'agisse du portrait comme substitut de la présence de l'autre, du problème de la comparaison entre le modèle et l'image peinte, entre l'original et la copie, mais aussi celui de la mise en scène de soi, de la vanité ou encore de l'illusion créée par l'image du corps.

Si la topographie de l'île est imprécise, elle est néanmoins efficace, dans la mesure où elle offre un parcours critique où s'incarnent à la fois les plus vives espérances sur les possibilités d'une représentation susceptible de favoriser la découverte du Moi et les plus grandes inquiétudes théoriques au sujet d'un monde dominé par les apparences. De cette topographie, examinons, par exemple, la rue des peintres héroïques. C'est, en effet, sur cette rue, peuplée de peintres flatteurs, que la forme allégorique prend tout son sens. La plupart des gens, assure le texte, ont fait le voyage par vanité et ambition, si bien que les peintres en profitent pour réclamer un salaire exorbitant en exploitant l'amour-propre de modèles remplis de « [...] la croyance qu'ils avoient de meriter que leur Memoire fust conservée eternellement aussi bien que celle des plus grands Héros de l'Antiquité³⁶ ». De même, sur toutes les autres rues, le portrait est investi d'un semblable pouvoir d'illusion et d'évocation : il ne donne pas seulement à voir une personne, mais aussi les aspirations qui l'animent, voire les rêves et les prétentions d'une existence sollicitant l'approbation des regards qui la scrutent et désireuse de s'offrir à eux en modèle digne d'être imité. Mais la rue des peintres héroïques met aussi en cause la vanité du modèle, qui est à la fois un *topos* du discours moral et un problème crucial de la théorie picturale, l'un et l'autre reprenant les thèses de la tradition augustinienne pour mieux rappeler à quel point le peintre est nécessairement réduit à appréhender un sujet dont l'image se confond avec les illusions de l'amour-propre. De ce point de vue, la rue des peintres héroïques ne renvoie pas qu'à une simple topographie, elle comporte aussi une dimension morale, voire éthique qui invite le lecteur à s'observer pour mieux se connaître soi-même. En avançant plus avant sur cette rue, le narrateur se dit ainsi surpris de « trouver encore quantité de personnes masquées³⁷ » : l'aveugle a de faux yeux, alors qu'un autre modèle cache sa jambe de bois en portant de superbes bas de soie. Or, poursuit le texte, tout leur soin était de faire croire qu'ils n'étaient pas masqués : il y en avait même dont « les masques estoient si bien faits, & si adroitement attachez ou collez, qu'on les

36. *Ibid.*, p. 345.

37. *Ibid.*, p. 348.

prenoient pour leur vrai visage³⁸ ». Déçu, le narrateur ne peut que constater les écueils auxquels se heurte l'ambition de représenter le modèle :

Je vis chez eux des Portraits merveilleux ; mais en ayant confronté quelques-uns au visage de ceux pour qui ils estoient faits, lesquels se rencontrèrent là fortuitement, je connus que c'estoit des Portraits flatteurs & menteurs qui faisoient les personnes beaucoup plus belles, & de meilleure mine qu'elles n'estoient, tellement qu'il n'y avoient que ceux qui ne voyoient point l'original qui y püssent estre trompez³⁹.

À ce titre, *La Description de l'isle de portraiture et de la ville des portraits* se fait l'écho d'un questionnement moral où s'affirme une profonde inquiétude sur la possibilité même d'une représentation du Moi. De fait, Sorel montre à quel point le portrait n'est qu'un masque, parce que tout visage se dissimule sous un voile. La rue des peintres héroïques est donc celle de la tromperie, mais cette tromperie est celle du modèle, et non du peintre, car ce dernier ne fait que reproduire fidèlement sur la toile l'aveuglement du sujet :

Soit qu'ils [les modèles] eussent dessein de tromper les peintres ou les autres hommes, ils vouloient tous que leur portrait fut fait sur ce qu'ils paroissaient être, non pas sur ce qu'ils étoient effectivement⁴⁰.

Si le portraitiste de la rue des peintres amoureux est engagé dans d'autres combats, leur enjeu est, encore là, d'ordre moral. Sur cette rue, « la plupart des portraits sont également éloignés du naturel⁴¹ », car le modèle est aimé du peintre et cet amour l'aveugle si bien qu'il représente son sujet sous les traits les plus flatteurs. Alors que les peintres héroïques se font payer pour représenter sous un jour avantageux un modèle qu'ils ne connaissent pas, les peintres amoureux peignent par amour et gratuitement un modèle qu'ils sont censés fort bien connaître. Toutefois, l'amour les aveugle à tel point qu'ils ne s'aperçoivent pas qu'ils corrigent les défauts de leur modèle et en donnent bien souvent une représentation qui est non seulement éloignée du naturel, mais de surcroît ridicule, comme en témoigne cet extrait dans lequel l'ironie est manifeste. :

Elles [les modèles] étoient toutes des nymphes & des déesses : les plus vives couleurs étoient employées pour peindre leurs visages & toutes les parties de leur corps ; & [...] ils leur donnoient la figure et la ressemblance de tout ce qu'il y avoit de plus beau⁴².

38. *Ibid.*

39. *Ibid.*, p. 347.

40. *Ibid.*, p. 349.

41. *Ibid.*, p. 352.

42. *Ibid.*, p. 353.

Quant à la rue des peintres « burlesques et comiques », elle ne fait l'objet que de quelques lignes. Les peintres y font des portraits ridicules de leurs amis, et toute la difficulté consiste à observer un juste milieu afin de ne pas tomber dans le mépris, ce qui sera le cas des peintres satiriques à qui l'on ne s'adresse que pour demander le portrait d'un ennemi. Si ces derniers n'ont pas de clients, ils en sont réduits à tenter de faire de force le portrait des passants sur lesquels ils se jettent comme sur une proie :

Quand ils l'eurent attrapé, ils lui rompirent les cordons de son masque, l'arrachèrent de son visage, & le foulèrent aux pieds; & parce que son étonnement l'avoit rendu stupide & immobile, ils crurent qu'il leur donnoit beau jeu pour se laisser peindre en son naturel⁴³.

Bref, les satiriques semblent arracher les masques de manière à mettre à nu leur modèle, cette recherche de la vérité ne se faisant pas sans violence, les modèles s'avancant toujours masqués comme sur la rue des peintres héroïques. Mais cette volonté de dénoncer à tout prix la vanité du modèle en représentant uniquement ses défauts inquiète vivement le narrateur qui questionne la véritable intention de ces peintres.

De ce point de vue, il n'est pas étonnant que les peintres de l'île ne parviennent jamais à une représentation qui soit satisfaisante aux yeux du narrateur. Toutefois, lorsque ce dernier réussit à accéder à la rue des peintres censeurs, il constate la force des peintres qui y résident.

J'appris qu'on les redoutoit tellement, que les gens qui avoient des défauts visibles, n'osoient guere se trouver en leur présence, & qu'il ne servoit de rien aussi que de paroître masqués devant eux [...], & que même ils avoient les yeux si pénétrants, qu'ils remarquoient les difformités des hommes au travers des masques les plus épais⁴⁴.

Le regard des peintres censeurs se rapproche alors de l'effort d'introspection commandé par l'écriture moraliste, puisque, dans les deux cas, il s'agit de scruter l'homme intérieur se dissimulant sous une surface trompeuse. Rappelons que la position occupée par les peintres censeurs est déterminante, car elle contribue à l'évaluation qu'ils sont à même de faire du modèle. En effet, si la description topographique est imprécise, l'auteur insiste beaucoup sur l'angle dans lequel se trouve la rue des peintres censeurs par rapport aux autres. Cet angle particulier permet aux peintres qui y habitent d'adopter un point de vue plus juste sur le modèle et de le saisir sous toutes ses dimensions. Cette rue est, au surplus, la seule

43. *Ibid.*, p. 359.

44. *Ibid.*, p. 362.

que le lecteur peut arriver à situer avec une certaine précision : « cette rue est au bout de la rue Satyrique, & laquelle pourtant en [est] fort différente, quoy que le vulgaire luy donne encore ce titre⁴⁵ ». Le narrateur la visite en dernier, après avoir visité un carrefour. Deux choses doivent ici retenir l'attention : la proximité avec la rue des peintres satiriques et la mention du carrefour. Le carrefour, en tant que point de rencontre, seul lieu de passage obligatoire, permet, d'une part, aux peintres d'avoir un point de vue idéal sur un quartier ou une rue et, d'autre part, oblige le voyageur à se faire démasquer. Les peintres censeurs occupent ainsi une position privilégiée et c'est précisément cette position qui peut permettre de jeter un regard particulièrement mordant sur les travers des hommes. Enfin, la filiation entre peintres censeurs et satiriques, qu'exprime la précision topographique, n'est pas non plus à négliger. La rue des peintres censeurs est une « extension⁴⁶ » de celle des satiriques, si bien que l'on peut se demander si cette rue existe vraiment ou si ce ne sont pas uniquement les gens avertis ou les connaisseurs qui parviennent à en distinguer les deux segments. Quoi qu'il en soit, les différents lieux dont parle Sorel mettent en scène une multiplicité de points de vue à partir desquels se donne à voir un même modèle. Mais il y a plus. En mobilisant ainsi l'espace et la topographie, *La Description de l'isle de portraiture* devient un lieu favorable à l'expression d'une poétique et d'une anthropologie singulières dont le fondement réside moins dans une représentation topique de l'être humain que dans celle d'une instance fluctuante, le Moi, dont la connaissance se ramène, le temps d'une fiction, à un problème topographique complexe.

Le récit du voyage de Brisevent ou la topographie comme entreprise critique

Le Récit du voyage de Brisevent & des peuples estranges qu'il a découverts (1642) est un récit beaucoup plus bref que *La Description de l'isle de portraiture*⁴⁷. Au cours d'extravagantes aventures, le capitaine Brisevent explore plusieurs îles, séjournant tantôt sur une île peuplée de géants tantôt sur une autre peuplée de Pygmées, et

45. *Ibid.*

46. *Ibid.*

47. C. SOREL, « Le récit du voyage de Brisevent & des peuples estranges qu'il a découverts » est un épisode de l'ouvrage intitulé *La Maison de Jeux, où se trouvent les Divertissements d'une Compagnie par des Narrations agreables, & par les Jeux d'esprit, & autres Entretiens d'une honneste conversation*, Paris, Antoine de Sommaville, (1642) 1647, p. 83-116. Sur ce texte, voir en particulier, Marie-Christine Pioffet, « Charles Sorel et la topographie allégorique », *op. cit.*, qui cite quelques passages repris ici.

faisant tantôt escale dans une province où tout est richesse, tantôt dans un pays où « l'ivrognerie était la seule en crédit⁴⁸ ». Le narrateur fait constamment allusion aux ouvrages qui l'ont inspiré, qu'il s'agisse *La République* de Platon, l'*Utopie* de More, la *Cité du Soleil* de Campanella et *L'atlas nouveau* de Francis Bacon. Mais il y a plus. Le texte condense et grossit les erreurs et les imprécisions géographiques que l'on retrouve aussi bien dans les récits de voyage que dans les épopées et les romans en soulignant à quel point les aventures extravagantes de Brisevent ne sont pas plus invraisemblables que celles des récits fabuleux de l'Antiquité, si bien qu'il « trouva que la plupart des choses merveilleuses que racontent les Géographes et les Auteurs, ne sont point si incroyables que plusieurs se les figurent⁴⁹ ».

En décrivant des hommes monstrueux et autres extravagances, le récit invite ainsi à se défier des récits de voyage et des descriptions topographiques qu'on y retrouve. De ce point de vue, le texte de Sorel met en scène une posture critique dans laquelle s'affirment d'abord les liens problématiques entre topographie réelle et topographie fictive, comme en témoigne du reste cet extrait :

Les ouvrages dont l'on se veut railler, ne laissent pas d'estre bons en effet, à les prendre en gros; mais il y a quelques particularitez qui peuvent souffrir les atteintes de la Satyre, ou de la Censure critique⁵⁰.

En effet, non seulement les aventures de Brisevent sont-elles dénuées de toute vraisemblance géographique, mais elles se refusent à tout ancrage cartographique, aucun toponyme ne permettant d'identifier l'espace. La topographie devient alors un masque⁵¹ propice au surgissement de réflexions théoriques sur la poétique de la fiction, où les différents *lieux* deviennent prétexte à mettre en scène les *topoi* propres aux conventions et aux illusions de la fiction :

Ce voyageur vid ainsi plusieurs régions auparavant inconnuës, dont je ne vous diray point la situation, non seulement parce que je l'ay oubliée; mais pource que les Dames s'effaroucheraient de nous entendre parler du Tropique de Capricorne, & des degrez de Latitude et de Longitude; L'on n'apoint [*sic*] de bonne grace à parler en ces termes là qu'avec une Sphere ou un Globe géographique à la main⁵².

La topographie est, dès lors, tout entière reléguée dans le domaine du divertissement, comme en témoigne ce dernier extrait où, dit-on, « Dorilas a pû ainsi

48. *Ibid.*, p. 112.

49. *Ibid.*, p. 84-85.

50. *Ibid.*, p. 142.

51. Sur cette question du « masque topographique » dans les récits allégoriques, voir M.-C. PIOFFET, « Charles Sorel et la topographie allégorique », *op. cit.*

52. C. SOREL, « Le Récit du voyage de Brisevent [...] », *op. cit.*, p. 112-113.

rapporter diverses choses merveilleuses pour nous donner du divertissement en critiquant d'une agreable methode, ce qu'il trouve de mal à propos quelque part⁵³ ». Mais l'essentiel réside sans doute dans le fait que Brisevent puisse se faire à son tour moraliste.

Mais qu'il s'agisse de *La Description de l'isle de portraiture* ou du *Récit du voyage de Brisevent*, la mode de la cartographie allégorique au XVII^e siècle ne vise pas tant, en somme, à une description topographique précise, qu'à un relevé de lieux où se dessinent à la fois un jeu mondain, une anthropologie morale et une poésie littéraire. Au surplus, comme l'a déjà fait remarquer Louis Van Delft⁵⁴, la dimension spéculative de ces textes cède souvent entièrement le pas aux enjeux pragmatiques, soumettant l'écriture cartographique et son déchiffrement à des « impératifs tactiques », ambition que rend bien une expression comme *Sçavoir la carte* – expression bien connue qu'a longuement commentée Delphine Denis⁵⁵ et consignée par Antoine Furetière dans son *Dictionnaire universel* de 1690 :

Sçavoir la *carte*, se dit non seulement au propre, de ceux qui sçavent la Géographie, mais plus souvent au figuré, de ceux qui connoissent les intrigues d'une Cour, le train des affaires d'un Estat, les destours d'une maison, les connoissances, les habitudes, les secrets d'une famille, d'un quartier⁵⁶. »

Ce savoir résulte donc d'une somme d'opérations stratégiques par où trouver « le moyen de parvenir », et il n'est pas indifférent que cette expression ait alors été considérée comme à l'origine d'un engouement pour l'allégorie cartographique, comme Sorel l'affirmait en évoquant, dans sa *Bibliothèque française*, les cartographies morales :

C'est une façon de parler assez ordinaire entre nous de dire, *Nous sçavons bien la Carte de ce pays-là*, pour faire entendre que nous sçavons bien comment on se gouverne en quelque lieu, ou dans quelque affaire : De là on s'est avisé de faire une Carte de l'Amour & de quelques autres passions [...] ⁵⁷.

En utilisant la métaphore cartographique, la fiction romanesque se trouve, en somme, entée sur de nouvelles formes de sociabilité où le sujet moral se donne en représentation en même temps que l'imaginaire topographique contribue à en fixer la topique tout en favorisant, comme dans *La Description de l'isle de portraiture* ou *Le récit du voyage de Brisevent*, la critique. De ce point de vue, la carte a partie liée

53. *Ibid.*, p. 146.

54. L. VAN DELFT, « La Cartographie morale au XVII^e siècle », *op. cit.*

55. D. DENIS, « “Sçavoir la carte” : Voyage au “Royaume de Galanterie” », *op. cit.*

56. A. FURETIÈRE, *Dictionnaire universel*, 1690, Paris, SLN Le Robert, art. « carte ».

57. C. SOREL, *Bibliothèque française*, *op. cit.*, p. 152-153.

avec les manières de se conduire en société et d'en apprendre les protocoles, d'en déjouer les illusions et d'en tirer les principes d'une meilleure connaissance de soi.

Pour expliquer pareille évolution des discours de la morale au XVII^e siècle, désormais attentif à ce que toute l'époque appelle le théâtre du monde, on évoque souvent les mutations affectant les cadres de la représentation du monde qu'impliquent l'invention de la science moderne, les nouvelles découvertes ou encore le spectacle de la diversité des mœurs dont font état les voyageurs du Nouveau Monde. Et il est vrai qu'à l'observation de ces terres inconnues correspond l'essor d'un nouveau discours moral, qui tend à se substituer aux morales antiques et chrétiennes, et qui se veut résolument mondain dans un double sens : il se concentre sur le monde, sur l'espace humain et terrestre où il s'agit de vivre ; et il s'intéresse à la mondanité civile et galante, c'est-à-dire à cette société du spectacle indissociable de la vie de cour. C'est pourquoi il importe alors tant de dresser des cartes et d'établir des topographies, afin de mieux se retrouver au sein de ces infimes nuances qui distinguent les diverses affections entre elles et de se livrer, enfin, à cette anatomie du cœur humain dont La Rochefoucauld se réclamera. Ces cartes ont donc toutes un point en commun : elles servent à comprendre ce que l'on appelle l'espace intérieur et à le représenter, et de telle sorte que connaissance de soi, examen critique des apparences et conduite de la vie se trouvent intimement liées. Mais elles rappellent sans cesse de la sorte que, pour l'anthropologie morale, la vie est une redoutable traversée, faite d'incertitudes et où menacent à tout instant écueils et tempêtes, pirates et naufrages, comme plusieurs auteurs ne manqueront pas de le souligner et comme en témoigne, enfin, cette pensée tirée de Saint-Réal :

Malheureusement pour nous, il n'y a point de carte fidèle des abords de l'âme [...] et de ses environs ; ainsi on ne peut saisir au juste le chemin que tiennent ses ennemis, les Opinions et les Passions [...] et il arrive de là qu'on ne les découvre que quand ils sont dedans et qu'il faut un siège régulier pour les chasser⁵⁸.

58. SAINT-RÉAL, *De l'usage de l'histoire* (1671), Lille, Groupe de recherches sur la littérature des XVII^e et XVIII^e siècles, 1980, p. 16.

CHAPITRE XII

LE REGARD EN MARCHÉ : LA PROMENADE ROUSSEAUISTE OU LE PASSAGE DE LA TOPOGRAPHIE À LA SCÉNOGRAPHIE

Céline SCHMITT

Bernard Noël, dans un article intitulé : « Là-bas ici », posait la question suivante :

À quoi bon une scène dans sa poitrine quand on peut la souffler dans l'espace et y précipiter soudain à toute langue les créatures qui, sinon, rôderaient dans les têtes ou dans les pages comme des êtres auxquels on a refusé la naissance¹ ?

En effet, les topographies fictionnelles ou ces « lieux ou non-lieux de l'imaginaire », comme les désignait Duvignaud, sont ces « souffles », ces « précipitations » de discours dans l'espace et d'espaces dans le discours. Des approches telles que la géophilosophie de Gilles Deleuze, la géohistoire de Braudel, la topoanalyse de Gaston Bachelard ou, plus récemment, la géocritique de Bertrand Westphal, montrent combien ces lieux déploient leur propre éloquence. Ils sont des puissances parlantes, signifiantes, indépendamment du texte qui les produit voire contre le texte.

Loin de constituer de simples étendues ou de servir de décors pour le récit, ces espaces sont des lieux et des temps d'une dramaturgie du regard. Ils activent une rhétorique, non seulement iconique mais scénique, qui joue avec les limites de l'écriture et même parfois se rebiffe. Dès son jaillissement, cette parole qui fait lieu, qui dresse un territoire, s'émancipe du texte. Les scènes semblent conçues

1. B. NOËL, « Là-bas ici », paru dans *Théâtre/Public*, Paris, n° 189, juin 2008, p. 9.

comme des appâts pour le regard afin de transgresser le discours. Elles ouvrent un champ du regard qu'il est impossible de subsumer sous les catégories du langage.

« Écrire, affirme Deleuze, n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir². » Ces lieux où le regard se mêle à la parole, qui mettent en branle et déchirent les mots, percent les pages, bousculent et propulsent le discours comme le regard hors d'eux-mêmes, n'imaginent pas une pensée mais provoquent une pensée par l'image où le langage lui-même évolue au rythme du regard qu'il engendre. Alors, le visible s'articule à un au-delà du visible, un hors-scène qui produit une véritable révolte du regard en ce que celui-ci se voit confronté à son drame fondateur : celui d'être toujours tendu vers ce qui lui échappe sans cesse, cette tension qui est la condition du faire-image³.

De la topographie à la scénographie

Si le terme de « scène » remplace celui de lieu, alors il serait préférable de substituer au terme « topographie » celui de « scénographie ». Car, plus que de mettre en place un lieu par l'écriture, il s'agit de construire un milieu dynamique ou un dispositif de représentation dans et par lequel advient l'écriture (*graphein*). Cette mutation terminologique resterait stérile si la scénographie ne demeurait qu'un terme, par ailleurs déjà utilisé à tort et à travers, déjà « gonflé » de significations multiples et même pris dans un phénomène de mode de sorte qu'il devient peu à peu une coquille vide. Il faut donc s'entendre sur ce qui est désigné ici par le terme de « scénographie ».

Le mot « scène » n'apparaît dans les textes qu'à partir de la Renaissance mais le dynamisme scénique a quant à lui largement précédé sa désignation en tant que tel. Par « scène », il ne faut pas comprendre l'espace physique du théâtre, cadre matérialisé et séparé des spectateurs pour un acte de monstration frontale, mais le dynamisme scénique en tant que champ d'une tension dramaturgique entre le texte et l'image par la médiation de la perception sensible. Non pas architecture donc, mais architectonique d'un « commerce des regards⁴ ».

La scénographie est une forme de dialectique entre une manière de cadrer tout en dévoilant le visible et la situation à partir de laquelle est appréhendé ce

2. G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 11.

3. La notion de « révolte » est empruntée à S. LOJKINE, *L'Œil révolté, Les Salons de Diderot*, Arles, Actes Sud/Paris, Jacqueline Chambon, 2007.

4. Voir M.-J. MONDZAIN, *Le Commerce des regards*, Paris, Le Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2003.

visible. En d'autres termes, cette dialectique est une articulation entre une *skènè*⁵ et un *théatron*, qui désigne à l'origine le lieu *d'où* l'on voit, c'est-à-dire, l'angle focal comme position dans l'espace d'une part et contexte temporel et culturel d'autre part. Et c'est de cette articulation *skènè/théatron* qu'advient la représentation⁶. L'approche scénographique consiste alors à considérer le mode d'apparition de ces espaces, le rythme qu'ils produisent et le type de regard qu'ils font naître⁷. Il ne s'agit pas d'analyser un texte pour comprendre son espace mais de considérer d'abord l'espace textuel dans sa manière d'engendrer une expression textuelle, ou encore, de considérer la manière dont s'articulent représentations de l'espace et espaces de la représentation par l'écriture et, bien sûr, la lecture.

Un des lieux paradigmatiques du dynamisme scénique à l'œuvre dans un texte est cet étrange jardin qu'est l'Élysée, dans *La Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau⁸. Comme l'espace manque pour analyser en profondeur ce riche passage, c'est la manière dont le texte active la scène, le mode de représentation produit par le dynamisme de la promenade et les enjeux de cette mise en mouvement du regard qui vont attirer notre attention.

Une scénographie de la révélation

Toute scène est d'abord quelque chose qui est donné à voir, mais ici, plus que du visible, ce sont de véritables visions qui vont s'offrir à Saint-Preux et qu'il retranscrit à Milord Edouard. Le registre épistolaire provoque un décalage temporel et spatial et le rythme de l'écriture qui vient relayer celui du regard accentue la tension dramaturgique. Le dispositif scénique joue sur une tension entre visible

5. La *skènè* désigne originellement une tente dans laquelle les acteurs se cachaient pour mettre et retirer leurs masques. Il s'agit donc d'un appareil à la fois de dissimulation et de révélation ou d'un dispositif d'écran.

6. Stéphane Lojkine parle de « dispositif scénique » dans lequel il distingue trois niveaux (géométral, symbolique et scopique), qui s'articulent l'un à l'autre. Ces niveaux facilitent l'analyse mais n'ont pas de réalité matérielle en tant qu'entités séparées. Ils ont l'avantage d'attester de l'impératif spatial dans le processus de représentation et de se séparer de l'analyse strictement linguistique pour considérer la fabrication des images.

7. La notion de rythme est centrale pour comprendre le dynamisme scénique. Le rythme est ici employé dans le sens que lui a donné Henri Meschonnic. Voir *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier/Poche, 1982.

8. J.-J. ROUSSEAU, *La Nouvelle Héloïse*, Œuvres Complètes, tome II, partie IV, lettre XI, Paris, Garnery, librairie, rue du Pot-de-fer, 1823, p. 342. (sera désormais désigné *NH*, suivi du numéro de page).

et invisible qui se met en place dès l'annonce de la visite de l'Élysée⁹. Saint-Preux, qui séjourne au domaine de Clarens, a en effet beaucoup entendu parler du jardin avant d'être invité à pénétrer dans ce lieu intime situé un peu à l'écart de la demeure de Julie et de son époux M. de Wolmar. L'attente d'un spectacle à venir a provoqué chez lui une certaine excitation, un peu comme celle qui précède la levée du rideau dans un théâtre : « Il y avait plusieurs jours que j'entendais parler de cet Élysée dont on me faisait une espèce de mystère¹⁰ » (*NH*, p. 342). Le passage relatant la visite s'élabore ensuite autour d'une esthétique du dévoilement qui consiste à déformer ce qui apparaît pour le transformer en vision poétique. Tout dans ce lieu est construit pour provoquer l'enchantement propre à la dramaturgie et permettre au spectateur de s'émanciper par l'image. Le visible est une donnée qui doit être activée et dépassée par le spectateur. Dans ce processus, l'interprétation joue un rôle majeur. Il ne s'agit pas seulement de regarder, il faut déconstruire le visible qui agit comme écran pour la vision.

En inventant cet espace, Rousseau n'a pas agi autrement qu'un scénographe. Tout est agencé matériellement et symboliquement selon un ordre très précis et chaque élément est chargé de sens. Mais le sens excède aussi toute intentionnalité et toute planification, d'où la force de la scène. À un espace ouvert à l'infini Rousseau a préféré l'espace restreint et fermé d'un « prétendu verger », qui prend vite les atours d'une étrange cathédrale végétale où Saint-Preux va accomplir sa profession de foi. Il ne s'agit pas d'un paysage réel mais d'un lieu construit de toutes pièces, un pur montage. Ce lieu n'est pas une contrée lointaine. Saint-Preux l'avait parcouru dans sa jeunesse mais, étonnamment, il ne le reconnaît pas. Situé à proximité de la maison des Wolmar, le verger est tenu secret. Il est tellement caché « qu'on ne l'aperçoit de nulle part » (*NH*, p. 342). C'est qu'un tel endroit n'est pas destiné à être vu par tous. Il faut y être invité et même initié, « l'épais feuillage qui l'entourne ne permet point à l'œil d'y pénétrer, et il est toujours soigneusement fermé à clef » (*ibid.*). La porte du jardin s'ouvre à la manière d'un rideau végétal, une arche symbolique. Nous sommes d'emblée dans le registre du cadrage et de l'orientation du visible, un visible qui se dévoile sous le signe de l'interdiction et

9. Il y aurait beaucoup à dire sur les liens entre la toponymie et la topographie. Le nom donné à ce verger, l'Élysée, en dit long sur le statut de ce lieu. En effet, l'Élysée est à l'origine le lieu de séjour *post-mortem* pour les hommes vertueux. Il constitue donc la destination ultime d'un cheminement éthique. Saint-Preux avait eu d'abord la sensation d'être au bout du monde mais, après avoir parcouru le verger, il conclut qu'il en est tout à fait en-dehors (*NH*, p. 354).

10. Dans les romans du Moyen-âge, les espaces romanesques portent le nom, ô combien éloquent, de « mystères ». . . Plus que montrer, que faire-voir, ils tendent vers un au-delà du visible. « Mystère » était aussi le terme pour désigner les pièces de théâtre religieux.

du mystère: « À peine fus-je au dedans, que, la porte étant masquée [...], je vis plus en me retournant par où j'étais entré; et, n'apercevant point de porte, je me trouvais là comme tombé des nues. » (*Ibid.*) Pétrifié par ce qui s'offre au-devant de lui, Saint-Preux se retourne d'abord vers l'entrée, puis, ne pouvant rebrousser chemin, il s'immobilise. Déjà, il subit une défocalisation. Pénétrer dans ce lieu c'est accéder à un nouvel ordre du visible. La première révélation de Saint-Preux, la plus chaste, est de découvrir un lieu où l'homme est inopérant, un lieu sans nulle trace de culture apparente où, dit-il, « la main du jardinier ne se montre point » (*NH*, p. 355). Mais très vite, il précise qu'il s'agit d'un subterfuge, d'une « friponnerie », un coup de théâtre en somme. Ce n'est pas que ces traces sont inexistantes, « c'est qu'on a pris grand soin de les effacer » (*ibid.*). La seconde révélation est celle de l'intimité de Julie transposée métaphoriquement en lieu d'un parcours métaphysique. Saint-Preux, qui visite le jardin en l'absence de son ancienne amante, dit voir celle-ci pour la première fois: la transposition topographique permet une transparence que le personnage lui refuse. Julie se voit transformée en icône afin d'en jouir impunément, de combler le désir inassouvi et de déjouer l'interdit.

Saint-Preux devient ainsi spectateur de ce qui lui échappe. Il est comme étranger à lui-même¹¹. Cette mise à distance de soi est renforcée par l'adresse à Milord Édouard, le destinataire de la lettre, qui constitue aussi une sorte de double. L'absence magnifiée et productrice de désir, non plus seulement de voir, mais de sentir avec tout le corps, agit ici comme moteur d'écriture. L'image surgit au lieu d'un vide, comme médium entre un sujet épris de désir de voir et un invisible qui lui échappe. Saint-Preux doit dépasser la vision pour parvenir à la parole. Il va devoir créer les signes qui le relie à ce qui se dérobe à sa vue. Dans ce cheminement, il commence par priver Julie de regard. Il la transforme en dehors. Face au jardin sans œil, il se tient là, debout, dans un face-à-face avec à la fois l'opacité massive et l'horizon muet¹². Mais, au lieu de créer un monde ouvert qui l'inviterait sans résistance à le parcourir oisivement, il crée un lieu impénétrable, qui résiste à toute maîtrise et où l'œil est soumis à l'ordre de la nature. Ce lieu permet l'écart et l'inaccessibilité propres à l'action imageante. Le jardin ne constitue pas seulement un objet de vision mais la scénographie de la genèse du regard

11. Cette attitude esthétique se retrouve ailleurs chez Rousseau. Le Discours sur les Sciences et Arts débute par cette citation d'OVIDE: « Barbarus Hic ego sum », *Discours sur cette question: « Le rétablissement des Sciences et des Arts a contribué à épurer les mœurs »*, *Œuvres Complètes*, tome I, Paris, Furne, 1835, p. 464.

12. J. STAROBINSKI a bien montré comment Rousseau use sans cesse de dispositifs d'écran. Voir *Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle, suivi de Sept essais sur Rousseau*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1971.

où la nature devient la figure du premier spectacle de l'homme face à lui-même. La position de Saint-Preux évoque celle du premier spectateur du monde, celui qui, par un passage entre visible et invisible, transforme l'indicible en lisible.

Une scénographie de la transgression du visible

La scène opère un retournement transgressif puisque l'acte d'adultère, ou la transgression de la loi institutionnelle, est en même temps le moment fondateur de la morale par l'acte de ressaisissement de la loi de la nature. Un ordre cède sa place à un autre. La scène figure par métaphore l'inacceptable : la liaison charnelle avec Julie. Elle montre impunément ce que nul ne devrait voir. À la chaste figure de Julie s'oppose l'autorité maritale de Monsieur de Wolmar. Si la première est discrète et effacée devant un lieu qui est pourtant le sien, qui est son propre corps transposé, le second semble tout à fait à son aise, expliquant, plaisantant, et invitant lui-même Saint-Preux à jouir des attraits de ce lieu, soit des charmes de sa femme. Sa noblesse d'âme forgée par les conventions devient ici une forme d'aveuglement.

Toute la scène est placée sous le signe du regard interdit, interdit renforcé par les multiples digressions narratives et le décalage temporel qu'introduit le registre épistolaire. La tension dramaturgique se constitue par l'effraction de cet interdit. Cette scénographie pose les conditions d'un transport sublime où le geste triomphe du discours. L'image crève le visible et ouvre une béance infranchissable pour la parole. En effet, la vue de la volière, qui est le centre et le point paroxysmique de la scène, une sorte d'autel ou de lumière aveuglante, produit un véritable choc par lequel le regard subit de multiples contorsions, où les points de vue se multiplient et face auxquels le discours se plie jusqu'à devenir souffle, cri.

L'image surgit de la démesure. Elle est le fruit d'un œil submergé par le visible, le règne de l'excès à partir duquel, par le voile de la représentation, le sujet acquiert sa mesure. La puissance de l'oralité déployée à travers les nombreuses hypotyposes s'élève contre le langage rationnel, comme si l'image faisait un croc en jambe au texte ou qu'elle le prenait au piège. La parole prend son élan mais elle est aussitôt engloutie, « roulée dans la vague de la communication muette¹³ ». Si les mots adviennent, la fascination est rompue, non qu'ils la suppriment mais ils la transportent ailleurs dans l'ordre des signifiants. Saint-Preux a recours au discours intelligible dans un deuxième temps, pour briser sa fragilité face au dehors qui lui

13. M. MERLEAU-PONTY, *Signes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio-essais », p. 31.

montre sans cesse ce qu'il n'est pas, là où il n'est pas, qui lui affirme son absence. L'image surgit au lieu de cette absence.

Scénographie et *Skiagraphia*

La description du lieu est minutieuse mais n'offre jamais de vue d'ensemble. L'œil ne parcourt pas l'espace de manière linéaire, il saute et rebondit de détail en détail capturés ci et là au hasard de la rencontre, au détour des chemins et selon la lumière filtrée par les interstices des branchages. La représentation surgit sans nécessité apparente, dans le pur aléa de l'immédiateté sensorielle. La scène appelle l'œil à se faire rhapsode, à coudre plusieurs espaces les uns aux autres.

Mais ce hasard apparent est un leurre, le fruit intentionnel d'une « main cachée », celle de Julie et de la nature, mais aussi métaphoriquement celle de l'écrivain. Julie a prévenu : « Tout cela ne peut se faire sans un peu d'illusion. » Ce n'est qu'en apparence que le texte se structure à partir de son déroulement narratif. Dès que s'ouvre la scène, la parole se perd et se brise, prise entre la volonté de restitution indirecte par le récit et la tentation du chemin qui engage le regard au-delà de ce qu'il perçoit.

Ces deux côtés, dit-il, étaient fermés par des murs ; les murs ont été masqués, non par des espaliers, mais par d'épais arbrisseaux qui font prendre les bornes du lieu pour le commencement d'un bois. [...] les sinuosités dans leur feinte irrégularité sont ménagées avec art pour prolonger la promenade ; cacher les bords de l'île, et en agrandir l'étendue apparente [...]. (*NH*, p. 356)

En effet, tout ici est illusion théâtrale ou esthétique du masque. Faire prendre du fermé pour de l'ouvert, voilà l'illusion de la scène, faire de l'ouvert avec du fermé, voilà son prestige. La tentative de dissimulation est omniprésente, elle est érigée en art : la mousse qui couvre les allées, les côtés masqués par des murs et les murs dissimulés à leur tour par des haies, dont la linéarité est rompue par les nombreux arbres. La scène est à la fois un dedans exhibé, révélé, et une ombre qui fait écran. Entre *skia* (ombre) et *skènè*, il n'y a pas seulement une proximité phonétique mais un fonctionnement commun. Longtemps d'ailleurs, les termes « *skiagraphia* » et « *scénographia* » ont été utilisés indistinctement¹⁴.

14. Voir J. POLIÉRI, *Scénographie-sémiographie*, Paris, Denoël/Gonthier, coll. « Grand format médiations », 1971.

On retrouve la double fonction du dispositif scénique : la révélation et la dissimulation¹⁵. Les arbres divisent l'espace de représentation. Ils marquent la frontière du visible, posent les bornes et créent un jeu d'ombres et de lumières, de visible et d'invisible. Mais dans le même temps, les chemins invitent au franchissement, à l'expédition, et donc à la transgression des limites. La scène use de l'écran comme médiation esthétique de l'irreprésentable.

Dans cet espace se côtoie en fait plusieurs espaces. L'unité de lieu, comme l'unité de temps, n'est qu'artifice. Ce lieu inventé partage avec les lieux réels le fait d'être un syncrétisme de plusieurs strates temporelles : un jardin à la française, construit par le père de Julie et dont les traces autoritaires subsistent comme une ombre, est transformé en un jardin à l'anglaise. Le tout est articulé aux temps antiques évoqués par les statues et à un temps plus immémorial d'une nature ordonnante, un *arché* antérieur à l'humanité dont la convocation confronte l'homme tant à ses origines qu'à ses limites. Cet espace offre au regard le rythme invisible de la palpitation sourde du vivant. Et c'est du choc entre ce rythme mystérieux et le rythme de la perception que naît le texte.

Il se joue dans cette scène quelque chose que le discours, loin de révéler, occulte. La parole agit elle-même comme anamorphose, comme voile ou dispositif d'écran. Entre ce qui est montré, ce qui est dit et la signification symbolique, s'élève un épais rideau que l'on ne contourne qu'au prix de maints détours. Rousseau n'a de cesse de déplacer le signifié : « je crus voir », « il me semblait », « il fait songer », etc. Il instaure une relation d'interprétation symbolique des signes du réel parfaitement assumée et volontairement suscitée. Comme dans l'anamorphose, le détour, ou le changement focal, devient la condition de vision dans le dispositif scénique. D'abord, Saint-Preux considère le jardin comme l'horizon ou le « bout du monde ». Le verger est tour à tour nommé : « asile », « désert ». Après l'avoir parcouru, il en conclut qu'il n'est plus à la limite du monde mais tout à fait en dehors.

En plus des branchages et des haies, c'est ici l'ombre du discours qui cerne la scène et la délimite. La scène, le faire-voir, déclenche en retour les résistances de l'écran, du non-visible. Elle initie ainsi une dynamique de retournement. Par la promenade, le regard est sans cesse décadré. Il ne parvient pas à faire sens. Cette cohésion impossible, c'est le discours qui la recrée. Un discours qui se glisse dans

15. La définition qu'en donne le dictionnaire de Trévoux (1771) contient cette ambivalence : « un lieu où l'on représente » et en même temps, « une suite d'arbres plantés les uns après les autres, sur deux lignes parallèles, qui donnaient de l'ombre, à ceux qui étaient placés dessous pour voir les pièces qu'on y représentait, avant qu'on eut imaginé les théâtres... »

une brèche sémiologique, qui prend place au lieu d'une séparation et relie entre eux les espaces hétérogènes. La spatialisation agit comme subversion du récit et la scène est la matérialisation de cette subversion. Elle n'apparaît elle-même qu'après une transposition qui la dénature puisqu'elle est saisie par le médium de l'écriture. Entre le voir et le dire s'érige une distorsion infranchissable, un véritable combat des sens. La scène naît à travers le langage, elle est un fait du langage, mais elle ouvre aussi une profonde déchirure sémiotique. Le langage devient alors lui-même une surface sensible, il est donné à voir et à éprouver. Il devient un *théatron* de sorte que Saint-Preux est spectateur de l'avènement de sa propre parole.

Ni le texte ni l'image ne font scène. Ils sont les adjuvants d'une poétique du regard qui oscille entre scène et hors-scène. Image et discours s'escomptent mutuellement. Ils se substituent, se relayent, se stimulent, deviennent l'un pour l'autre des vecteurs de dépassement. La vue et le discours qui s'articulent dans la représentation ne sont pas en continuité avec l'objet représenté. Lorsque Saint-Preux raconte, il ne voit plus, il n'y est plus. C'est un espace de la mémoire qui est rapporté. La représentation devient une lutte, l'*agon* contre la peur qu'exerce le visible sur le sujet voyant ou le prot-*agon*-iste, qui doit, pour la dépasser, ou plutôt la déplacer, apprendre à fermer les yeux et se mettre à parler. On rejoint l'idée de Derrida selon laquelle le geste représentatif est une mémoire d'aveugle. Cette déformation provoquée par l'écart constitue une forme de transgression qui permet d'engendrer des apparitions. La scène agit comme support et vecteur de ces apparitions.

Écrire comme l'on marche : la promenade

« Je marche sur les débris de ce mur et j'avance », s'exclame Diderot face à un tableau d'Hubert Robert¹⁶. De même, Saint-Preux passe la rampe de la scène et marche. Il rompt ainsi avec la douce distance contemplative. Ni lové dans quelque alcôve, ni posté sur quelque balcon, il n'est plus le voyeur avide de se repaître du spectacle intime qui lui serait offert sans résistance. Voir devient un geste, un geste qui trace son propre chemin dans l'espace, qui s'écrit lui-même, un *graphiein*. La distance face au visible est abolie à mesure que celle face au dicible s'amplifie. Le regard enfreint le cadre, il ouvre la boîte scénique ou encore, il « monte sur scène ».

16. Le dynamisme de la promenade permet de dépasser le modèle du tableau qui prévalait jusqu'alors pour lui substituer une esthétique de la scène. Voir P. FRANTZ, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1998.

La perception qu'engendre la promenade n'est pas un mécanisme physiologique et cognitif mais un processus articulant sans règle, matière, lumière, formes, émotion, imagination, mémoire, culture, langage, contexte. Elle fait de Saint-Preux un sujet pathique: il se propose à lui-même un visible à explorer et subit en retour les effets de sa propre perception. La verbalisation de cette expérience suscite à la fois jouissance et souffrance puisqu'elle transporte le regard plus loin dans le hors-champ. La promenade met en branle un œil qui agit comme une main dans l'espace ou ce que l'on peut nommer un regard haptique, c'est-à-dire, un regard qui se comporte comme un toucher dans la chair de l'espace¹⁷. La représentation provient de cette rhétorique corporelle, d'une genèse rythmique du regard.

La promenade est ce qui rythme et organise la vision. Ce regard en marche renverse le statut de l'espace: ce n'est plus un sujet qui perçoit et se projette dans un espace mais un sujet qui advient à lui-même, qui se perçoit par la médiation de l'espace. Ce qui importe alors n'est plus *ce* qui est vu mais *comment* sont vues les choses, de sorte que l'énonciateur est véritablement un médiateur esthétique et la focalisation (le « là » de la vision) devient une condition du processus sémiologique parce qu'elle est condition ontologique. L'espace devient l'invisible condition de la possibilité de manifestation du regard, un corps morcelé dont la cohésion est le simulacre qui permet le récit.

Cet œil-main devient peu à peu un œil-bouche. Dans son *Dictionnaire de Musique*, Rousseau dit de la musique qu'elle réalise ce prestige presque inconcevable de « mettre l'œil dans l'oreille¹⁸ ». De même, la promenade semble réaliser cet autre prestige de mettre la bouche dans les pieds. Création verbale, perception visuelle et marche s'articulent et se prolongent l'une l'autre. Elles participent au même processus de représentation mais aussi se détournent l'une de l'autre. Le récit n'expose pas, il explose le visible, précisément parce que celui-ci demeure toujours insaisissable. L'œil avale l'espace mais il est à son tour englouti dans et par l'espace. Cet espace s'ouvre comme une immense question, il appelle le souffle comme si, dans une volonté de l'avaler, il avait été parcouru, pensé et écrit la bouche ouverte.

Dans cette esthétique où le corps occupe la première place, où il est le premier langage, l'image devient un acte de désignation de soi, ce par quoi on se reconnaît à travers le nom que l'on donne au visible. Le geste de ce sujet-spectateur est un

17. Rousseau partage avec Diderot cette idée que le toucher est le sens le plus profond et le plus vrai. Cf. DIDEROT, *Lettres sur les sourds et muets*, *Œuvres*, tome IV, Esthétique-Théâtre, Paris, 1996, Robert Laffont, « Bouquins », p. 16.

18. J.-J. ROUSSEAU, *Dictionnaire de Musique*, Article: « Imitation », Paris, Garnery, 1823, p. 404.

geste scénographique. Par son tracé, il délimite les lieux dans lesquels il se situe lui-même. Il se crée sa surface d'inscription, son espacement. L'Élysée est une scénographie de la genèse du sujet parlant, la scène idéale du *Discours sur l'Origine des Langues*.

D'un jeu esthétique aux enjeux philosophiques

L'Élysée est bien plus qu'un espace littéraire, c'est l'allégorie de toute la démarche philosophique de Rousseau, un peu à la manière de la Caverne chez Platon. La promenade rousseauiste est une forme très particulière de poétisation du monde où le sentir est le moteur du processus de connaissance. Bien plus qu'un dispositif scénique qui active le texte, on peut voir la promenade comme un véritable appareil perceptif, tel que le définit Jean-Louis Déotte¹⁹. La mise en marche de l'œil engendre un nouveau mode de représentation des relations au monde. Ce comportement va trouver de nombreux échos et donner lieu à une nouvelle époque du regard²⁰. Le modèle du tableau en perspective qui prévalait jusqu'alors est enfreint par le passage de l'observation contemplative et objective à l'incarnation. Cette défocalisation produit en conséquence un retournement intégral de la relation du sujet à son milieu. Rousseau substitue les marcheurs aux assis, il fait du regard nomade une condition de la possibilité d'être et d'agir. Au sujet objectif de type cartésien il oppose l'état de spectateur du monde (*théates*). L'évocation métaphorique des figures d'Hermès et de Poros, réunis dans le personnage de Saint-Preux, substitue à une esthétique des canons la *théoria* en son sens premier d'un voyage physique vers un spectacle qui inspire et produit de la connaissance. Ce qui était au fondement de la morale et de la politique chez les antiques trouve ici une nouvelle figure²¹.

Le sujet se pose en acteur de sa vision et comme puissance de dévoilement, de sorte que l'image se voit réinstaurée en tant que médiation d'une économie du visible et de l'invisible. Ainsi s'esquisse une « nomadologie » en rupture avec le

19. Voir J.-L. DÉOTTE, *L'Époque des appareils*, Paris, Lignes Manifeste, 2004.

20. Benjamin considérait que la rêverie, devenue comportement esthétique du XIX^e siècle, a engendré le XX^e siècle. Voir W. BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX^e siècle, Réflexions théoriques sur la connaissance. Théorie du progrès*, Paris, Éditions du Cerf, 1989.

21. Baudelaire, un siècle plus tard, sera lui aussi un adepte de la promenade mais, là où Rousseau invente de toutes pièces son lieu de représentation, Baudelaire se réfère quant à lui à son milieu réel (Paris notamment) investi d'onirisme. Si tous deux articulent promenade et rêverie pour construire leur processus de représentation, celles-ci n'ont pas du tout le même résultat esthétique.

point de vue unique et figé de l'époque perspectiviste²². Godard disait que « voir, c'est ne pas avoir peur de perdre sa place ». Certains affirment que Rousseau serait l'inventeur du tourisme montagnard. Que cela soit vrai ou pure fantaisie, la mise en marche du regard qu'il initie s'apparente à ce courage de la perception dont parle Godard. Cette démarche préfigure ce que Bergson appellera un « mécanisme cinématographique de la pensée » bien avant l'heure du cinéma. On voit également poindre dans cet itinéraire les prémices du comportement phénoménologique. C'est en effet en ces termes que Merleau-Ponty explique sa démarche :

C'est dans l'épreuve que je fais d'un corps explorateur voué aux choses et au monde, d'un sensible qui m'investit jusqu'au plus individuel de moi-même et m'attire aussitôt de la qualité à l'espace, de l'espace à la chose et de la chose à l'horizon des choses, c'est-à-dire à un monde déjà là, que se noue ma relation avec l'être²³.

Force est de constater que cet espace fictif, comme une grande majorité d'entre eux, ne sert en rien de simple décor à l'action. Plus qu'un souci esthétique, son dévoilement, sa configuration, son organisation, impulsent le rythme du texte et contribuent à sa forme et à sa portée sémiologique. Ainsi, le temps de son déploiement, l'espace activé par le dispositif scénique devient clairement le moteur de l'appareil d'écriture. S'il est périlleux de faire de la scène un concept analytique, la considération du dynamisme scénique à l'œuvre dans les textes permet cependant de toucher du doigt des interactions très souvent ignorées ou minorées. Une approche scénographique des espaces fictionnels ne prétend pas à devenir une méthode. Elle reste une certaine lecture qui tente de reconnaître le rôle fondateur de l'espace et de rendre au regard ce qui fait qu'il est regard, c'est-à-dire, son horizon et son rythme. Elle montre comment l'espace est « scénifié » avant de devenir signifiant et comment une topoiétique du regard engendre un espace du discours.

22. Voir à propos de la nomadologie G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit 1980, p. 34.

23. M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la Perception*, Gallimard, coll. « Tel », 1976, 4^e de couverture.

Ancrages

CHAPITRE XIII

L'ESPACE SONORE DU ROMAN : L'EXEMPLE DE *SARRASINE* D'HONORÉ DE BALZAC

Jean-François RICHER

Que de bruits dans la topographie romanesque des XIX^e et XX^e siècles ! Fabrice del Dongo galope sur la plaine de Waterloo assourdi par « le ronflement égal et continu produit par les coups de canons¹ » ; Emma Bovary, que Tostes ennueie mortellement, écoute « tinter un à un les coups fêlés de la cloche [dont] la sonnerie monotone [...] se perd [...] dans la campagne² » ; Gervaise, qui cherche Lantier dans la foule agitée du boulevard Rochechouart, entend les « cris d'assassinés », les « piétinements de troupeau » et tout le « grondement matinal de Paris³ » ; le narrateur d'*À la Recherche du temps perdu*, « l'oreille anxieuse⁴ », perçoit « le sifflement des trains [...] plus ou moins éloigné⁵ » ; Ferdinand Bardamu, enfin, essuyant les tirs des batteries allemandes, est abasourdi par « un de ces bruits comme on croirait jamais qu'il en existe⁶ ». La topographie romanesque chahute, tinte et résonne ; elle

-
1. STENDHAL, *La Chartreuse de Parme*, Garnier-Flammarion, édition de Fabienne Bercegol, 2000, p. 108.
 2. G. FLAUBERT, *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Plus Classiques », 2004, p. 81.
 3. É. ZOLA, *L'Assommoir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classiques », 1978, p. 21
 4. M. PROUST, *Du Côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987, p. 4.
 5. *Ibid.*, p. 3-4.
 6. L.-F. CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, coll. « Livre de poche », 1952, p. 22. Bardamu continue : « On en a eu tellement plein les yeux, les oreilles, le nez la bouche, tout de suite, du bruit, que je croyais bien que c'était fini, que j'étais devenu [...] du bruit moi-même », *ibid.* La transposition sur le plan stylistique des sons de la violence militaire, industrielle et coloniale du XX^e siècle informe la poétique célinienne, sa célèbre « petite musique ». Voir sur ce point l'article

fait entendre son « panorama acoustique⁷ ». Les sons du « train », de la « foule », des « canons », du « troupeau » ou des « cloches⁸ » dessinent la spatialité du roman autant que les procès descriptifs ou l'emploi narratif des référents spatiaux. En bruissant, les lieux romanesques transcendent leur pure désignation et révèlent leur potentiel dramatique et la complexité des réseaux – sémantiques, thématiques, historiques – par lesquels ils s'inscrivent au sein de la fiction. Parce qu'ils enchaînent l'espace à l'action, les référents sonores é/prouvent la fonctionnalité topologique du texte romanesque, sa cohérence spatio-référentielle, et condensent, en même temps, un surplus de narrativité. Les « coups de canon » qu'entend Fabrice sur les plaines de Waterloo pointent vers tout ce para-narratif qui se déroule, en hors champ, parallèlement au drame qui se joue autour de l'adolescent italien et des généraux français qu'il suit au galop ; chez Proust, les « sifflements du train » dilatent la topographie onirique du narrateur et font se rencontrer son lit, sa chambre, et « l'étendue de la campagne déserte⁹ », soit l'intériorité angoissée du futur écrivain et le monde extérieur, mobile, avec ses joies et ses possibilités de fuites¹⁰. Le sonographique est donc consubstantiel au spatiographique¹¹. Pourtant,

d'O. BLANC, « Un bruit au quart de ton : bruits de la guerre et musique de la langue chez Céline », *Équinoxe. Revue romande des sciences humaines*, Lausanne (Suisse), vol. 14, octobre 1995, p. 132-142.

7. Nous traduisons ici une formule de P. SCHWEIGHAUSER, « acoustic panorama », tirée de son ouvrage : *The Noises of American Literature, 1890-1985. Toward a History of Literary Acoustic*, Gainesville, University Press of Florida, 2006, p. 36.
8. Sons traditionnels des pouvoirs religieux et politiques, et, plus tard, ceux du pouvoir économique qui scandent le travail de l'ouvrier à l'usine, les cloches ont une histoire complexe où se croisent autant celle des guerres et des techniques que celle des croyances et des pratiques sociales. Sur ce point, on lira l'ouvrage d'A. CORBIN, *Les cloches de la terre : paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle* (Paris, Albin Michel, coll. « Champs », 1994) et celui de J.-P. GUYON, *Bruits et sons dans notre histoire* (Paris, PUF, coll. « Le Nœud gordien », 2000).
9. M. PROUST, *Du Côté de chez Swann, op. cit.*, p. 4.
10. Dans l'œuvre de Proust, écrit Hiromi Masuo, il y a une opposition claire entre les références sonores désagréables qui « ramèn[ent] le narrateur à l'intérieur [...] et le conduisent à la vie austère que suppose la création d'une œuvre d'art » et les bruits harmonieux, éloignés, qui évoquent « la volupté et la vie frivole » (« Les bruits chez Proust », *Études de langue et littérature françaises*, Tokyo [Japon], n° 64, mars 1994, p. 121.)
11. Par essence, les référents sonores sont spatiographiques en ce qu'ils portent toujours avec eux, entre autres significations, des données descriptives – distances, dimensions, matériaux, etc. –, propres à l'espace où ils adviennent ; dans n'importe quelle bâtisse par exemple, selon l'acousticien Fritz Winckel, « un son qui atteint notre oreille porte avec lui toutes les caractéristiques matérielles de la pièce où nous nous trouvons [a sound event which reaches our ear contains all of the [...] characteristics of the room] » ; *Music, Sound and Sensation : a Modern Exposition*, trad. de l'allemand par T. BINKLEY, New York, Dover Publication, 1967, p. 58. Plus encore, pour Barry Truax, chaque onde sonore qui atteint notre oreille peut être considérée comme

les théoriciens de la topographie romanesque n'ont accordé que peu d'attention à l'apport des référents sonores dans la construction du texte romanesque en général et de ses espaces fictionnels en particulier. À notre connaissance, ni les travaux d'allégeance thématique (ceux de Bachelard, et plus tard, dans son sillon, ceux, notamment, de Poulet et de Richard) – ce qui peut étonner vu l'importance des catégories de la perception au sein d'une méthode du texte informée par la phénoménologie –, ni les lectures davantage sémiotico-structurales (Greimas, mais aussi, par le vocabulaire qu'ils emploient, Hamon et Mitterand), n'ont étudié systématiquement cette question¹². Or les sons animent bel et bien l'espace du roman, le télescopent, le compressent ; ils resituent ses composantes – mises à plat par la linéarité du discours narratif –, dans leur véritable géométrie, faite de contiguïtés et de différences, et donnent à voir synchroniquement leur effet matriciel sur les personnages. Ils textualisent, en somme, du spatiographique autrement invisible.

La Comédie humaine d'Honoré de Balzac, cet ouvrage immense qui a « sa géographie comme il a sa généalogie et ses familles, ses lieux et ses choses¹³ », vibre sous les coups de milles résonateurs qui répercutent jusqu'à nos oreilles les bruits de la France de Louis-Philippe. Balzac, en cela, fut bien plus qu'un « romancier du regard¹⁴ ». Les sons du texte balzacien remplissent des fonctions

« l'analogie de l'environnement physique où elle se constitue [the sound wave arriving at the ear is the analogue of the current state of the physical environment] » ; *Acoustic Communication*, Second Edition, Ablex Publishing, Westport, Connecticut, London, 2001, p. 17. Toutes les traductions en français sont de Jean-François Richer.

12. Certes, le narrateur de *La Poétique de l'espace* est énervé à un moment par tous « les bruits de la ville » et dit survivre au brouhaha de la vie urbaine en « naturali[sant] les bruits pour les rendre moins hostiles » (G. BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, coll. « Quadrige », PUF, 1957, p. 43-44) tandis que l'*Étude sur le temps humain*, de Georges Poulet, autre exemple, évoque avec justesse le « développement prodigieux de l'ouïe » qui caractérise le principe de la volonté chez Balzac jusqu'à faire de cette dernière « un télescope, et aussi un microphone » (*Étude sur le temps humain. II. La distance intérieure*, Paris, Plon, coll. « Agora », 1952, p. 151-152). Mais ces allusions aux référents sonores demeurent somme toute marginales. Marjorie Perloff constate la même rareté parmi les études portant sur la poésie contemporaine : « bien que la sonorité soit un des éléments essentiels de la poésie, peu d'aspects du texte poétique ont été autant négligés par la critique [however central the sound dimension is to any and all poetry, no other poetic feature is currently as neglected] », « The Sound of Poetry/The Poetry of Sound : the 2006 MLA Presidential Forum », *PMLA*, vol. 123, Number 3, May 2008, p. 749-761.
13. H. DE BALZAC, « Avant-propos » à *La Comédie humaine*, tome I, p. 7-20, nouvelle édition publiée sous la direction de P.-G. CASTEX, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981, 12 volumes (toutes nos références à *La Comédie humaine* seront désormais abrégées en « Pl. »), p. 18-19.
14. T. KASHIWAGI, *Balzac, Romancier du regard*, Paris, Librairie Nizet, 2002.

narratologiques, scénographiques, topographiques, et même prosopographiques¹⁵ ! Des exemples tirés de *Sarrasine* nous permettront d'explorer l'acoustique feuilletée de la topographie balzacienne. Ce texte « étrange [...] qu'on referme toujours en se demandant si l'on n'est pas passé à côté de son sens profond¹⁶ », fascine et dérange; et nombreuses sont les études qui ont cherché à dégager son « noyau herméneutique qui en formulerait la moralité¹⁷ ». Mais peu a été écrit sur sa palette sonore, pourtant très riche: des « coups » frappés à plusieurs portes, celle d'un « boudoir », d'une « loge », d'un « palais » – c'est-à-dire une rencontre entre du désir et une limite topographique –, des bruits de « bouchon[s] de champagne » qui sautent, des froufrous de « mousseline », des « roulements de dentelles », jusqu'à la « joie » qui « frémit », aux écus d'or qui « retentissent », aux « rires » qui déchirent les cœurs, aux mots qui partent comme des « balles », à l'anxiété vécue des « silences », aux « clameurs », aux « cris », aux « murmures », jusqu'à la « rue », dont le « silence » est évoqué, sans compter la sonorité narrativisée du chant et de la musique. *Sarrasine* est un récit passionnément sonore. Mais des glissements se produisent au fil du texte entre deux plans sensoriels, entre l'entendu et le vu, et provoquent les embrayages narratifs clés du récit: la topographie balzacienne, nous voudrions le montrer, se déploie acoustiquement. Qui plus est, les oppositions entre le régime scopique et le régime acoustique expliquent – peut-être d'une manière neuve –, pourquoi les manœuvres de séduction que mène le narrateur auprès de la jolie marquise de Rochefide étaient, depuis le début, vouées à l'échec¹⁸.

-
15. Dans *Le Père Goriot*, par exemple, la vieille demoiselle Michonneau, a la « voix clairette d'une cigale » tandis que Vautrin, lui, parle d'une « voix de basse-taille » qui « ne déplaisait point » et que Victorine Taillefer, être fragile, s'exprime comme un « ramier blessé » (*Pl.*, t. III, p. 58, 61 et 60). L'identité des personnages balzaciens est fréquemment construite par des « audiographèmes » associés au monde animal: voir P. SCHWEIGHAUSER, *The Noises of American Literature*, *op. cit.*, p. 71.
16. P. CITRON, « Interprétation de *Sarrasine* », *L'Année balzacienne 1972*, Paris, Garnier, 1972, p. 81.
17. C. BRÉMOND et T. PAVEL, *De Barthes à Balzac. Fictions d'un critique, critiques d'une fiction*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel Idées », 1998, p. 261. Outre le célèbre *S/Z* de Roland Barthes (Paris, Le Seuil, coll. « Tel Quel », 1970), mentionnons l'analyse également célèbre de M. SERRES, *L'Hermaphrodite, Sarrasine sculpteur* (Paris, Flammarion, 1987). Le lecteur consultera avec profit la bibliographie que propose É. BORDAS en annexe de son article intitulé « *Sarrasine* de Balzac, une poétique du contresens », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 31, n° 1-2, Automne 2002-Hiver 2003, p. 41-52, ainsi que l'état de la critique sur *Sarrasine* que produit Per Nykrog en ouverture de son étude intitulée « On Seeing and Nothingness: Balzac's *Sarrasine* », *Romantic Review*, vol. 83, n° 4, novembre 1992, p. 437-444.
18. Nos remarques se limiteront à la topographie sonore de la première partie de la nouvelle, soit le récit-cadre où nous assistons à un bal, à Paris, en 1830, chez les Lanty, une famille riche aux origines douteuses chez qui le narrateur et sa compagne, la marquise de Rochefide, rencontrent un vieillard mystérieux.

Même s'il se décrit comme un « homme frivole¹⁹ », l'exclusivité de ce qui est perceptible appartient, dans *Sarrasine*, à un narrateur sagace, méditatif, « supérieur²⁰ ». L'hôtel, les décors, l'assemblée, les rumeurs, tout ce qui est perçu percole jusqu'au lecteur via les sens de cette autorité actancielle, intra diégétique, étrangement omnisciente et amoureuse de surcroît. Le réel – c'est-à-dire le monde fictif référencié – ne semble pas tant décrit que rapporté, traduit. Nous entrons ainsi, dès la première ligne, dans une « rêverie profonde » (HB, p. 1043) pour aboutir, au dernier mot de la dernière phrase, à une attitude « pensive » (HB, p. 1076²¹). Or la traduction de cet état onirique en une forme lisible, s'organise, dans le discours narratif, par les relais complémentaires des sens de la vue et de l'ouïe. Pour bien voir la topographie romanesque, nous dit Balzac, il faut l'entendre sonner; et pour bien l'entendre, il faut d'abord l'avoir aperçue.

L'incipit de la nouvelle est connu: « J'étais plongé dans une de ces rêveries profondes qui saisissent tout le monde, même un homme frivole, au sein des fêtes les plus tumultueuses. » (HB, p. 1044.) Le « tumulte » touche en premier l'oreille du lecteur. Du latin *tumultus*, qui signifie « soulèvement », le « tumulte » connote le bruit de la multitude révoltée, soit le propre de la « fête » qui, pour paraphraser Bakhtine, ritualise les comportements de renversement (au moins symbolique) des structures sociales. Ce premier son, déjà, nous met du côté de l'envers, mot cher à Balzac, du désordre des signes et de l'énigme à venir. Le pluriel suffixé au mot « fêtes » évoque l'idée d'une confusion sémantique bien partagée, communie; 1830 est une époque inquiétante²². Une horloge, ensuite, fait se croiser les flèches de l'espace et du temps, des repères spatio-acoustiques que le narrateur n'a pas ignorés: « Minuit venait de sonner à l'horloge de l'Élysée-Bourbon. » (HB, p. 1044.) Le sonographique participe du mémoriel, car chaque objet vibrant a son temps propre; le narrateur, ici, se *souvient* d'un son, qu'il décrit à l'imparfait pour mieux en souligner le caractère itératif. Bien que bref, ce souvenir confirme une reconnaissance, voire une adhésion, idéologique avec l'entité socio-politique constituée par la famille Lanty, mais, également, les anciens occupants historiques

19. H. DE BALZAC, *Sarrasine*, Pl., t. VI, p. 1043. Nos références à *Sarrasine* seront désormais données entre parenthèses dans le corps du texte.

20. Son attitude, écrit Per Nykrog, « est celle d'une personne supérieure [is that of a superior person] ». (« On Seeing and Nothingness », *loc. cit.*, p. 439.)

21. *Ibid.*, p. 1076. Pour une explication des différents états du texte de *Sarrasine*, voir les « Notes et variantes » de P. CITRON, Pl., t. VI, p. 1543-1554.

22. D'autant plus que le récit-cadre de *Sarrasine*, selon Pavel et Brémont, puise « une grande partie de sa substance dans la réflexion de Balzac sur la France post-révolutionnaire ». (*De Barthes à Balzac. Fictions d'un critique, critiques d'une fiction*, *op. cit.*, p. 237).

de l'Élysée, notamment la marquise de Pompadour, Murat, le duc et la duchesse de Berry dont l'hôtel particulier, « l'Élysée-Bourbon », touche vers l'avenue de Marigny à la promenade plantée des Champs-Élysées et lui emprunte son nom en 1797²³. Michel Serres croit que le narrateur entend cette horloge parce qu'il « cherche à s'orienter²⁴ ». Barthes y lit plutôt la « richesse [...] d'un quartier de nouveaux riches²⁵ ». Béatrice Didier pense plutôt que cette horloge « prépare le lecteur à des révélations fantastiques²⁶ ». Par ce souvenir, pourtant, le narrateur admet d'abord la légitimité de la famille Lanty, sur-historisée par leur association topographique avec la race des Bourbon, à faire battre les pulsions du temps, à le réguler, à l'ordonner et à décider à quelle place exactement se trouve le milieu de la nuit. Une horloge politique dit tout cela. Puis survient le premier glissement perceptif qui dé/place le récit vers le régime de l'activité scopique : « Assis dans l'embrasement d'une fenêtre, et caché sous les plis onduleux d'un rideau de moire, je pouvais contempler à mon aise le jardin de l'hôtel où je passais la soirée. » (HB, 1044) Le narrateur « contemplatif » ressemble à l'augure qui a dessiné du doigt le carré de terre et de ciel où les signes divins seront interprétés, le *templum* ; après la puissance politique, qui agite les hommes, la force divinatoire, qui les arrête. Sa posture (il est « assis ») garantit l'équilibre nécessaire à l'exercice herméneutique ; ainsi, après l'audition d'un certain désordre social (le « tumulte ») et celle des battements du temps (« l'horloge »), commence, sous le signe de la vision, la mise en place de l'énigme et le lent travail d'intellection du monde parisien.

Cette alternance entre le voir et l'entendre se répètera à chaque transition spatio-narrative du récit-cadre dont les volumes topographiques, d'ailleurs, décroissent progressivement. Leur géométrie d'ensemble rappelle celle d'un entonnoir : du quartier à l'hôtel, de l'hôtel au jardin, du jardin au salon, du salon au boudoir, jusqu'au tableau qui arrête la marquise dans son pas, la dernière limite, l'*Adonis* de Vien. La topographie balzacienne obéit à une grammaire des plans fine-

23. En 1830, l'Élysée-Bourbon appartient en réalité à la couronne et sert de résidence aux princes étrangers de passage dans la capitale. Le lieu, même, se détériore. Aussi, la désignation au singulier de « l'horloge », avec un article défini, est étonnante : il n'y a jamais eu à l'Élysée, Bourbon ou pas, de grande horloge susceptible de donner l'heure à tous les habitants du faubourg Saint-Honoré, surtout au milieu de la nuit, une heure à laquelle même les nouveaux riches aiment dormir. Nous remercions Alexis Buvat pour ces précisions. L'ouvrage documenté de J. COURAL, *L'Élysée, Histoire et décors depuis 1720* (Dijon, Éditions Faton, 1995) ne fait pas non plus mention d'une horloge publique à l'Élysée.

24. M. SERRES, *L'Hermaphrodite*, op. cit., p. 74.

25. R. BARTHES, *S/Z*, op. cit., p. 28.

26. B. DIDIER, « Le temps de la musique : trois nouvelles de Balzac », *L'Année balzacienne 2007*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 50.

ment graduée. Nous voici dans le salon de musique. L'apparition du mystérieux vieillard, tiré des profondeurs de l'Élysée-Bourbon par une sirène enchanteresse, stupéfie les convives :

Échappé de sa chambre, comme un fou de sa loge, le petit vieillard s'était sans doute adroitement coulé derrière une haie de gens attentifs à la voix de Marianina qui finissait la cavatine de *Tancredi*. Il semblait être sorti de dessous terre, poussé par quelque mécanisme de théâtre. Immobile et sombre il resta pendant un moment à regarder cette fête dont le murmure avait peut-être atteint à ses oreilles. (HB, p. 1050.)

De « sa chambre » au salon, de la solitude à la foule, du sommeil à l'éveil, de l'introspection à la représentation, de l'intimité à la publicité : deux des modes topographiques d'existence au monde, la chambre et le salon, sont franchis par le vieillard comme si l'hôtel des Lanty s'était subitement dilaté, avait explosé suite à la référence sonore ; la pulvérisation de la topographie est si étonnante que son apparition semble un leurre, une machination. Le sujet de l'énigme, Zambinella, se manifeste dans le récit en épousant ontologiquement la structure discursive et sensorielle du narrateur : lui-même ne sera perceptible que sous une forme mêlant sons et images, que s'il est poussé à travers l'espace par un phénomène acoustique, soit, en l'occurrence, celui, supérieur, de la musique²⁷.

Mais la topographie agitée du salon se resserre bien vite autour du narrateur et de sa compagne ; celle-ci commet un geste audacieux qu'elle regrettera :

Aussitôt qu'elle eut touché le vieillard, elle entendit un cri semblable à celui d'une crécelle. [...] À ce bruit, Marianina, Filippo et Mme de Lanty jetèrent les yeux sur nous et leurs regards furent comme des éclairs. La jeune femme aurait voulu être au fond de la Seine. (HB, p. 1050.)

Encore une fois, l'acoustique fulgurante du « bruit » déchire le plan topographique ; l'avertissement d'un danger imminent, connoté par la « crécelle », entraîne une triangulation immédiate de la menace : les dieux du temple foudroient le couple contrit. Aux Lanty, donc, le contrôle de l'espace sonore de l'Élysée-Bourbon²⁸. Car entendre, c'est décider si ce que nos oreilles perçoivent est un son, c'est-à-dire une acoustique désirée porteuse de critères que nous acceptons, ou un

27. Selon B. DIDIER, Balzac aurait d'ailleurs cherché dans *Sarrasine* à « enerrer l'infini de la musique dans la forme relativement brève de la nouvelle », « Le temps de la musique : trois nouvelles de Balzac », *op. cit.*, p. 50.

28. Mme Vauquer a aussi l'oreille autoritaire. Elle démontre son contrôle de l'espace sonore en percevant dans « son escalier » le mystérieux « froufrou d'une robe de soie et le pas mignon d'une femme jeune et légère » ; aussitôt, elle et la « grosse Sylvie » se « mettent aux écoutes » et « surprennent » des « mots tendrement prononcés ». H. DE BALZAC, *Le Père Goriot*, Pl., t. III, p. 70 (*ibid.* pour les cinq extraits qui précèdent). Aux puissants le contrôle du bruit.

« bruit », soit une acoustique qui détonne par son caractère d'étrangeté subite et subie, un peu trop déictique. On écoute un son – et l'écoute mène à l'obéissance –, mais on entend un bruit.

Le narrateur et sa compagne sont ensuite éjectés vers le boudoir :

Elle s'assit en silence, je me mis auprès d'elle, et lui pris la main sans qu'elle s'en aperçut ! Oublié pour un portrait ! En ce moment le bruit léger des pas d'une femme dont la robe frémissait retentit dans le silence. Nous vîmes entrer la jeune Marianina [...] et le spectre habillé qui nous avait fait fuir du salon de musique. (HB, p. 1054-1055.)

Dans l'espace le plus resserré du récit-cadre, au paroxysme de l'énigme et de la confusion des signes, les marqueurs visuels et acoustiques s'entremêlent hélicoïdalement dans le corps de la phrase : le « silence » précède la spéculation attentive, elle-même rompue aussitôt par les « pas » et les tissus « frémissant » dont l'effet acoustique mène au verbe « voir », lui-même suivi d'une dilatation topographique vers un « salon » placé sous le signe de la... « musique » ! La topographie balzacienne, à l'instar de la « maison vécue²⁹ » imaginée par Gaston Bachelard, appelle des mouvements d'expulsion et de réclusion, des pulsations sono-géométriques qui font battre le drame et sa mesure à l'échelle humaine. Sans doute retrouve-t-on ici la fameuse « nécessité des contrastes [...], la première loi de la littérature³⁰ » énoncée par Félix Davin dans l'« Introduction » aux *Études de mœurs au XIX^e siècle*, écrite, on le sait, sous la dictée de Balzac : les « contrastes » sensoriels, comme des vases communicants, comme une sorte de loi de physique narrative, mettent en réseau les personnages et les repères topographiques, soit : les humains, les milieux et les choses. La présence quasi systématique des enchaînements sonores entre les tableaux topo-narratifs de *Sarrasine* démontre aussi l'influence de l'écriture dramaturgique, celle du drame et de ses techniques, sur la prose balzacienne. Balzac, c'est un fait connu, avant de s'essayer à la fiction romanesque (et d'en inventer la forme moderne), entra à vingt ans dans la carrière littéraire en écrivant une tragédie en vers intitulée *Cromwell*, la « première œuvre

29. G. BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2001, p. 58.

30. F. DAVIN, « Introduction » aux *Études de mœurs au XIX^e siècle*, Pl., t. I, p. 1162. Balzac évoque dans l'« Avant-propos » à *La Comédie humaine*, cette « partie de son œuvre destinée à former un contraste parfait » (Pl., t. I, pp. 14-15), une phrase qu'il faut encore rapprocher, suggère Stéphane Vachon, de celle-ci, extraite de la « Préface » à *Splendeurs et misères des courtisanes* : « Aujourd'hui les nuances disparaissent [...] la littérature actuelle manque de contrastes, et il n'y a pas de contrastes possibles sans distance », (Pl., t. VI, p. 425) ; H. DE BALZAC, *Écrits sur le roman : anthologie*, ouvrage édité par Stéphane Vachon, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Références », 2000, p. 103.

que Balzac ait mené à son terme³¹ ». Toutefois, entre le sens de l'ouïe, le sens qui ne s'éteint pas³², et celui de la vue, le sens qui se met en place, qui calcule, qui mesure et qui exige pour les bénéfiques de la stéréoscopie la station debout³³, se négocient également dans les profondeurs de la phrase balzacienne les impératifs de la survie contre ceux de la réflexion, les mouvements précipités de la préservation de soi contre les exigences plus lentes de l'analyse : les horizontalités du pathos contre les verticalités du logos. Le roman de Balzac, attentif à toutes les dimensions de la topographie humaine, à ses fulgurances acoustiques et à ses aspérités matérielles, met en scène des hommes et des femmes toujours pris entre l'action et la réflexion, entre la survie, les malheurs et le décryptage difficile d'un monde nouveau.

Et on connaît la fin. Le narrateur est débouté : « Vous m'avez dégoûtée de la vie et des passions pour longtemps [...] »³⁴ (HB, p. 1075) lui lance la marquise de Rochefide qui choisit donc « la vertu contre les déceptions de l'amour³⁵ » (mais qui, pourtant, sera une femme très passionnée dans d'autres récits de *La Comédie humaine*, dans *Béatrix* notamment). Sans doute est-ce « le don de la fiction qui épuise le désir³⁶ » de la marquise, car, comme l'explique Ross Chambers, « on ne raconte pas impunément³⁷ ». Mais l'échec de cette tentative de séduction n'était-il

31. R. CHOLLET et R. GUISE, « Notice » aux *Essais dramatiques, Œuvres diverses*, Pl. t. I, p. 1646.

Les auteurs ajoutent : « La structure de nombreux romans de *La Comédie humaine* sera calquée sur celle de la tragédie et [...] le commentaire métatextuel des romans attirera avec insistance l'attention du lecteur sur le modèle dramatique originel », p. 1647. Il suffit en effet de penser à l'importance du mot « scène » dans l'architecture générale de *La Comédie humaine*.

32. M. SMITH compare le sens de l'ouïe à une « sentinelle sensorielle dont l'apparente passivité provient du fait que son activité ne s'arrête jamais complètement [as the sentinel of senses, hearing is also passive because it is always on] », *Listening to Nineteenth-Century America*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2001, p. 266.

33. L'historien Donald Lowe écrit que « l'action de voir, contrairement à l'action d'entendre, de toucher, de sentir ou de goûter, implique une forme de distanciation et d'évaluation du réel ; seule la vue peut analyser et mesurer. Voir est un mode de perception essentiellement comparatif que l'on porte sur les objets qui se trouvent devant nous ; en cela, voir constitue le début de l'objectivité. Voilà pourquoi la vue est si étroitement reliée à l'intellect [seeing, in contrast to hearing, touching, smelling, and tasting is preeminently a distancing, judgmental act [...] ; only sight can analyze and measure. Seeing is a comparative perception of things before our selves, the beginning of objectivity. That is why sight can closely related to the intellect.] », *History of Bourgeois Perception*, Chicago, The University of Chicago Press, 1982, p. 6-7.

34. H. DE BALZAC, *Sarrasine*, Pl., 1977, t. VI, p. 1075.

35. P. LAFORGUE, *L'Éros romantique. Représentations de l'amour en 1830*, PUF, coll. « Littératures modernes », 1998, p. 133.

36. É. BORDAS, « *Sarrasine* de Balzac, une poétique du contresens », *loc. cit.*, p. 43.

37. R. CHAMBERS, « *Sarrasine* and the impact of art », *French Forum*, vol. 5, n° 3, septembre 1980, p. 218 ; texte original : « one does not narrate with impunity ».

pas annoncé? Le mystère de Zambinella appartient à une structure épistémique révolue; prudents, même les romanciers de l'époque se contentent de « racon[er] la vie de ce vieillard » (HB, p. 1047) au lieu de l'écrire, d'en faire du document, du lisible, un objet de la librairie marchande qui s'échangerait contre du capital sonnante et trébuchant. Aussi, le discours référentiel et conatif du narrateur, tout occupé à rapporter cette rumeur, implique uniquement sa mémoire et la mise en action de sa mémoire, c'est-à-dire la rhétorique. Or le savoir uniquement porté par la parole humaine — d'une essence acoustique qui « n'emprunte hors de soi [...] aucune substance d'expression étrangère à [sa] propre spontanéité³⁸ » — n'a plus force de conviction à l'heure du savoir imprimé, typographié, dans lequel se sont dissous les liens entre la connaissance et le sujet connaissant. Et la marquise est clairement du côté des lisants — « vous n'avez donc rien lu? » reproche-t-elle à son prétendant (HB, p. 1065) —, du côté des esprits typographiques pour qui le savoir est d'abord une notion géométrique, des caractères sur une page, soumis à l'examen visuel de tous³⁹. D'une rationalité newtonienne, elle s'intéresse vivement au régime indiciel auquel la soumettent le boudoir et ses indices voilés. Elle regarde, elle observe, elle mesure de l'œil cet étrange « spectre » (HB, p. 1055) qu'elle reniflera (« il sent le cimetière », HB, p. 1053) et touchera, sans suprême de la vérification rationnelle⁴⁰. Bref, « la Parisienne est une femme de tête⁴¹ » et ce n'est pas un hasard si elle habite une « rue [...] silencieuse » (HB, p. 1056)⁴² à l'écart de la rumeur et des on-dit. Une étude des marqueurs sonographiques

38. J. DERRIDA, *De la Grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1967, p. 33-34.

39. D. LOWE écrit : « la culture typographique a placé la vue au sommet de la hiérarchie des sens [Typographic culture [...] introduced the primacy of sight in the hierarchy of sensing] » et « fit la promotion de cet idéal selon lequel la connaissance pouvait être entièrement détachée du sujet connaissant pour devenir impartiale et explicite [promoted the ideal that knowledge could be detached from the knower to become impartial and explicit] », *History of Bourgeois Perception*, *op. cit.*, p. 8 et p. 18.

40. Citons encore Donald Lowe qui écrit que « le toucher est le plus réaliste et le plus rassurant de nos cinq sens. Nous voulons toujours vérifier de façon tactile ce que nous voyons ou entendons. Toucher nous procure la liaison sensorielle la plus sûre avec un autre sujet et la confirmation rassurante de ce que nous voyons ou entendons [Touching is the most realistic and assuring of the five senses. What we see or hear, we always want to verify by the tactile sense of touch. Touching is tangible and substantive. It is the ultimate perceptual connection between a subject and another, so that we can be assured of what we saw or heard.] », *ibid.*, p. 6.

41. C. BREMOND et T. PAVEL, *De Barthes à Balzac*, *op. cit.*, p. 255.

42. Le silence est une vertu aimée de l'aristocratie; pensons à la négation du bruit qui caractérise l'Hôtel Béraud dans *La Curée*, de Zola: le père de Renée habite en effet, rue Saint-Louis-en-l'Île, un hôtel qui « dort solennellement dans le recueillement du quartier, dans le silence de la rue que les voitures ne troublaient guère », loin du « vacarme des millions » n'aime pas les « bruits

de *Sarrasine* nous apprend peut-être qu'il est imprudent de partir à la conquête d'une marquise avec une anecdote. Car le colportage est cela, justement : une parole transportée par les cols, puis échappée sur les routes et les comptoirs ; il y a une physique du colportage, des jambes, des chemins, des rencontres au hasard où les paroles s'imprègnent de la sueur de ceux qui les font marcher. La rumeur n'est pas livresque, et même s'il est une histoire « assez connue en Italie » (HB, 1075)⁴³, *Zambinella* n'est pas du monde désormais désodorisé, séparé, insonorisé, bourgeois, du livre acheté ou loué, et lu dans un fauteuil. Il est d'abord un bruit venu d'une épistémè tumultueuse qui, au goût de la marquise, évoque un peu trop une certaine insubordination des signes et le caractère populaire de l'oralité pour être vraiment séducteur.

de carrosse », É. ZOLA, *La Curée*, Flammarion, « GF », édition préparée par C. DUCHET, 1970, p. 116 et p. 117.

43. Néanmoins, comme l'écrit É. BORDAS, le narrateur « se dispens[e] bien de nous expliquer par qui et comment il a appris ce qui était pourtant présenté au début comme un impénétrable secret », « *Sarrasine* de Balzac, une poétique du contresens », *loc. cit.*, p. 47.

CHAPITRE XIV

LE RÔLE STRUCTURANT DE L'ESPACE CHEZ BALZAC : LE TOPOS QUI CACHE LA FORÊT

Nathalie SOLOMON

La configuration des lieux chez Balzac s'énonce assez naturellement en termes de circulation et de mouvement. La géographie parisienne socialement organisée, les déplacements de la province à Paris, le rapport quasi organique entre certains personnages et certains lieux, sont quelques exemples des relations qu'on peut établir entre la composition des récits et la disposition topographique. Que l'on songe à la route des *Chouans* sur laquelle circule l'armée républicaine, alors que les côtés, les fossés, les lisières dissimulent les Vendéens : le premier roman publié de *La Comédie humaine* constitue en la matière une sorte de programme méthodologique pour ce qui est du fonctionnement symbolique de l'espace. Stratégies politiques et sociales, quêtes sentimentales et sexuelles, enjeux de pouvoir, rapport entre public et privé, entre intérieur et extérieur : le mouvement des personnages circulant d'un espace à l'autre semble recouvrir à peu près les thématiques et stratégies narratives.

On voit que la formulation « topographie romanesque » est singulièrement appropriée pour lire Balzac, à condition de considérer les rapports d'opposition, de ressemblance, de tension entre les lieux, en un mot de raisonner en termes de confrontation et de contraste. Révélateur du personnage qu'il définit, l'espace détiendrait un pouvoir évocatoire qui rendrait superflu le commentaire et pourrait suffire à changer le registre du récit : par exemple dans *La Fille aux yeux d'or*, où l'histoire du jeune de Marsay très au fait des subtilités de la géographie parisienne

(se promener aux Tuileries le dimanche¹!), change de visage quand, ayant pénétré dans l'hôtel du boulevard des Italiens dans l'espoir d'être mis en présence de la jeune fille des Tuileries, le héros arrive dans un décor à l'exotisme hibéro-orientalo-géorgien mal défini, qui suffit pour transformer ce qui se présentait dès le préambule comme un récit de mœurs parisiennes en tout autre chose, plus proche du conte moral fantastique. Tout Balzac pourrait donner lieu à des réflexions de ce type. Il faut avouer que l'analyse symbolique de l'espace demande peu d'effort au commentateur tout en se révélant fort satisfaisante pour l'esprit; elle donne l'impression d'une rassurante clôture du récit et d'une heureuse harmonie de ses éléments. D'où la méfiance qu'un lecteur coutumier des imprévisibles caprices du récit balzacien est en droit de manifester à l'encontre d'une mécanique un peu trop exemplaire.

C'est que, catégorie essentielle du romanesque, l'espace et ses déclinaisons topographiques ou toponymiques n'a pas de raison d'être traité autrement que les autres éléments fondamentaux du récit. Si le chronotope bakhtinien figure dans une œuvre dont les dysfonctionnements, pour discrets qu'ils soient, modifient sensiblement le déroulement de l'intrigue, il y a de bonnes chances pour qu'il participe lui-même du dérèglement ou de son occultation. Fausses pistes, contradictions, promesses non tenues, récits demeurant à l'état de virtualité, réticences narratives, abondent chez Balzac où ils ont la particularité d'être encadrés, c'est-à-dire dissimulés, par une solide organisation narrative mimant une parfaite cohérence. On peut donc se proposer d'examiner quelques analyses possibles de l'organisation de l'espace dans les romans balzaciens sans jamais perdre de vue le danger qu'elles représentent.

Quand cependant le lieu revêt une signification clairement lisible et fortement identifiée, alors l'organisation spatiale prend toute sa valeur. Aussi faut-il prêter une attention aiguisée à certaines analyses préliminaires qui trouvent des échos dans l'ensemble de l'œuvre où elles s'inscrivent. Ainsi le très long développement sur le faubourg Saint-Germain dans *La Duchesse de Langeais*, qui donne lieu à une réflexion sur les erreurs commises par l'aristocratie sous la Restauration, a-t-il des répercussions sur les éléments de l'intrigue; on comprend pourquoi la duchesse triomphe quand elle est chez elle face au général bonapartiste déplacé

1. « [...] une femme qui vient le dimanche aux Tuileries n'a pas de valeur, aristocratiquement parlant ». H. DE BALZAC, *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », P. G. CASTEX (éd.), 1976-1981, tome V, p. 1063. Toutes les références à *La Comédie humaine* seront tirées de cette édition.

– à tous les sens du terme – dans le haut-lieu de la noblesse d’Ancien Régime². Sur le plan géographique, l’espace du roman est fortement défini, avec d’un côté l’île espagnole et son couvent, au début du roman, espace du renoncement où le personnage est dépouillé de son rang, de son nom, de son prénom même puisque le lecteur ne sait, dans un premier temps, qui est cette sœur Thérèse que le général français appelle Antoinette. À l’inverse, le Faubourg Saint-Germain, dont Mme de Langeais est l’idole est le lieu des déterminations sociales, et il n’est pas indifférent que la duchesse soit le type de sa caste. La proximité avec le Faubourg est durant tout le récit le signe de la maîtrise que le personnage possède sur les autres et sur lui-même. C’est ainsi dans un hôtel du quartier que Mme de Langeais voit Montriveau pour la première fois et qu’elle décide froidement, par vanité sociale, de se faire aimer de lui. À partir du moment où il vient à l’Hôtel de Langeais, la victoire de la duchesse est consommée : c’est la présence du général chez elle qui lui assure la suprématie sur cet homme à la vue duquel elle a ressenti la première fois, hors de chez elle « une émotion assez semblable à celle de la peur³ ». Il est révélateur que le moment où la grande dame fascine le plus absolument le militaire soit celui où elle renonce à aller au bal pour demeurer avec lui, comme si son boudoir était le lieu par excellence du triomphe féminin. Tant que le général est chez elle, elle est ainsi maîtresse de la situation amoureuse, elle délimite la portée des faveurs qu’elle lui accorde et se réserve le droit de « révoquer les concessions consenties la veille⁴ ». Mais dès que Montriveau se retire de l’Hôtel de Langeais, le rapport de forces commence à s’inverser. En le faisant sortir de l’espace magique de son boudoir, la duchesse libère le général de son emprise. À partir de ce moment, non seulement Montriveau échappe symboliquement à Mme de Langeais puisqu’il ne retourne plus jamais chez elle, mais la duchesse est amenée, pour le retrouver, à s’éloigner de plus en plus de son hôtel. Elle se trouve alors en position de faiblesse, et cette vulnérabilité est concrétisée par la menace physique que Montriveau fait peser sur elle. Il faut noter à cet égard que le degré de danger couru est proportionnel à l’éloignement de la duchesse de son « lieu » : au bal où elle espère rencontrer le général, elle se trouve encore dans son propre milieu et ne recueille que des

2. « Le personnage de la Duchesse de Langeais est littéralement *produit* par la longue analyse du faubourg Saint-Germain qui a précédé son évocation. La place de la jeune duchesse est donc *fixée* sur l’échiquier social avant même son entrée en scène. Son appartenance au faubourg Saint-Germain détermine chez elle une série de comportements prévisibles puisque le personnage n’existe que par rapport à cet ensemble. » (A. HENRY et H. OLRYK, « Le texte alternatif : les antagonismes du récit dans l’*Histoire des Treize* de Balzac », *Revue des Sciences humaines*, 1979, n° 3, p. 81).

3. H. DE BALZAC, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. V, p. 940.

4. *Ibid.*, p. 965.

menaces vagues de la part de l'amant bafoué; mais, enlevée à la sortie du bal et emmenée dans un lieu inconnu, elle court un danger réel, se voit promettre un châtiment authentique, menacée d'être marquée au fer rouge. Cette chambre où la duchesse est conduite et dont elle repart les yeux bandés représente pour elle l'ailleurs par excellence, à la fois austère, à l'inverse du magnifique hôtel du Faubourg Saint-Germain, et pleine d'objets égyptiens, afin de rappeler que Montriveau est l'homme des lieux exotiques, étranger aux mirages de la vie parisienne⁵. À partir de ce moment, l'allégeance de la duchesse au général se marque par une tendance à extérioriser ses sentiments au sens propre comme au sens figuré, c'est-à-dire qu'elle les manifeste de plus en plus publiquement et qu'elle les met en scène en des endroits de moins en moins clos : après l'avoir vainement attendu chez elle, elle le cherche dans les maisons où elle peut espérer le rencontrer, mais ne parvient à l'apercevoir qu'au dehors, à l'occasion d'une revue militaire. Enfin, l'aveu que constitue le stationnement en plein jour de sa voiture devant chez Montriveau est le signe qu'elle abdique tout pouvoir, comme toute maîtrise de ses sentiments. Il est donc significatif que ce soit dehors, dans la rue, qu'elle donne rendez-vous à Montriveau pour la dernière fois et l'on n'est pas étonné de la nécessité narrative que constitue sa disparition définitive du Faubourg Saint-Germain et de la France. Telle est la signification du double enfermement dans le couvent et dans l'île espagnole, enfermement qui répond en s'y opposant à la claustration volontaire de la toute-puissante duchesse de Langeais avec sa victime.

Ainsi les lieux de sauvagerie et de vérité que sont l'Afrique – représentée par la chambre de Montrivau – et le couvent espagnol s'opposent aux raffinements cyniques et fallacieux du Faubourg. C'est parce qu'un des lieux où se déroule l'action et qui désigne à la fois un quartier parisien et une appartenance sociale constitue un enjeu essentiel du récit que la lecture spatiale recouvre aussi parfaitement une lecture symbolique, de même que la liaison tragique entre la duchesse et le général se comprend très bien comme l'alliance impossible entre l'Ancien Régime et l'Empire. On peut ainsi légitimement considérer le propos historique et politique comme le cœur d'un récit dont l'histoire d'amour ne serait que le prétexte ou la métaphore.

En ce sens, la lecture symbolique de l'espace se justifie parce que le lieu est présent comme thème et comme signification. C'est apparemment le cas de *La Cousine Bette* dont on va voir que la topographie commande littéralement le sens mais de manière moins clairement définie : l'environnement est plutôt lié

5. Voir à ce sujet l'analyse de E. ROY-REVERZY dans « *La Duchesse de Langeais* : un romanque de la séparation ? », *L'Année balzacienne*, 1995, p. 69-70.

à un personnage, le lieu commence à s'y métaphoriser. Les femmes constituent l'élément statique du roman et, autour des plus importantes d'entre elles se constitue une sphère d'attraction⁶. Au début de l'histoire, jusqu'à l'installation de Bette chez Valérie, qui coïncide donc avec l'« introduction⁷ » du récit, on en distingue trois : celle d'Adeline autour de laquelle gravitent le baron Hulot, Crevel et son beau-frère le maréchal, celle de Valérie Marneffe vers laquelle est attiré Hulot, celle d'Hortense qui rencontre Wenceslas et l'arrache à Lisbeth. Dans cette première partie du récit, les forces sont relativement équilibrées, chacune possède un pouvoir d'attraction. Dans une seconde partie qui peut être considérée comme l'heure de triomphe de Valérie, l'action tend à se concentrer autour de la sphère Marneffe. Dans la dernière partie du récit, Valérie perd successivement Hulot, qu'elle a achevé de dépouiller, Marneffe qui meurt, Montès, convaincu de son infidélité, et Wenceslas qui retourne chez sa femme. Si les femmes structurent les lieux en espaces bien déterminés, avec d'un côté les ménages d'Adeline et d'Hortense, de l'autre celui de Valérie, mais aussi de Josépha, d'Olympe Bijoux et de la petite Atala – passions successives du baron Hulot –, c'est en revanche le déplacement des hommes entre ces espaces et leur passage d'une sphère à l'autre qui crée la matière des épisodes narratifs. On peut résumer l'œuvre en constatant que Hulot va d'Adeline à Josépha, et de Josépha à Valérie, à Olympe Bijoux et à Atala, pour finir avec la fille de cuisine Agathe, ce qui correspond parfaitement à l'histoire de sa déchéance. Crevel passe de Josépha à Adeline, puis à Valérie, concrétisant progressivement, même de façon illusoire, son désir de posséder une « femme comme il faut ». Wenceslas suit son destin d'artiste raté en fuyant la férule salutaire de Lisbeth pour le confort du mariage avec Hortense, puis pour l'amour de Valérie : à chaque étape de cette trajectoire amoureuse, il renonce un peu plus à son travail. Quant à Montès, son passage de Valérie à Cydalise est l'histoire d'un meurtre, ce qui caractérise parfaitement le caractère sauvage, non civilisé, exotique, du personnage. Il faut insister sur le fait qu'à cette grande mobilité des personnages masculins correspond un tel statisme des femmes que les adversaires ne se rencontrent jamais : c'est à travers leurs hommes qu'elles s'affrontent, et quand Adeline va voir Josépha, son ancienne rivale, il faut noter l'importance attachée au décor, l'effet que fait sur la baronne Hulot le magnifique hôtel de la courtisane. Cette insistance sur l'étrangeté de ce nouveau milieu dénote la

6. N. Mozet a montré le rôle des femmes dans le roman, en décrivant le « pouvoir collectif » qu'elles détiennent et dont la trame permet une lecture éclairante du récit (« Création et/ou paternité dans *La Cousine Bette* », *Revue des Sciences Humaines*, n° 3, 1979, p. 49-60).

7. Le terme est dans le texte. Voir H. DE BALZAC, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. VII, p. 186.

difficulté qu'Adeline éprouve structurellement, dans le récit, à sortir de chez elle, et la scène rejouée de façon dégradée, dans un taudis, avec la petite Atala, va encore plus loin dans ce sens⁸. Enfin, c'est quand l'ennemie pénètre sous son toit, quand le baron la trompe avec Agathe, que l'épouse est frappée à mort : elle ne supporte pas ce dernier affront, la superposition de son lieu propre avec celui d'une rivale. Dans ces conditions, la cousine Bette occupe une position ambiguë : parente pauvre chez Adeline, amie et quasi intendante chez Valérie, sa mobilité, son habileté à passer d'un milieu à l'autre, lui interdisent l'accès à un statut pleinement féminin, expliquent les traits virils du personnage, l'insistance sur sa virginité, et son homosexualité au moins latente.

Il est cependant difficile d'évoquer cette particularité de l'héroïne de *La Cousine Bette*, qui appartient avec *Le Cousin Pons* au cycle des *Parents pauvres*, sans préciser que cette aptitude à se mouvoir qui la différencie de toutes les autres femmes du roman vient justement de son statut de parent pauvre, dont la place est à la marge, ce qui est tout le propos des deux romans. Après l'avoir comparée aux personnages féminins du récit, rapprocher le cas de Lisbeth de celui de Pons permet de mesurer en quoi le caractère spatial de l'organisation narrative des *Parents pauvres* a tout à voir avec l'interprétation. La maladie et la mort imminente de Pons permettent l'établissement d'une structure en spirale : le musicien en est le centre en creux, de plus en plus inexistant. Autour de lui, ses ennemis se regroupent en cercles concentriques dans l'espoir de recueillir la succession du mourant. Ces cercles sont plus ou moins resserrés en fonction de la possibilité de chacun d'approcher du lit du mourant : la Cibot, garde-malade et figure maternelle, représente le premier de ces cercles. Rémonencq, géographiquement proche en tant que voisin, en établit un second et provoque la création d'un troisième en la personne de l'antiquaire Élie Magus. Sur le même plan que Rémonencq, le docteur Poulain, qui approche également le lit de Pons grâce à la Cibot, permet aussi à son ami l'avocat Fraisier d'avoir accès à l'affaire. Ce dernier établit le contact avec le quatrième cercle, celui des Camusot, les cousins de Pons, qui sont les seuls à ne jamais approcher le lit du malade. À l'éloignement concret du lit de Pons correspond un éloignement affectif de plus en plus marqué : seuls la Cibot et le docteur s'occupent physiquement de Pons, touchent le malade et lui adressent la parole. Rémonencq et Élie Magus, dans les deux occasions où ils pénètrent dans l'appartement, ne s'occupent que de la collection, objet de leur convoitise, et qu'on peut cependant encore considérer comme une incarnation du personnage. Fraisier a pour préoccupation des problèmes plus abstraits, intéressant l'avenir de

8. *Ibid.*, p. 440-443.

la succession, comme la valeur du musée et le testament. Quant à Mme Camusot, c'est la mention du montant de la succession Pons qui, seule, l'intéresse. Il se tisse donc autour du personnage un réseau d'autant plus subtilement organisé que les profits que chacun en retire sont inversement proportionnels à la distance qui les sépare de Pons pendant sa maladie: cela forme écran entre Pons et le reste du monde et donne au récit un centre concret figuré par le lit du malade, devenu à la fois objet de désir et transformé en chose.

On voit que l'organisation de l'espace a dans les deux romans valeur de commentaire: le lit de Pons comme les déplacements des personnages masculins d'un espace féminin à l'autre, épousent la structure narrative globale, mais ils en renforcent aussi la violence en contribuant à faire de Pons un objet inanimé, en représentant de façon quasiment graphique les développements des puissances du sexe dans *La Cousine Bette*. L'organisation de l'espace dans le récit confirme l'impact de la marginalisation progressive du parent pauvre.

Formulée ainsi, l'analyse de l'« espace » de *La Cousine Bette* et du *Cousin Pons* est assez convaincante, mais c'est l'usage du terme et sa valeur topographique qui posent problème: feignant de confondre les personnages et les lieux où ils évoluent, on confère à un élément narratif une propriété quelque peu arbitraire, on spatialise métaphoriquement une action qui n'a pas grand-chose à voir avec la pure question de la localisation; on confond enfin le problème de la situation dans l'espace avec celui de la circulation, ce qui n'est pas tout à fait la même chose. On ne peut pas faire comme s'il allait de soi qu'un personnage s'identifie de fait avec l'endroit où il réside à moins que, comme dans *La Duchesse de Langeais*, cet endroit détienne un sens propre. C'est un problème typique des questions liées à la spatialisation: comment définir ce qui est de l'ordre du lieu en s'appuyant sur des critères fiables? C'est que la notion d'espace, si elle semble facile à appréhender, se prête aussi à tous les déplacements métonymiques. Lieu de résidence ou de destination, pays, intérieur ou extérieur, ville, campagne, province, capitale, sont des éléments narratifs dont on peut justifier sans difficulté le caractère sinon géographique, du moins topographique. Mais on ne peut lier rigoureusement un personnage à un lieu ou établir une équivalence entre un personnage et un lieu que si l'on est en mesure de détailler des rapports de ressemblance motivés par le récit, sans quoi ce n'est pas véritablement l'endroit que l'on désigne, mais seulement le personnage auquel on donne métaphoriquement une dénomination spatiale. Dans le cas de *La Cousine Bette* et du *Cousin Pons*, l'action est efficacement décrite par les mouvements de circulation ou de concentration évoqués ci-dessus, mais prétendre que cela rend compte d'une organisation spatiale du récit revient à désigner par le terme d'« espace » de simples structures narratives qui utilisent les

personnages et pas les lieux. On oublie d'ailleurs très vite où habitent les différentes femmes de *La Cousine Bette*, on retient seulement le décor où elles évoluent. Quant à l'appartement de Pons, il est moins un lieu propre qu'un décor, c'est-à-dire en termes de stratégie narrative un prolongement du personnage dont il est un caractérisant plutôt qu'un élément autonome du récit. Si l'on veut réfléchir à la fonction du lieu, il importe donc de ne pas se laisser aller aux séductions des glissements métonymiques qui amènent sans qu'on s'en aperçoive à parler d'autre chose. Pour qu'une analyse de la topographie romanesque soit valable et pertinente, il importe que l'espace, défini comme lieu ou comme possibilité de circulation, ait une signification propre, qu'on puisse le définir en fonction de sa nature de lieu, et pas grâce à des rapports plus ou moins légitimes avec des éléments narratifs qui n'ont pas besoin de la question de l'espace pour exister. Autrement dit, si l'on veut utiliser la notion pour décrire le fonctionnement du récit, il faut la prendre au sérieux.

Revenons donc à la question du caractère structurant de l'espace chez Balzac. On pense à la topographie bien connue du *Père Goriot*, dont on n'ignore pas qu'elle repose essentiellement sur des oppositions⁹. La pension Vauquer, lieu des débuts et de la médiocrité, s'oppose aux Hôtels de Restaud et de Beauséant d'une part, qui représentent le Faubourg Saint-Germain, à l'Hôtel de Nucingen par ailleurs, qui figure les puissances de l'argent¹⁰. La géographie parisienne est donc clairement dessinée et facile à repérer, mais d'autres contradictions plus fines structurent le propos. Si l'on considère par exemple l'espace de la pension Vauquer, on distingue d'abord la table, lieu de réunion et de parole où sont commentés les événements touchant les pensionnaires ; c'est aussi l'endroit où chacun se découvre autre, où la jeune fille pauvre devient une héritière en puissance, où le vieil homme prétendument adonné au vice de la galanterie se révèle simplement un père aimant, où la vieille fille au passé douteux endosse brusquement le rôle d'indicateur de police, où le bon bourgeois boute-en-train est brusquement arrêté comme forçat évadé. À l'opposé de ce lieu d'illusions dissipées, la chambre du père Goriot apparaît comme un espace de vérité pour Rastignac qui, à chaque fois qu'il y a accès, découvre quelque chose sur son voisin mais aussi sur la nature humaine : il comprend ainsi que l'ancien vermicellier est pressé par des besoins d'argent quand il le surprend, la nuit, à tordre du métal précieux, il est amené à comparer la misère du bouge où vit le vieil homme au luxe de ses filles et, surtout,

9. Oppositions à rapprocher de toutes les structures binaires décrites par R. FORTASSIER dans « Balzac et le démon du double dans *Le Père Goriot* », *L'Année balzacienne*, 1986, p. 156-167.

10. Voir N. MOZET, « La description de la Maison Vauquer », *L'Année balzacienne*, 1972, p. 97-130.

il y est témoin de l'acharnement de ses filles sur Goriot pour en tirer les dernières ressources. La maison Vauquer est donc le lieu des découvertes et des révélations. À cet égard, on peut lui opposer l'espace de la tentation que représente le jardin où Vautrin propose à Rastignac de le rendre riche en faisant assassiner le jeune Taillefer, jardin redoublé par celui du Luxembourg où Eugène, sur le point d'accepter, consulte Bianchon à l'aide de l'allégorie du mandarin chinois.

On peut encore réfléchir à l'antagonisme entre intérieur et extérieur, entre les rues où l'on se crotte, où Rastignac est obligé de marcher pour se rendre chez Mme de Restaud, et l'intérieur des maisons et des voitures où l'on est protégé de cette boue dont la métaphore court dans tout le récit¹¹ et cristallise le thème de l'ambition ; la mise en scène d'un Paris intérieur et d'un Paris extérieur permet de représenter avec force ce à quoi Rastignac veut à toute force échapper. Un autre contraste tout aussi parlant dans la géographie du roman est celui de Paris avec la province qui est évoquée comme l'espace de l'enfance représenté par les deux jeunes sœurs d'Eugène.

On peut enfin imaginer comme dernier type d'opposition spatiale structurante celle des lieux réels et des lieux imaginaires qui représentent la conscience d'Eugène : au jardin où Vautrin fait sa proposition à Rastignac, on a déjà vu que s'oppose la Chine du mandarin de Rousseau, et il est significatif que ce soit ce lieu imaginé, irréel par excellence, qui donne à Eugène une réponse ferme sur la décision à prendre. On peut considérer également comme imaginaire celui du duel où le frère de Victorine est tué, parce que, d'une part, il est longtemps l'objet des fantasmes et des hésitations de Rastignac et que, par ailleurs, il ne sera pas possible à l'étudiant de s'y rendre pour empêcher le meurtre, Vautrin ayant versé un somnifère qui l'empêche d'agir. Ces deux endroits non représentés, et qui possèdent tous les deux une forte charge fantasmagorique, figurent en quelque sorte l'espace du choix pour Eugène qui, dans les lieux réels du récit, ne peut faire autrement que de constater l'état du monde et tenter de s'y faire une place. L'espace du *Père Goriot* est donc particulièrement bien structuré symboliquement, et cette organisation, en opposant des éléments narratifs qui vont tous dans le même sens, en souligne les disparités, et renforce paradoxalement l'impression de cohérence de l'ensemble. Ces antagonismes sont un miroir de la dissémination du propos perceptible dans l'éclatement et l'opposition des lieux.

Cette analyse présente l'avantage d'une satisfaisante clarté, d'une organisation dramatique parfaitement en ordre de marche destinée à produire l'effet efficace que

11. Voir R. FORTASSIER, *Les Mondains de La Comédie humaine : étude historique et psychologique*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 241-242.

l'on connaît au plus célèbre des romans de *La Comédie humaine*. Ainsi organisée, l'étude de la spatialité permet d'avoir facilement accès à un sens débarrassé de toute ambiguïté, parce qu'il assigne une place claire à chaque élément important dans l'histoire et une signification à la circulation des personnages. Son défaut est de ne pas tenir compte des réels « désordres » du récit particulièrement nombreux dans *Le Père Goriot*, en gommant des pistes qui ne sont pas comprises dans les problématiques d'opposition spatiale. Le roman est à la rencontre d'un nombre important d'histoires brièvement évoquées ou seulement suggérées, et c'est ce qui donne à sa situation dans l'œuvre balzacienne une importance stratégique décisive. Ce n'est pas un hasard si certains des personnages de ce roman apparu assez précocement dans l'élaboration de *La Comédie humaine* figurent parmi ceux que Balzac a choisi de reprendre par la suite : Rastignac, Vautrin, Bianchon. Les récits possibles sont un exemple marquant, parce qu'ils sont légion dans le roman : on se rappelle la phrase qui résume le portrait de Victorine Taillefer : « Son histoire eût fourni le sujet d'un livre¹². »

Il faut aussi rappeler celles qui confèrent au personnage de Mme Vauquer une épaisseur, certes fugitive, mais qui laisse songeur le lecteur attentif : « Qu'avait été M. Vauquer ? Elle ne s'expliquait jamais sur le défunt. Comment avait-il perdu sa fortune ? Dans les malheurs répondait-elle¹³ ». On peut faire la même remarque à propos de Mlle Michonneau :

Quel acide avait dépouillé cette créature de ses formes féminines ? Elle devait avoir été jolie et bien faite : était-ce le vice, le chagrin, la cupidité ? avait-elle trop aimé, avait-elle été marchande à la toilette ou seulement courtisane. Expiait-elle les triomphes d'une jeunesse insolente au-devant de laquelle s'étaient rués les plaisirs par une vieillesse que fuyaient les passants¹⁴ ?

Le Père Goriot propose également des pistes narratives qui trouvent des prolongements de premier plan dans d'autres œuvres de *La Comédie humaine* : l'infidélité conjugale d'une Mme de Restaud amoureuse de Maxime de Trailles, la misère conséquente que peut couvrir le luxe de brillantes maisons aristocratiques traitées précédemment dans *Gobseck* (1830), le désespoir de Mme de Beauséant, présenté comme la démonstration du caractère impitoyable du monde suivi de la relation d'un nouvel amour dont la fin est encore plus sombre dans *La Femme abandonnée*, écrit en 1832, deux ans avant *Le Père Goriot*.

12. H. DE BALZAC, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. III, p. 59.

13. *Ibid.*, p. 55.

14. *Ibid.*, p. 57.

En centrant l'analogie sur l'espace, on oublie que le roman repose en partie sur des histoires qui ne sont pas racontées et dont le potentiel narratif et littéraire contribue grandement à l'impression que le monde social est un facteur de confusion et de désorientation qui en dit long sur les aberrations morales qu'on y rencontre. En rester à l'analyse topographique permet d'arriver à une conclusion certes analogue, mais qui ne prend pas en compte cette impression vertigineuse que tout n'est pas dit, qu'on n'aura jamais tout dit. C'est que le roman de 1834 peut se lire comme un panorama des positions sociales et des personnages, diversité humaine qui s'explique par l'argument narratif. On a donc affaire à une humanité caractéristique, certes, mais surtout pas caricaturale, parce que les personnages secondaires sont, plus encore qu'ailleurs dans *La Comédie humaine*, héros en puissance, et que ces possibilités narratives transforment les types en esquisses stimulantes pour l'imagination. Des figures beaucoup plus curieuses, à vrai dire, que si elles étaient les éléments d'un dispositif principalement démonstratif. La lecture de l'espace du *Père Goriot*, en incitant à repérer avant tout les phénomènes d'opposition, est non seulement réductrice, mais même dangereuse, en ce qu'elle détourne l'attention de l'essentiel, de ce qui rend le roman unique et indispensable à l'ensemble de l'œuvre balzacienne. Le cas du *Père Goriot* est exemplaire parce qu'il s'agit à la fois d'un texte dont le fonctionnement repose sur une organisation convaincante de l'espace, et d'une œuvre dont la complexité interdit qu'on se contente d'une lecture symbolique, aussi efficace soit-elle, pour en circonscrire définitivement la signification. C'est un des problèmes posés par les notions d'espace et de topographie dans l'analyse des récits : elles sont en quelque sorte victimes de leur efficacité, elles rendent si bien compte de certains phénomènes essentiels dans l'économie du récit et la disposition de ses éléments, qu'elles incitent à laisser de côté ce qui ne les concerne pas. Il faut veiller à ne pas les invoquer au détriment d'autres éléments moins manifestes dans la composition du roman, à ne pas privilégier le déroulement narratif plutôt que la profondeur.

Il faut donc manier avec précaution la notion d'espace, pour n'en pas faire un instrument commode qui risque d'effacer les aspérités du récit. Mais qu'en est-il des dispositifs narratifs qui endossent avec assurance le caractère stratégique du lieu, au point d'en faire un motif symbolique revendiqué ? On sait par exemple à quel point Mme de Mortsauf s'identifie avec le domaine de Clochegourde¹⁵ dans

15. R. Mahieu montre ainsi que les *Scènes de la vie de campagne* « s'organisent, de façon bien plus déterminante, en fonction du lieu qui les identifie » (« Une insertion problématique : *Le Lys dans la vallée* et les *Scènes de la vie de campagne* », dans *Balzac, œuvres complètes. Le « Moment » de La Comédie humaine*, Groupe International de Recherches Balzaciennes, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 1993, p. 194) et il note l'anomalie

Le Lys dans la vallée. Le seul moment du récit où elle s'en trouve éloignée est lors de sa rencontre avec Félix à Tours. Or c'est une première apparition où le personnage est peu caractérisé, non nommé, décrit de façon décevante et morcelée. On ne connaît de cette femme que ses épaules et sa gorge, son visage n'est connu que par des détails extrêmement vagues : « un regard animé d'une sainte colère », « une tête sublime couronnée d'un diadème de cheveux cendrés, en harmonie avec ce dos d'amour¹⁶ ». Ces détails renvoient à un corps érotisé que le reste du récit va supprimer au profit de l'aspect angélique du personnage, jusqu'à la lettre posthume où Henriette avoue ses sentiments amoureux : la seule fois où elle est détachée du contexte de Clochegourde semble aussi le seul moment où elle exprime la vérité sur elle-même à travers la description d'un corps qui ne ment pas. Par ailleurs, l'image de Mme de Mortsau ne se constitue nettement qu'à Clochegourde, et la révélation de l'identification du lieu avec le personnage est formulée lors de l'épisode insolite où Félix reconnaît le castel où vit sa mystérieuse inconnue de Tours :

À cet aspect, je fus saisi d'un étonnement voluptueux que l'ennui des landes ou la fatigue du chemin avait préparé. « Si cette femme, la fleur de son sexe, habite un lieu dans le monde, ce lieu, le voici¹⁷ ! »

Les passages où Henriette s'éloigne de Clochegourde renvoient tous à une perturbation dans sa relation avec Félix ou coïncident avec un danger qui pèse sur elle. Ainsi, avant le départ de Félix forcé de quitter la Touraine pour rejoindre les Bourbons, le jeune homme murmure « tout bas à la comtesse » : « Je ne suis qu'une chose, le serf de Clochegourde¹⁸. »

L'image qui suit est également typique de la confusion entretenue entre la châtelaine et le domaine :

Quand au sommet du plateau je contemplai la vallée une dernière fois, je fus saisi du contraste qu'elle m'offrit en la comparant à ce qu'elle était quand j'y vins : ne verdoyait-elle pas, ne flambait-elle pas alors comme flambaient, comme verdoyaient mes désirs, mes espérances ? [...]. Quitter une femme aimée est une situation horrible ou simple, selon les natures ; moi je me trouvai soudain comme dans un

que constituent les relations avec Paris par rapport aux modèles du *Curé de village*, du *Médecin de campagne* ou des *Paysans* : la campagne est pour Félix d'abord et seulement le lieu de l'« investissement affectif personnel » (p. 196). Son analyse vise à montrer que *Le Lys dans la vallée* n'a pas sa place dans les *Scènes de la vie de campagne* ; sur un tout autre plan, il s'agit pour nous de dégager le sens de ce traitement atypique de l'espace campagnard.

16. H. DE BALZAC, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. IX, p. 985.

17. *Ibid.*, p. 987.

18. *Ibid.*, p. 1045.

pays étranger dont j'ignorais la langue; je ne pouvais me prendre à rien, en voyant des choses auxquelles je ne sentais plus mon cœur attaché¹⁹.

La fonction de Clochegourde dans la relation de Félix avec Mme de Mortsauf s'éclaire enfin avec la brève apparition de Lady Dudley: on sait le rôle que joue la jalousie dans la mort d'Henriette, comme si c'était en quelque sorte l'intrusion de sa rivale sur son propre territoire qui déclenchait la maladie mortelle de la châtelaine. Après sa mort, il devient impossible de retourner à Clochegourde. Le domaine sans la femme devient aussi inaccessible que la femme mourante.

L'espace dans *Le Lys dans la vallée* est donc organisé à peu près comme l'histoire du sentiment amoureux, les déplacements de Félix ébauchant le programme du récit. Or si l'on réfléchit en termes de stratégie narrative globale, l'identification de Mme de Mortsauf à Clochegourde apparaît rétrospectivement comme un des nombreux contresens de Félix. La lecture symbolique, si facile, si confortable, si aimable pourrait-on dire, qui confère au lieu une essence féminine, maternelle et érotique, qui permet de rapprocher la nature tourangelle à la fois féconde, généreuse et ingénue dans sa paradisiaque pureté, du corps désirable et inaccessible de la femme-mère²⁰, laisse de côté les nombreux éléments qui vont à l'encontre de cette interprétation. C'est une simple question de point de vue: le regard que jette Henriette sur le domaine est très loin de celui de Félix, bien des détails l'attestent avant même qu'elle ne prenne la parole dans sa lettre posthume. Si Clochegourde est le lieu de l'éducation heureuse de Félix, si c'est un refuge moral autant que physique – poursuivi par les autorités napoléoniennes, il s'y réfugie en 1815 – c'est une prison pour sa châtelaine et le contraire du lieu idyllique décrit par Vandenesse. Il n'est pas besoin d'attendre la fin du roman pour s'en rendre compte, Mme de Mortsauf elle-même évoque à plusieurs reprises sa condition de prisonnière volontaire:

Je suis intendant et régisseur. Vous connaîtrez un jour la portée de mes paroles quand vous saurez que l'exploitation d'une terre est ici la plus fatigante des industries. Nous avons peu de revenus en argent, nos fermes sont cultivées à moitié, système qui veut une surveillance continuelle. Il faut vendre soi-même ses grains, ses bestiaux, ses récoltes de toute nature. Nous avons pour concurrents nos propres fermiers qui s'entendent au cabaret avec les consommateurs, et font les prix après avoir vendu les premiers. Je vous ennuierais si je vous expliquais les mille difficultés de notre agriculture. [...] Si je m'absentais, nous serions ruinés²¹.

19. *Ibid.*, p. 1083.

20. Voir N. MOZET, *La Ville de province dans l'œuvre de Balzac. L'espace romanesque: fantasmes et idéologie*, Paris, CDU/SEDES, 1982.

21. H DE BALZAC, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. IX, p. 1032.

La meilleure preuve en est que le domaine constamment représenté de manière allégorique sous la plume de Félix (« comme notre vallée d'amour, Henriette avait eu son hiver, elle renaissait comme elle au printemps²² ») est tout autre chose pour Henriette qui se comporte par nécessité en bonne gestionnaire. Sa réalité est donc bien différente :

Clochegourde, sans les réserves que nous nommons la ferme du château, sans les bois ni les clos, rapporte dix-neuf mille francs, et les plantations nous ont préparé de belles annuités²³.

Voilà une manière bien prosaïque d'évoquer le refuge paradisiaque de Félix. L'identification entre la femme et le domaine est un des éléments qui rendent possible le leurre sur lequel repose le récit et que dissipent les deux lettres d'Henriette et de Natalie : on se souvient que la lettre de la morte apprend à Félix ce qu'il n'avait pas compris. Ce message posthume reprend et corrige en quelques pages tout ce qui précède, révélant l'ampleur du malentendu, avant que la réponse moqueuse de la correspondante de Félix pointe du doigt dans les dernières lignes du roman son incapacité herméneutique. L'entreprise de mythification que révèle le récit de Félix repose sur des associations poétiques séduisantes mais finalement douteuses, et c'est Balzac lui-même qui enjoint en définitive son lecteur à se méfier des interprétations qui rapprochent commodément les lieux des personnages. Félix n'est pas seulement victime de ses naïvetés et de ses contresens, il n'est pas non plus uniquement le prétendant modérément roué de Natalie de Manerville échouant dans son entreprise de séduction, il est aussi et peut-être surtout un mauvais écrivain qui se laisse aller aux facilités de l'analogie spatiale et manque son coup parce qu'il est lu par une lectrice compétente²⁴.

Il est tentant de voir dans l'espace une clé de lecture élémentaire et convenable pour analyser les récits : cela permet de rendre compte du mouvement des personnages, en termes de circulation, et de la construction du récit en termes d'opposition. Mais une catégorie qui convient si bien à la description se révèle pour finir trop satisfaisante, voire trop rassurante, puisqu'elle ne rend pas compte d'autres aspects de l'œuvre, de son caractère volatil, labile, parfois inachevé. L'espace est une clé de lecture un peu trop commode pour être honnête, une nouvelle stratégie pour celer la nature réelle d'un récit divergent, qui échappe à une lecture complète

22. *Ibid.*, p. 1101.

23. *Ibid.*, p. 1103.

24. Question traitée de manière définitive par F. SCHUEREWEGEN dans *Balzac contre Balzac : les cartes du lecteur*, Paris/Montréal, SEDÈS/Paratexte, coll. « Présences critiques », 1990. Voir le chapitre VIII, « *Le Lys dans la vallée*, la lettre, le bouquet », p. 141-155.

et gratifiante. L'herméneutique de l'espace est une tentation à laquelle il faut savoir résister sous peine de passer à côté de l'essentiel. Ou du moins de ne pas voir l'intégralité du tableau, en le réduisant au sens. L'identification entre un personnage et « son » lieu n'est opérante que si l'espace dévolu au personnage possède sa propre signification et si le lien ne s'altère pas au cours du récit. Le rapport est au mieux ponctuel et limité dans le roman, parfois douteux, parfois franchement mensonger. Sans compter ici encore le danger que représente une simplification abusive : il faut prendre garde à ne pas résoudre les difficultés de lecture, lissant ainsi ce qui doit demeurer inexpliqué.

Cela amène à poser plus généralement la question de l'instrument : la notion d'espace exige une définition rigoureuse pour ne pas être utilisée à tort et à travers. Chacun, critique ou lecteur, a le sentiment de la maîtriser et constate avec bonheur le résultat d'une analyse qui donne l'impression de savoir exactement où l'on va. Encore faut-il savoir si l'on a affaire à une thématique ou à un outil critique. C'est que la question de la localisation est naturellement liée aux éléments efficaces de l'économie romanesque : mouvements, contrastes, progression, reconnaissance. Cette complaisance de l'instrument est d'autant plus grande que sa définition est vague, ce qui explique la facilité avec laquelle on se laisse aller à l'identification entre lieux et éléments signifiants du récit. Le problème, avec une catégorie aussi cruciale que la spatialité, c'est qu'elle est si parfaitement opérante qu'on en oublie le reste, convaincu que l'on est par les effets de symétrie et de rapprochement qu'elle impose. Il faut donc prendre la topographie pour ce qu'elle est, sans risquer de généralisation abusive, sous peine de manquer l'essentiel : le trouble, la désorientation, l'indécision.

Divergences

CHAPITRE XV

EN BANLIEUE DU RÉALISME AVEC GRACQ ET FOUCAULT

Daniel LAFOREST

C'est pauvre, encombré, on n'en saura jamais que cela.
François Bon, *Paysage fer*

On trouve des références fréquentes aux grands romans de la tradition réaliste dans les écrits des urbanistes, ou encore de ceux qui, à l'instar de Thierry Paquot avec la revue *Urbanisme*, ou Olivier Mongin avec la revue *Esprit*, se positionnent dorénavant en tant que philosophes de l'urbain. Une particularité notable de ces références est qu'elles ne s'inscrivent pas dans une perspective problématique ; pas plus aujourd'hui que par le passé d'ailleurs. L'alliance paraît depuis longtemps verrouillée qui a convoqué la sensibilité spatiale de l'écriture romanesque en caution d'un domaine de savoir dévoué à la matérialité des villes modernes et à la circulation de ceux qui les habitent. « Le premier langage qui permet de qualifier l'expérience urbaine est [...] celui du poète et de l'écrivain, celui des mots et de leur rythmique¹. » En écrivant ces lignes, Olivier Mongin énonce bien cette idée d'une antécédence de la pensée littéraire sur les autres modes d'appréhension de l'urbain : position originelle d'où pourront émerger toutes sortes de problèmes sans qu'aucun ne fasse retour et la remette en cause, puisque c'est elle qui fixera les conditions à la fois de leur appréhension et de leur énonciation.

Cette perspective apparaît tout de même assez curieuse quand on s'y arrête. Elle fait de l'invention poétique une manière de marcher aussi bien que de parler ; et les méandres de la ville deviennent pour l'occasion autant de voies à emprunter

1. O. MONGIN, *La Condition urbaine. La ville à l'heure de la mondialisation*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 2005, p. 32.

dont les ramifications infinies ne font que redoubler en même temps qu'elles ratifient le potentiel sans borne de l'art littéraire. Il semble que si l'alliance entre poétique romanesque et urbanité a toujours fonctionné rondement, cela n'est pas dû à une vulnérabilité qui serait celle – souvent prise pour acquis par ailleurs – de la littérature devant les discours prompts à l'instrumentaliser. La raison se situerait plutôt dans le caractère réciproque de cette alliance. En effet, quand l'urbaniste puise dans l'épaisseur romanesque une matière humaine digne d'enrichir ses documents et statistiques, ses observations et recoupements, et ultimement sa perspective historique, le lecteur de littérature trouve pour sa part un réconfort auprès d'une science dont la seule existence suffit à lui transmettre la certitude que les villes ne se résument pas à des assemblages défiant toute signification. Il y a donc là, à vrai dire, plus qu'une puissance univoque de la poétique romanesque. Il s'agit plutôt d'un échange de bons procédés dans lequel sont entrelacés histoire et spatialité. D'un côté l'urbanisme se tourne vers le roman afin de s'assurer que la durée longue dans laquelle il voit les villes changer de forme peut être aussi harnachée et traduite à l'échelle de la conscience individuelle ; de l'autre le roman, grâce à l'enseignement de l'urbanisme, peut avoir foi en la ville comme en un lieu.

Si l'on peut effectivement penser avec Mongin que l'écriture de la ville tient sa source dans une phénoménologie du quotidien – l'individu qui déambule et ressent –, il n'en demeure pas moins que sa cristallisation dans la pensée de la littérature moderne s'est effectuée sur un plan nettement plus formel et consensuel. Comme on l'a vu d'entrée de jeu, la ville en littérature a été rattachée, du moins initialement, à un courant d'influences réciproques qui dessinèrent ensemble un projet esthétique : le réalisme. L'historiographie littéraire occidentale a fait de cela un acquis incontesté : « Le réalisme moderne tire une large part de sa signification à même l'essor de la ville nouvelle, et cela est vrai en France comme en Angleterre² » ; « c'est la nouvelle ville du XIX^e siècle qui s'avéra le théâtre le plus convainquant pour l'élaboration de l'entreprise du roman réaliste³ », rappellent tour à tour Richard Lehan et Robert Alter dans leurs récents ouvrages sur la ville littéraire européenne. Ce à quoi Régine Robin fait écho exactement quand elle entend jeter les bases de ce que serait une poétique des mégapoles contempo-

2. « Modern realism takes much of its meaning from the rise of the new city, and this is as true in France as it is in England. » R. LEHAN, *The City in Literature. An Intellectual and Cultural History*, Berkeley, University of California Press, 1998, p. 53. C'est moi qui traduis, comme pour toutes les traductions à venir.

3. « It is the new nineteenth-century city that was the most compelling theatre for the playing out of the realist enterprise in the novel. » R. ALTER, *Imagined Cities. Urban Experience and the Language of the Novel*, New Haven, Yale University Press, 2005, p. 4.

raines : « l'écriture de la ville, tous les grands écrivains du XIX^e siècle l'ont tentée, dans ses transformations immenses, que ce soit le Paris de Balzac ou celui de Zola, que ce soit le Londres de Dickens⁴ ». On voit mieux apparaître, à travers cela, une distinction qui nous échappait. D'un côté il est indiscutable que la ville moderne a produit une tradition tenace de flâneurs et observateurs, poètes et penseurs, tous saisis et comme mis au défi par sa démesure et sa complexité, tous habités du désir de représenter celles-ci. Walter Benjamin continue par exemple de fasciner dans son moment parisien et sa relecture de Baudelaire, bien qu'on ait à peu près tout abandonné de la réflexion marxiste qui imprégnait sa démarche. L'important est qu'il y a bel et bien eu un *problème* de la ville écrite, problème qui reste à chaque fois intempêtif, que ce soit sous cette forme ou une autre. C'est ce problème, justement, qu'une phénoménologie de la déambulation poétique se prétend sans cesse en mesure de reconduire pour mieux l'examiner aujourd'hui. Mais d'un autre côté, cela n'a pas empêché la ville de sublimer sur le long terme les trajectoires encombrantes de ses poètes à partir du moment où lui a été conférée sa valeur plus largement répandue de symbole de la modernité littéraire. Moment dont on peinerait à situer avec exactitude l'apparition dans le propos de la critique, mais au sein duquel on voit en revanche clairement combien la ville moderne a pu s'imposer en tant que matrice privilégiée des premiers réalistes européens au sein des historiographies de la littérature.

On ne saurait, ni ne voudrait, contester ici cet héritage. Nous connaissons tous les grandes œuvres dont la fibre relaie à ce jour encore l'aspect magnétique et concentré des deux pôles cosmopolites du siècle industriel, les Londres et Paris de la modernité libérale. On sait comment les forces centripètes qui animaient ces deux centres urbains ont pu produire de la subjectivité ; comment elles ont pu faire résonner entre elles les formes vues, les formes de la pensée et les formes de la représentation. Par contre, on sait sans doute moins bien comment articuler un tel héritage littéraire et esthétique avec des indications plus factuelles, comme celle-ci émise presque au passage par Thierry Paquot : « Paris, le 1^{er} janvier 1860, va annexer les territoires compris entre la barrière des Fermiers généraux (1784-1787) et la fortification Thiers (1841-1844), passant ainsi de douze à vingt arrondissements⁵. » Donnée factuelle dans l'œil urbaniste. Mais défi considérable pour un réalisme littéraire dont la figure initiale a été fixée autour de l'image d'une

4. R. ROBIN, *Mégapolis. Les derniers pas du flâneur*, Paris, Stock, coll. « un ordre d'idées », 2008, p. 254.

5. T. PAQUOT, « Banlieues, un singulier pluriel », dans T. PAQUOT (dir.), *Banlieues/Une anthologie*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2008, p. 10.

ville-Europe souveraine ayant l'aspect d'un noyau où auraient été précipités tous les tropes de la modernité. Avec cette brusque transformation de l'ex-urbain en urbain que donne en exemple Paquot, c'est la métropole de la modernité qui semble tout à coup s'harmoniser moins aisément avec le réalisme romanesque. Il y a là un problème insoupçonné. Comment concevoir en effet, dans le contexte d'un tel réalisme, une expansion apparemment subite de ce qui constitue la périphérie d'une ville?

Il est dorénavant difficile d'ignorer ce type de questionnement en raison d'un fait brut. La majorité de la population occidentale habite aujourd'hui les zones périurbaines, avec tous les déplacements et bouleversements de perspective que cela occasionne⁶. Serait-ce que la majorité de cette population habite des aires de vie à propos desquelles le réalisme littéraire n'a rien à dire ? La question, dans son évidence dérisoire, fait sourire ; mais elle n'en continue pas moins de se présenter à nous inaltérée. On ne fait ici que la reconduire. Un François Bon par exemple, dans son livre *Parking* en 1996, la pose sans détour : « Comment faire littérature de la frange la plus contemporaine des images de nos villes⁷ ? » En considérant d'abord, voudrions-nous répondre, que ce qui paraît contemporain ne l'est pas tant que ça : ne l'est, à tout prendre, peut-être pas du tout. Et en approfondissant ensuite notre regard sur ce réalisme qui, en essayant à travers le dernier siècle, nous a légué une idée forte du roman dont nous sommes désormais en mesure de voir combien elle devait peu à l'idéologie bourgeoise ou au mimétisme naïf de sa première réception, et beaucoup à une pensée qui entrelaçait plutôt de façon neuve, dès son apparition, le social et la littérature⁸. Le problème tel qu'il se pose ici est donc ce qu'il nous faudrait appeler un *escamotage* de la périurbanité dans le développement de l'imaginaire littéraire moderne. Absence qui, comme c'est presque toujours le cas, n'est nullement attribuable aux écrivains ; qui l'est plutôt à la façon dont on les déchiffre, dont on se montre capable ou non de penser *avec*

6. Olivier Mongin souligne combien la « reconfiguration des territoires s'accompagne, dans le contexte de la métropolisation, d'un affaiblissement du centre, » et combien, suite à cela, « les relations périphérie-périphérie prennent le dessus sur les relations centre-périphérie. » *La Condition urbaine. La ville à l'heure de la mondialisation, op. cit.*, p. 183.

7. F. BON, *Parking*, Paris, Éditions de Minuit, 1996.

8. Jacques Rancière a cherché à montrer ce qui lie cette pensée du réalisme romanesque à laquelle on se réfère ici avec ce qui constitue selon lui l'essence moderne du débat sur la nature de la démocratie : « Tel est le principe que met en oeuvre le roman dit réaliste. Le principe de cette forme dans laquelle la littérature impose sa puissance neuve n'est pas du tout, comme on le dit couramment, de reproduire les faits dans leur réalité. Il est de déployer un nouveau régime d'adéquation entre la signification des mots et la visibilité des choses. » J. RANCIÈRE, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 24.

eux l'expérience urbaine. Il est bien sûr indéniable que la périurbanité a été représentée dans la littérature⁹. Moins identifiables, en revanche, sont les traditions de lecture qui ont su la reconnaître comme une composante à part entière en mesure d'agir sur l'univers du roman au même titre que les autres structures, tracés ou polarités associées à la ville centralisée et centripète. Afin de mieux comprendre cela, sans doute nous faut-il présumer que la ville réaliste a pu repousser ou laisser de côté certains éléments dans le moment de sa formation en tant que modèle dans l'imaginaire littéraire. C'est sur cette base qu'on s'appliquera brièvement, dans ce qui suit, à cerner ce que pourrait être le rôle épistémologique de la périurbanité dans le mariage originel entre ville et roman.

Commençons par signaler que la réciprocité de principe entre la ville et le livre du réalisme comportait, sans doute dès le départ, la possibilité de son déséquilibre. Un déséquilibre dont la littérature ne pouvait sortir que vaincue, c'est-à-dire affadie, banalisée. Toutefois ce vice de forme n'allait devenir visible qu'avec le passage du temps et l'apparition d'une ville différente : ville devant laquelle le roman serait tenu au silence ou à l'impertinence. On trouve ainsi, à nouveau chez Olivier Mongin, cette idée selon laquelle « la ville informe succède [désormais] à la ville, chère à Julien Gracq, qui a une forme¹⁰ ». Affirmation qui sous-entend beaucoup. Aujourd'hui l'exigence de penser des transformations urbaines apparemment sans précédent entraînerait la condamnation, faite à demi-mots, d'une espèce de myopie dans l'art romanesque naguère salué pour sa cohérence et son acuité. La ville que l'on expérimentait et dont on parlait jadis n'est plus. Mais c'est à croire que la pensée du roman ne s'est pas éveillée à cette évidence pratique, et qu'elle serait sur ce point restée cantonnée au XIX^e siècle. Les poétiques du réalisme n'en auraient eu que pour les formes bien visibles dans le réel, sinon « dans le cœur d'un mortel¹¹ » pour reprendre les mots chez Gracq qui faisait lui-même écho on le sait à ceux de Baudelaire. L'impossibilité représentationnelle d'aujourd'hui, suivant ce raisonnement, reposerait en tout point sur l'aveuglement d'hier. N'y a-t-il donc rien dans l'établissement du réalisme littéraire qui aurait été conforme à l'informe urbain? Le pressentiment de l'amplification des banlieues, d'une urbanisation horizontale et sans frein en est-il absent? La question est manifestement trop large, les termes en sont mal posés.

9. Thierry Paquot offre un survol intéressant de la représentation des banlieues dans le roman français au XX^e siècle. Il remarque toutefois que le périurbain romanesque existe surtout à travers le portrait de ses habitants, des « populations bigarrées et toujours bien localisées ». T. PAQUOT, « Banlieues, un singulier pluriel », *Banlieues/Une anthologie*, op. cit., p. 8.

10. O. MONGIN, *La Condition urbaine*, op. cit., p. 13.

11. J. GRACQ, *La Forme d'une ville*, Paris, José Corti, 1985, p. 1.

L'irruption de Julien Gracq, en fait, peut nous aider beaucoup ici. Il tombe bien, car en plus de ne pas être Zola, ni Balzac ou Eugène Sue, Gracq a fait publier le texte dont il est question, *La Forme d'une ville*, en 1985, c'est-à-dire à un moment où déjà on aurait eu peine à continuer à parler de la ville industrielle, voire simplement moderne. Reconnaissons que ce livre n'est pas un roman mais un essai qui se confond avec l'exercice littéraire des mémoires, qu'il est en raison de cela tourné entièrement vers le passé, et que Gracq y expédie par ailleurs très vite, en quelques lignes dédaigneuses, ce qu'il perçoit comme « la stupeur passive des banlieues qui vivent l'oreille collée contre le battement étouffé d'un cœur¹² ». Mais Gracq ajoute d'autre part qu'enfant, il « habitait un bourg de campagne [et que pour cette raison] il avait des villes une vue essentiellement livresque et numérique ». Cette phrase a pour effet de faire basculer un instant la pensée de l'urbain que l'on croyait bien définie chez cet auteur. C'est la ville moderne ici – le Nantes de ses souvenirs – dotée d'une enceinte et d'une logique d'attraction encore perceptibles, qui fait l'objet d'un rapprochement insolite. Le regard que Gracq a jadis porté sur elle pouvait, semble-t-il, s'accommoder sans problème d'un partage entre l'imaginaire livresque et la froide abstraction du numérique. Il est vrai que le « vrai seuil de l'Être » urbain, pour Gracq, allait devenir aussitôt l'objet d'une quête bien moderne, à l'issue de laquelle « la quantité se [transmuera] brusquement en qualité¹³ ». L'impersonnalité du numérique allait se voir transcendée, de la sorte, par l'éveil sensible de l'écrivain. Pourtant il n'est plus possible, quoi qu'on en dise, d'occulter le souvenir d'une telle impersonnalité dès lors qu'on l'a aperçue en amont de la qualité urbaine que l'écrivain avoue avoir d'abord vécue sur le mode excentré. Julien Gracq écrit certes sur la ville comme si la banlieue en était l'appendice indifférencié, quasi étranger. Mais il n'en admet pas moins que ses premiers émois urbains ont été mesurés à l'aune de la quantité abstraite plutôt qu'à celle de l'expérience sensible et matérielle. En un mot, la ville, ne serait-ce que l'espace d'un instant, a eu chez Gracq la forme littéraire peu commune d'une *statistique*. Et c'est ce rapprochement que l'on doit retenir ici, car il s'avère étrange chez cet écrivain. À tout prendre, il s'avère étrange chez quelque écrivain que ce soit. Si l'urbanisme et la littérature ont été maintes fois réunis en alliés objectifs, on a peine à croire que la statistique (apanage de l'un ; dédain de l'autre) y ait contribué. Que nous indique un tel point de rencontre – ou de friction – entre la cartographie des statistiques et la topographie romanesque?

12. *Ibid.*, p. 6.

13. *Ibid.*, p. 17.

Le réalisme a eu besoin de la ville comme d'un agent historique. Entendons par là que le réalisme a eu besoin de la ville comme d'une entité aux frontières délimitées dont le grouillement interne aurait incarné, par un jeu d'échos, ou plus précisément d'anamorphose, chacune des mutations prenant place dans la pensée des hommes et le langage des nations. Ainsi Georg Simmel, dont l'influence sur un Walter Benjamin allait être décisive, voyait dans la ville, au tournant exact du xx^e siècle, le modèle physique permettant d'analyser l'esprit individuel de l'homme moderne soumis à une circulation nouvelle des choses et des valeurs¹⁴. Dans cet exemple non immédiatement littéraire, on voit que la possibilité d'analyser, exigeant par définition l'identification et le dénombrement d'éléments, impliquait que soit posé de facto une hétérogénéité constitutive de l'objet ville. C'est une hétérogénéité du même ordre qui allait être offerte par le tableau des premiers romans réalistes, où l'expérience urbaine allait être toujours variée, étourdissante, et bientôt cosmopolite. Mais à l'inverse de cela, l'attitude qui persiste et à travers laquelle on a longtemps parlé, à l'instar de Gracq, de *la banlieue*, avec un mélange de distance et de mépris, peut se résumer d'une façon fort simple aujourd'hui. La banlieue, suivant la perspective qui nous occupe ici, a été conçue dès le départ comme une entité purement statistique¹⁵.

Son immobilisme et son absence de distinction attestent que dans tous les domaines de l'imaginaire où on l'a circonscrit, la banlieue n'a que très peu, voire pas du tout, été pensée comme un agent historique. Ou si elle l'a été, c'est à la manière justement des objets statistiques : non pas un sujet qui effectuerait des transformations dans la pensée et qui évoluerait en fonction des circonstances, mais plutôt un ensemble défini selon des critères extérieurs et qui n'existe qu'en fonction de ceux-ci. Le géographe Hervé Vieillard-Baron parle à son propos d'une « identité en creux ». Il souligne combien « l'appareil statistique français, qui oriente l'approche géographique, a longtemps défini *la banlieue* par soustraction ». Elle a ainsi été définie comme « la ceinture urbanisée qui subsiste quand on a retiré la ville centrale de la masse agglomérée, celle-ci étant elle-même définie comme un groupe d'habitations de telle sorte qu'aucune construction ne soit séparée de

14. G. SIMMEL, *Les Grandes villes et la vie de l'esprit*, Paris, L'Herne, (1903) 2007.

15. À propos du contexte français actuel, Thierry Paquot souligne la pérennité de cette attitude : « Les banlieues sont rarement autonomes, actives, recherchées et appréciées indépendamment de Paris, elles s'entremêlent, se fondent en une banlieue indistincte, qui lamine du coup leur différences, leurs éclats, leurs particularités. Cette opération qui consiste à regrouper *les banlieues* en *la banlieue* n'est pas une addition mais une soustraction. » « Banlieues, un singulier pluriel », dans T. PAQUOT (dir.), *Banlieues/Une anthologie, op. cit.*, p. 6-7.

la plus proche de plus de 200 mètres¹⁶ ». Une telle banlieue existait au temps de l'enfance de Julien Gracq ; elle existait aussi à coup sûr du temps des premiers réalistes. Elle était déjà, à ce moment, une présence-absence. Présence parce qu'on pouvait la traverser et y vivre. Absence parce que la pensée du sujet romanesque donnant à voir et à ressentir la souveraineté de la ville-centre y était inapplicable. Ce n'est donc pas la vieille dialectique du centre et de la périphérie qui nous permettra d'expliquer davantage l'apparition de cette incompatibilité de nature au cœur du réalisme littéraire. C'est plutôt à une dynamique de la forme et de l'informe que nous avons affaire. Reste à tenter de voir, même très grossièrement, comment serait apparue cette dynamique à l'aube du réalisme littéraire.

Au point où nous en sommes, il nous faut faire en quelque sorte un pas de côté. Il faut supposer que le problème de la banlieue statistique soit d'abord celui d'un réalisme au sens large, qu'on dira *social*, avant d'être celui du roman au sens strict, qu'on dira *formel*. C'est Michel Foucault qui a offert le meilleur cadre pour penser cela. Son cours de 1978 au Collège de France s'intitulait *Sécurité, territoire, population*. Il s'agissait pour Foucault d'y cerner l'émergence (vers le tournant du XVIII^e siècle) d'une société libérale à caractère *civil* qui se serait posée, en raison même de ce caractère, comme un mécanisme concurrent du sujet-État, lui qui pour sa part se définissait essentiellement en regard de l'Histoire. La grande nouveauté de cette société civile libérale est qu'elle se proposait d'exister à la manière d'un champ d'intervention, de gestion, de prévision et de sécurité, plutôt que comme une entité morale agissant en des lieux précis sur des sujets et des problèmes distincts. Or, pour arriver à ses fins, cette société nouvelle avait besoin de mettre en relief une notion jusqu'alors dotée d'une valeur politique quasi nulle : *la population*. Si la composante fondamentale de l'État-nation était le sujet unique capable de subsumer le nombre, celle de la nouvelle civilité, et partant de la nouvelle gouvernementalité libérale telle que la pense Foucault, allait donc être cette population auparavant négligée. En d'autres mots, elle allait être une mesure fluctuante plutôt qu'un corps, une zone vouée à la planification et à la gestion de la pluralité, plutôt qu'à la gouvernance directe d'un peuple – bref : un espace statistique plutôt qu'une série de lieux définis¹⁷.

16. H. VIEILLARD-BARON, « La banlieue : question de définition », dans T. PAQUOT (dir.), *Banlieues/Une anthologie, op. cit.*, p. 22.

17. « L'État a en charge une société, une société civile, et c'est la gestion de cette société civile que l'État doit assurer. Mutation bien entendue fondamentale par rapport à une raison d'État, à une rationalité de police qui continuait à n'avoir affaire qu'à une collection de sujets. » M. FOUCAULT, *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France, 1977-1978*, Paris, Gallimard/Le Seuil, coll. « Hautes Études », 2004, p. 358.

C'est, propose Foucault, la ville européenne en pleine transformation post-révolutionnaire qui aurait été l'endroit privilégié pour la mise en place de cette société aux frontières nouvellement élastiques du calcul, du développement et de la planification des contingences. Plus précisément, c'est en rencontrant le phénomène croissant de l'expansion urbaine que la société civile libérale aurait trouvé son espace de pensée mais aussi d'influence.

On va travailler sur l'avenir, c'est-à-dire que la ville ne va pas être conçue ni aménagée en fonction d'une perception statique [...], mais elle va s'ouvrir sur un avenir non exactement contrôlé ni contrôlable, non exactement mesuré ni mesurable¹⁸.

Foucault voit donc naître, en même temps que l'idée des banlieues comme expansion du vivre urbain, un état qui prône la négligence des frontières strictes au profit d'une gouvernance moins précise mais plus généralisée des débordements sociaux.

Il s'agissait [d'abord] d'aménager les accès à l'extérieur [de la ville], [...] mais plus on allonge la ville, plus on va perdre le bénéfice de cette espèce de quadrillage clair, cohérent, etc.¹⁹.

À l'issue de ce processus, la ville vers le début du XIX^e siècle sera devenue l'endroit où s'effectue « la gestion de séries ouvertes, et par conséquent qui ne peuvent être contrôlées que par une estimation de probabilités²⁰ ». La foule, les grondements du nombre indéterminés ne sont plus dans cette ville les incarnations d'une violence irraisonnée qu'il faut à tout prix mater, confiner, voire effacer ; ils sont plutôt vus comme l'ordinaire d'une société dont les limites sont devenues mobiles, et qui a su concevoir la pensée statistique régulatrice de cette même mobilité. On comprend que l'espace y est à l'avenant : l'informe y est la norme.

Ainsi le réalisme littéraire a pu se développer sur un double horizon, plutôt qu'uniquement sur celui, restreint, d'un sujet-ville centralisé et centralisateur. Le second horizon est celui de la population au sens que lui donne Foucault et au sens que les écrivains réalistes, surtout Zola, ont su immédiatement reconnaître, c'est-à-dire celui d'une « masse globale, affectée de processus d'ensemble qui sont propres à la vie [...] comme la naissance, la mort, la [re]production, la maladie, etc.²¹ ». De

18. *Ibid.*, p. 21. Thierry Paquot ne manque pas de relever cet apport de Foucault à la pensée du « développement » urbain. « Banlieues, un singulier pluriel », dans T. PAQUOT (dir.), *Banlieues/ Une anthropologie*, op. cit., p. 10.

19. M. FOUCAULT, *Sécurité, territoire, population*, op. cit., p. 20.

20. *Ibid.*, p. 22.

21. M. FOUCAULT, *Il faut défendre la société. Cours au Collège de France 1975-1976*, Paris, Gallimard/ Le Seuil, coll. « Hautes Études », 1997, p. 216.

ce point de vue les grands projets architecturaux, le cosmopolitisme, les affrontements des foules et des intérêts politiques sur la place publique, l'industrialisation et surtout le regard nouveau, déambulateur, fragmenté du sujet urbain moderne restent bien sûr des éléments déterminants en ce qui concerne la ville du réalisme littéraire. Mais la nature à la fois « spécifique et relative²² » du nouveau sujet-population se révèle désormais d'une importance égale. Foucault précise que la mise en place de l'enquête statistique et de la population comme sujet informe de la socialité civile libérale précèdent immédiatement l'industrialisation. On obtient ainsi, en continu, l'émergence d'une nouvelle réalité et d'un nouveau sujet qui ne seront pas, précisément, limités ni pensés à partir de la matrice urbaine, mais qui l'engloberont et qui jusqu'à un certain point s'y concentreront. Et deuxièmement, l'émergence d'un art du roman dont les figures dominantes seront le sujet « social », la matérialité des choses, la relativité des valeurs, la ville, les statuts civils, et surtout la vraisemblance : c'est-à-dire la capacité de rendre visible les lignes de force qui font tenir tout cela ensemble. Pourquoi, alors, la banlieue aurait-elle été mise à l'écart des lieux privilégiés par la pensée du réalisme romanesque ? Parce que le roman devait inventer des modèles de représentation qui tiendraient compte de la malléabilité nouvelle du sujet-population tout en se démarquant des formes et des mécanismes qui donnaient naissance à ce même sujet, à savoir l'appareil social que Foucault dénomme la gouvernementalité libérale et auquel il reconnaît une parenté de principe avec la réalité même. Le « principe fondamental que la technique politique ne doit jamais décoller du jeu de la réalité avec elle-même » étant selon lui « profondément lié au principe général de ce qu'on appelle le libéralisme²³ », il fallait bien que l'art romanesque, s'il désirait rester art et par là autonome dans son projet de réinvention esthétique du monde, délimite son propre régime de représentation de la réalité.

Ce qui compte avant tout pour nous, c'est que le sujet urbain au moment où naît le réalisme, du point de vue de tout ce qui n'est pas directement la littérature, apparaît comme un ensemble spécifique dans sa nature mais variable dans ses formes. La population des villes augmente, ou diminue. Elle se déplace, et avec elle la forme de la ville elle-même, faisant enfler ces espaces banlieusards que la raison voudrait considérer comme des catégories séparées mais qu'une tradition tout aussi impérieuse nous enjoint à concevoir avant tout comme de simples variations d'intensité. Le sujet de la critique *classique* du roman réaliste est enraciné dans une pensée de l'individu. Mais son horizon n'est pourtant pas délimité par

22. M. FOUCAULT, *Sécurité, territoire, population, op. cit.*, p. 359.

23. *Ibid.*, p. 49.

un espace où se tiendraient des semblables. C'est un espace fluctuant, analogue à celui que l'on expérimente dans la réalité des villes d'aujourd'hui et que l'on persiste à qualifier d'absolument nouveau, postmoderne, post-urbain. Pourtant le contexte de la naissance du réalisme littéraire nous montre l'antériorité de cela. Quand la ville se transforme et donne lieu à un courant littéraire, c'est le champ de force réunissant deux sujets – le sujet romanesque et le sujet population – qui se modifie dans son entier, pas seulement l'un de ses pôles.

Il est donc probable que dans la naissance du réalisme comme tradition représentative en littérature se trouvent reflétée les racines de notre pensée contemporaine de la banlieue, au même titre que cette espèce d'impuissance qui nous accable à chaque fois que l'on essaie de saisir les contours de cette banlieue dans le champ du regard, de la déambulation ou de l'écriture. Impuissance qui fait dire encore à François Bon que « ce qu'on cherche sous le nom de ville [...], est le bouleversement même de ce que nous avons jusqu'ici inclus dans le mot ville²⁴ ». Il y a une topographie du réalisme romanesque. Mais devant la banlieue, et plus encore devant ce qui la dépasse et qu'on appelle désormais le périurbain, cette topographie vacille dans son origine même. Les figures ligneuses, carrées ou quadrillées, et jusqu'à celles de l'errance, du dédale des rues et des ruelles, se problématisent au contact du périurbain. Or on a vu que ça n'est pas parce que le roman ne sait plus parler, ni qu'il est confronté à un panorama urbain dont la nouveauté trop brutale l'affolerait. L'informe urbain n'est pas neuf. Ce sont les conditions nécessaires pour penser son émergence qui le sont. C'est en tout cas ce que semblait déjà pressentir l'enfant Julien Gracq tel qu'il apparaît dans les mémoires de l'écrivain. À moins que ce ne soit ce qu'a projeté sur lui son avatar vieillissant mais plus avisé, amoureux toujours d'une ville aux sentiers nets, mais ne pouvant néanmoins se défaire de l'intuition que dans l'informe périphérique se trouve aussi la possibilité du sens.

24. F. BON, « Banlieue n'est plus », texte rédigé pour le colloque *Urbanités de la Fondation 93*, octobre 2000. Texte disponible en ligne : [http://www.onoci.com/fonda_signalitique/pdf/urbanit%E9s/fran%E7ois_bon%20.pdf].

CHAPITRE XVI

ANCRES ET DÉRIVES : MONTRÉAL, UN ESPACE MÉTIS

Sylvain BREHM

Dans une étude consacrée aux éléments d'identification identitaires présents dans les textes d'écrivains immigrants, Daniel Chartier a souligné à quel point le rapport de ces auteurs à la spécificité de l'espace québécois (plus particulièrement montréalais) est, dans un premier temps du moins, médiatisé par un discours stéréotypé sur le Nord¹. Cela permet à ces écrivains, selon Chartier, d'énoncer l'expérience de la nouveauté et de l'altérité de l'espace, mais aussi de revendiquer la participation à l'« expérience collective et fondatrice du froid, de l'hivernité et de la nordicité² ». Or, l'analyse de la réception des œuvres de romanciers ayant émigré au Québec révèle que cette représentation de Montréal est généralement acceptée et validée par la critique. Jacques Allard, par exemple, mentionne l'importance des « lieux opposés du chaud souvenir de l'enfance et de la froidure adulte³ » dans le *Pavillon des miroirs* de Sergio Kokis, sans s'interroger sur la nature des représentations convoquées dans le texte. Louise Gauthier, pour sa part, affirme que *Le Double conte de l'exil*, de Mona Latif Ghattas, « traduit bien l'atmosphère de Montréal en novembre, le froid humide, le vent, la pluie, les premiers brins

-
1. Cf. D. CHARTIER, « L'hivernité et la nordicité comme éléments d'identification identitaires dans les œuvres des écrivains émigrés au Québec », dans P. KYLOUSEK, J. KWATERKO et M. ROY (dir.), *Imaginaire du roman québécois contemporain*, Brno, Masarykova univerzita, 2006, p. 123-129.
 2. *Ibid.*, p. 127.
 3. J. ALLARD, « Histoire brésilienne », *Le Roman mauve: microlectures de la fiction récente au Québec*, Montréal, Québec/Amérique, 1997, p. 228. Le narrateur du roman de Kokis insiste effectivement lui-même sur le contraste entre l'espace montréalais, enseveli sous la neige, et la luxuriance tropicale de Rio de Janeiro.

de neige⁴ ». D'une manière générale, loin de se distancier de ces représentations convenues de la métropole, les critiques québécois y adhèrent pleinement et entérinent cette « *nordification* du paysage⁵ » qui, non seulement semble aller de soi, mais renforce aussi, dans l'imaginaire commun, la prégnance d'une certaine *image* stéréotypée de Montréal⁶. Ce constat s'impose avec force lorsque l'on considère le peu d'intérêt manifesté, au contraire, par la critique à l'égard de romans tels que *Une femme muette*⁷ de Gérard Étienne, *Passages*⁸ d'Émile Ollivier et *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer?*⁹ de Dany Laferrière qui offrent, par rapport à beaucoup d'autres auteurs immigrants, une perspective originale sur l'espace montréalais.

Ces trois œuvres, écrites par des écrivains québécois d'origine haïtienne forment, de prime abord, un ensemble assez disparate. *Une femme muette* relate l'errance dans la ville d'une femme haïtienne persécutée par son mari. *Passages* est un récit polyphonique qui évoque l'impossible enracinement à Montréal d'un homme hanté par le souvenir d'Haïti. Enfin, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer?* se présente comme un témoignage fictif d'un écrivain en devenir partageant son temps entre l'écriture et la séduction de jeunes femmes riches et anglophones des quartiers huppés de la métropole. Ces romans ont néanmoins en commun d'inscrire Montréal au cœur de l'espace fictionnel et, surtout, de proposer une représentation ambivalente de la ville. Mon analyse visera précisément à montrer de quelle manière les trois romanciers soumettent l'écriture à une visée (hyper) référentielle, en manifestant un désir scrupuleux de produire une sorte de décalque romanesque de la carte urbaine, et comment ils nous confrontent à un espace altéré, c'est-à-dire littéralement « rendu autre ».

4. L. GAUTHIER, « D'une mémoire à l'autre. Lecture du roman *Le Double conte de l'exil* de Mona Latif-Ghattas », *Tangente*, n° 59, janvier 1999, p. 53.

5. D. CHARTIER, « L'hivernité et la nordicité... », *loc. cit.*, p. 127.

6. Comme nous allons le voir, l'impact du climat sur la perception de l'espace est déterminant. Cependant, évoquer la nordicité de Montréal suggère aussi implicitement une représentation particulière de l'identité sociale et culturelle de la ville.

7. G. ÉTIENNE, *Une femme muette*, Montréal, Nouvelle optique, 1983.

8. É. OLLIVIER, *Passages*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Fictions », 1991.

9. D. LAFERRIÈRE, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer?*, Montréal, Typo, (1985) 2002.

Cartographie de l'espace montréalais

On ne peut manquer de relever, dans les romans de Laferrière, d'Étienne et d'Ollivier, l'abondance des indications toponymiques (noms de rues, de parcs, de stations de métro, d'édifices patrimoniaux, etc.) qui renvoient spécifiquement à l'espace montréalais et, plus précisément, à des quartiers spécifiques de la métropole : le Carré Saint-Louis et ses environs dans *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer?*, Outremont dans *Une femme muette* et Notre-Dame-de-Grâce dans *Passages*. L'écriture de la ville repose, dans ces textes, sur une même volonté de nommer les lieux et d'insérer dans la trame textuelle de nombreux indices topographiques qui créent un lien de continuité entre l'espace *réel* et sa représentation romanesque. Ainsi, dans *Passages*, la traversée de Notre-Dame-de-Grâce par Leyda donne lieu à l'évocation de multiples repères spatiaux : les rues Oxford et Sherbrooke, l'église Sainte-Augustine, le Collins Funeral, la ferme Esposito, etc. Le narrateur du roman de Laferrière, quant à lui, pousse le souci du détail jusqu'à préciser, d'emblée, qu'il réside dans un petit appartement « coincé [...] entre la fontaine de Johannie (un infect restaurant fréquenté par la petite pègre) et un minuscule bar-topless, au 3670 de la rue Saint-Denis, en face de la rue Cherrier¹⁰ ». Ces repères deviennent ceux du lecteur et favorisent « un mouvement d'*ancrage*, car le processus d'identification le conduit à intégrer les balises spatiales du protagoniste, à s'ancrer dans sa perception du monde et à situer l'ici et l'ailleurs par rapport à sa position dans l'espace¹¹ ». Dans la mesure où ces éléments référentiels permettent l'élaboration progressive d'une carte mentale, ils constituent des *indices de figurabilité*. On comprend aisément que la richesse et la précision de cette carte dépend étroitement du nombre, de la variété et de la nature des indices de figurabilité. Or, la particularité des trois romans à l'étude est d'évoquer un référentiel connu et clairement identifié¹², non seulement grâce aux toponymes qui relient ostensiblement le monde du texte au hors-texte, mais aussi à la vraisemblance de la représentation de l'agencement urbain.

La construction d'une représentation mentale de l'espace se précise et s'enrichit en raison de la mobilité des personnages dont les parcours sont détaillés et rapportés avec précision. Dès lors, loin d'être saisi à partir d'un point fixe,

10. *Ibid.*, p. 11.

11. R. BOUVET, « Cartographie du lointain : lecture croisée entre la carte et le texte », dans R. BOUVET et B. EL OMARI (dir.), *L'Espace en toutes lettres*, Québec, Nota bene, 2003, p. 281.

12. Je m'en tiens, évidemment, au référentiel montréalais, néanmoins Haïti, la Floride et, dans une moindre mesure, Cuba, occupent également une place très importante dans le roman d'Émile Ollivier.

le paysage urbain est appréhendé depuis des perspectives multiples, au gré des déplacements répétés de Normand Malavy dans les mêmes rues (*Passages*), ou des personnages de Laferrière et d'Étienne parcourant la ville pour séduire des jeunes femmes de l'ouest de Montréal (*Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer?*) ou pour fuir l'emprise d'un mari tyrannique (*Une femme muette*). Le narrateur du roman de Dany Laferrière, par exemple, note méticuleusement chaque étape de ses trajets dans la métropole : « Métro Place-des-Arts. Bus 80, direction nord. Avec arrêt au coin de la rue Laurier et de l'avenue du Parc¹³. » De même, on pourrait parfaitement envisager de tracer un plan des rues empruntées par Marie-Anne, lors de sa fuite dans les rues d'Outremont, à partir de la description fournie dans *Une femme muette* :

Elle sort du parc [Joyce]. Monte en trébuchant la rue Kelvin. Descend la rue Dunlop en arrachant quelques arbustes bordant le trottoir. Elle s'arrête au bout de la rue, mais reprend sa course après quelques secondes. Elle rentre dans la cour du pensionnat du Saint-Nom-de-Marie¹⁴.

Le caractère dynamique des descriptions permet au lecteur d'acquérir un point de vue mobile et de disposer, non pas d'une vision panoptique, mais de plusieurs perspectives complémentaires sur l'espace représenté. Aussi, bien que lacunaire, la carte imaginaire de la ville se raffine au fur et à mesure de notre propre traversée du texte. De plus, la présence d'indices de figurabilité qui renvoient à une réalité extratextuelle aisément identifiable exacerbe la dimension mimétique de l'écriture : la carte imaginaire du lecteur et celle de la ville tendent à se superposer, à se confondre.

Une ville en mouvement

Il ressort des observations précédentes que la découverte de la topographie des lieux représentés dans les romans « dépend en grande partie de la position prise par les personnages ou le narrateur dans l'espace et de la manière dont ils interagissent avec leur environnement¹⁵ ». Or, dans *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer?*, *Passages* et *Une femme muette*, les protagonistes entretiennent un rapport ambivalent avec la ville. Dans *Passages*, notamment, Montréal est devenue un espace quadrillé et labyrinthique au cours du temps :

13. *Ibid.*, p. 127.

14. G. ÉTIENNE, *Une femme muette*, *op. cit.*, p. 16.

15. R. BOUVET, « Cartographie du lointain... », *loc. cit.*, p. 281.

[...] il arriva un moment où Normand, à bout de souffle, hors de force et de courage, heurtant partout impasses, culs-de-sac, murs sans créneaux, sans meurtrières, portes sans serrures, toujours les mêmes, aveugles, comprit qu'il n'y avait plus d'issue nulle part, que sa course était vaine et folle, ses efforts inutiles et tout espoir illusoire¹⁶.

Paradoxalement, bien que devenue « une prison¹⁷ », Montréal est aussi décrite comme « une ville qui joue à surprendre¹⁸ », où chaque rue recèle sa part d'imprévu et de nouveauté :

Cette ville en explosion représentait pour Normand un lieu géométrique de la conscience de lui-même. [...] Il avait circonscrit une aire et refaisait toujours le même trajet. Les jours où le soleil débordait de générosité, il partait de chez lui en voiture, traversait la montagne par la voie panoramique, lui donnait dos et allait stationner rue St-Laurent. Normand aimait cette rue, poumon de la ville, rue de la bigarrure, rue des accents et des odeurs. De là, il remontait à pied jusqu'à Prince-Arthur, l'une des rares artères piétonnes de Montréal. Rue bohème, cafés, tavernes, restaurants grecs, pizzerias italiennes, barbes hirsutes, cheveux roux de christs nordiques, pieds nus l'été, jeans et manteaux rapiécés l'hiver, chanteurs et orchestres ambulants.

Carré Saint-Louis, il se perd dans la foule des promeneurs attroupés devant les peintres portraitistes et leur chevalet [...]. Il attend d'arriver rue du Parc, où Grecs et Portugais déçus se souviennent de leurs splendeurs d'antan [...].

Quand le soir tombe et avec lui les rumeurs de la ville, il pousse une pointe jusqu'à la rue Crescent. Une escale aux Beaux Jéudis ou à la Casa Pedro, ces hauts lieux de la drague où les femmes sont réputées pour avoir les cuisses hospitalières¹⁹.

Ce long extrait montre comment la mobilité des personnages, indépendamment de ce qui la motive ou de la forme qu'elle revêt, met la ville elle-même en mouvement. Plus précisément, l'espace urbain cesse d'être une toile de fond, un décor immobile. Les protagonistes mettent au jour une topographie sociale et façonnent les lieux qu'ils traversent, dans la mesure où ils leur attribuent des valeurs et des sens particuliers, et actualisent des configurations *géosymboliques* singulières :

Au sein du processus de la production des sens possibles de la ville, les personnages servent souvent d'entremetteurs. Ils mettent en scène différentes *pratiques signifiantes* qui correspondent à autant de pratiques de la ville ou, plus simplement, autant de cheminements dont le roman garde la trace²⁰.

16. É. OLLIVIER, *Une femme muette*, op. cit., p. 51-52.

17. *Ibid.*, p. 51.

18. *Ibid.*, p. 52.

19. *Ibid.*, p. 52-53.

20. M. BROSSEAU, *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 154.

D'un texte à l'autre, ces cheminements se recoupent et se chevauchent. Il arrive alors que « [l]es personnages circulent aux mêmes endroits et n'en retiennent pas les mêmes éléments, ne les rassemblent pas de la même façon²¹ ». Le Carré Saint-Louis, décrit comme un havre pour les promeneurs et les artistes dans l'extrait de *Passages* précédemment cité, apparaît, au contraire, comme « [u]n coin de clochards²² », « bourré d'ivrognes au torse nu²³ » dans *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer?*. De même, la « Casa Pedro », perçue par Normand comme un lieu de réjouissances où les femmes sont réputées « accueillantes », est présenté, dans *Une femme muette*, comme un endroit où se manifestent des tensions et des rivalités entre communautés²⁴. En somme, les parcours urbains des personnages constituent « autant de pratiques, autant de modes de lectures qui déposent sur les lieux des pellicules sémantiques différentes²⁵ ».

Toutefois, c'est au lecteur qu'incombe la tâche ultime d'actualiser la diversité des sens virtuels de la ville. La visée référentielle, pour ne pas dire *mimétique*, de l'écriture, dans les trois romans, permet sans trop de difficultés d'élaborer une carte mentale cohérente de l'espace évoqué. Cependant, il est tout aussi important de souligner que l'effet d'adhésion et de reconnaissance tient à la *compétence imaginative* du lecteur, c'est-à-dire à la capacité de ce dernier de mobiliser adéquatement un matériau imaginaire en vue de l'élaboration d'une configuration mentale du monde fictionnel. En effet, les liens établis entre le texte et le référentiel extratextuel ne sont rien d'autre qu'un effet de lecture : tout indice de figurabilité ne demeure qu'une pure virtualité si un sujet ne dispose pas d'une compétence adéquate pour l'actualiser. En somme, l'*image* de Montréal apparaît familière dans *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer?*, *Une femme muette* et *Passages* parce que les auteurs de ces romans convoquent à dessein un « imaginaire de la ville », informé par un ensemble de références (littéraires, cinématographiques, photographiques, etc.), qui détermine les attentes des lecteurs et constitue, de prime abord, le socle d'un pacte de lecture fondé sur la reconnaissance du monde visé par le texte. Ce sont justement ces attentes que Laferrière, Étienne et Ollivier vont s'attacher à déjouer en attribuant également à leur représentation de Montréal des aspects radicalement différents.

21. *Ibid.*

22. D. LAFERRIÈRE, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer?*, *op. cit.*, p. 42.

23. *Ibid.*, p. 123.

24. Cf. l'extrait proposé à la page 10.

25. M. BROSSEAU, *Des romans-géographes*, *op. cit.*, p. 155.

Un espace altéré

J'ai rappelé, dans mon introduction, l'importance dans la littérature immigrante des références aux rudes conditions climatiques hivernales ainsi qu'à la nordicité de Montréal. On pourrait multiplier les exemples, mais je me contenterai de citer quelques extraits du *Pavillon des miroirs*, un roman contemporain de *Passages* et écrit par un autre romancier venu du Sud, Sergio Kokis. Dans le texte de Kokis, Montréal n'est jamais nommée. Le narrateur y fait référence à plusieurs reprises, mais de manière sommaire, s'en tenant, dès la première évocation, à l'énoncé de quelques impressions et sensations. Il regarde, « enterré dans un sous-sol²⁶ », un monde qui lui apparaît à la fois sans relief et hostile : « Les rues sont d'une couleur indéterminée²⁷ » ; la neige est sale, maculée, « [s]es reflets sont mats²⁸. » La position privilégiée du narrateur lui permet d'observer qu'en dépit de quelques congères présentant çà et là des formes menaçantes, « [u]n mince vernis de bitume patine le tout, égalisant les surfaces, arrondissant le coin des trottoirs²⁹ ». Le constat qui suit, quoique prévisible, est brutal : « [c']est comme si le monde n'existait plus³⁰. » La saisie de la configuration urbaine à travers le prisme de l'hivernité engendre une représentation banalisée, qui ne rend nullement compte des traits distinctifs de la ville mais insiste, au contraire, sur le caractère indéterminé de celle-ci.

Faut-il vraiment s'étonner que cette représentation de la métropole, aussi lapidaire qu'elle paraisse, ne suscite aucune remise en question dans le discours critique au Québec ? Le froid, l'hiver, la neige sont bel et bien des traits définitoires de Montréal et il serait injuste de ne pas souligner qu'ils constituent également un motif récurrent dans bon nombre de poèmes ou de chansons d'auteurs québécois, dont Gilles Vigneault (*D'un glaçon, j'ai fait l'hiver*) et Robert Charlebois (*Demain l'hiver*). Doit-on y voir la raison de la remarquable homogénéité des représentations de Montréal comme métropole nordique, en dépit de la diversité des perspectives à partir desquelles la ville peut être appréhendée et décrite ? Force est d'admettre qu'il est difficile de s'intéresser à l'espace montréalais sans prendre en considération l'impact du facteur climatique.

26. S. KOKIS, *Le pavillon des miroirs*, Montréal, XYZ, coll. « Romanichels », 1994, p. 22.

27. *Ibid.* Je souligne.

28. *Ibid.* Je souligne.

29. *Ibid.* Je souligne.

30. *Ibid.*

« Mon pays... c'est l'hiver »

Passages, *Une femme muette* et *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer?* se distinguent de nombreux autres romans écrits par des écrivains issus de l'immigration en ce qu'ils ne font pas référence, ou alors de manière très allusive, aux stéréotypes sur l'hiver montréalais. Dans les deux premiers romans, le récit se déroule en automne, avant les premières neiges. Quant à Laferrière, il situe son intrigue dans une ville écrasée par le soleil. Non seulement tout le récit se déroule durant la saison estivale, mais l'été est torride. Il faut entendre ce terme dans toutes ses acceptions, car, loin de réduire l'ardeur des personnages, la chaleur attise plutôt leurs désirs et leurs fantasmes. En fait, le climat – qui peut effectivement être chaud et humide, voire caniculaire, durant l'été, à Montréal – est quasiment tropical dans le roman de Laferrière. Le narrateur insiste d'ailleurs, dès les premières lignes du roman, sur le caractère oppressant de la chaleur et de la moiteur estivales : « On crève, cet été³¹. » Il confirme cette impression à plusieurs reprises : « L'air est tout grouillant à force d'être chaud. Il n'y aurait qu'à brûler une allumette pour faire flamber Montréal³². »

L'impact des considérations climatiques sur la représentation de la ville que le lecteur est amené à produire peut, de prime abord, sembler secondaire. Pourtant, elles contribuent au même titre que n'importe quel élément de la topographie urbaine à définir et à caractériser une configuration imaginaire de la ville. D'une part, elles créent un effet de contraste en réfutant la prévisibilité et la récurrence d'un ensemble de discours et d'images stéréotypés ; d'autre part, l'évocation de l'été montréalais se révèle un moyen original et efficace de faire naître d'autres images dans la conscience du lecteur. Les nombreuses allusions à la chaleur estivale revêtent, à ce propos, un rôle déterminant. Lorsque l'on sait, par exemple, que le narrateur a surnommé son voisin Belzébuth, les paroles suivantes acquièrent un sens très particulier : « On peut facilement rôtir dans cette chambre. L'air sent le souffre³³. » Cependant, les lieux sont investis de multiples valeurs référentielles et Montréal est un enfer où, malgré tout, il fait bon vivre, comme le suggère le titre d'un chapitre du roman : « Le Paradis du dragueur nègre. » L'instabilité référentielle se double d'une ambivalence axiologique : à la fois Enfer et Éden, Montréal est le lieu où cohabitent Thanatos et Éros.

Les réseaux de connotations et de métaphores confèrent au texte un fort potentiel de figurabilité, mais la représentation de Montréal s'affranchit, cette fois-

31. D. LAFERRIÈRE, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer?*, op. cit., p. 11.

32. *Ibid.*, p. 54.

33. *Ibid.*

ci, de tout souci de vraisemblance. Au contraire, la ville – tantôt lieu d’ancrage, tantôt espace où toutes les frontières (géographiques, sociales, raciales et axiologiques) sont transgressées – fait l’objet d’une saisie paradoxale qui engage le lecteur dans un processus de construction d’une configuration mentale complexe à partir de l’actualisation d’éléments hétérogènes.

Interférences spatiales et culturelles

Les romans ne se contentent pas de mettre en relation le référentiel montréalais et des espaces mythiques. Dans l’extrait du roman d’Émile Ollivier cité plus haut, Normand institue un lien entre les différents quartiers qu’il traverse et les communautés (grecque, portugaise, italienne, etc.) qui y vivent. Il fait ainsi de Montréal un *lieu commun*, au sens propre, alors même que chaque rue empruntée révèle sa part d’altérité.

Le caractère pluriculturel de Montréal est également un élément important de la représentation de la métropole dans *Une femme muette* et dans *Comment faire l’amour avec un nègre sans se fatiguer?*. Toutefois, dans ces textes, Montréal a ceci de singulier qu’elle semble quasiment vidée de sa population québécoise francophone. Le narrateur d’*Une femme muette* explique d’ailleurs que les Québécois sont confinés entre Outremont et Montréal-Nord, dans une zone aux contours imprécis dont l’importance, tant géographique que symbolique, apparaît de toute façon négligeable :

Sous le regard discret d’un acteur torontois, deux Arabes lorgnent une chanteuse espagnole. Ils n’osent s’en approcher, intimidés par son air un peu grave. Quant aux Anglaises, elles semblent désormais occuper un territoire déserté par les Québécoises *refoulées plus à l’est de la ville*; on les voit s’agiter comme s’il fallait trouver le moyen magique d’attirer Arabes et Chiliens dont l’envie de mordre des lèvres colorées suinte de tous les trous de la peau³⁴.

De même, dans le roman de Laferrière, Montréal se mue en une ville tropicale où les Blancs sont relégués au rôle de figurants :

Bar Isaza. Escalier raide. Plusieurs boubous amidonnés. Nègres en rut. Quelques dizaines de souris blanches dans l’antre du Chat Nègre. [...] L’atmosphère est à la drague dure. Sauvage. Quelques blancs sont occupés à gesticuler dans un coin. Le reste n’est qu’une marée noire, envahissante, débordante³⁵.

34. G. ÉTIENNE, *Une femme muette*, op. cit., p. 35. Je souligne.

35. D. LAFERRIÈRE, *Comment faire l’amour avec un nègre sans se fatiguer?*, op. cit., p. 127-129.

Les termes « envahissante » et « débordante » rendent bien compte d'un phénomène également observé dans le roman de Gérard Étienne : une subversion de la représentation de Montréal qui voit la stabilité de son *image* et de son identité remises en question. La ville qui, tantôt, nous apparaissait si familière dévoile des aspects insoupçonnés.

L'effet d'étrangeté est encore plus important et radical dans *Une femme muette*, car l'hybridité spatiale se double d'une interférence culturelle. Gros Zo, le conjoint de Marie-Anne, décide de recourir au vaudou pour contrecarrer le désir d'émancipation de sa femme. Dans un premier temps, il s'est contenté de remplir sa maison d'objets rituels, mais l'emprise du vaudou ne tarde pas à se manifester sur la ville elle-même, qui en vient à subir une inquiétante métamorphose :

Le matin fuit lentement l'odeur de l'asphalte mouillé. Un tiède soleil d'automne projette sur des murs de briques de longues formes qui semblent se bousculer à intervalles réguliers. Des vapeurs aux silhouettes de soldats de plomb dansent sur le toit des maisons. Seul le bruit lointain d'un autobus accompagne pour l'instant la chute des feuilles. Un homme dans la trentaine marche en titubant. Le décor du quartier semble dégager un air lugubre qu'amplifie progressivement le bruit des bouts de ferraille faisant frémir la chair de la terre. L'avenue Lajoie s'allonge à l'infini, laissant au marcheur une impression de mystère que la prochaine nuit rendra encore plus pénétrante³⁶.

L'hybridation d'espaces culturels hétérogènes libère l'écriture descriptive des contraintes du réalisme et confère à la ville un nouvel aspect, méconnaissable, mystérieux, et angoissant. Cette contamination transforme Montréal en un espace *métis* :

Des mouches venant d'une épicerie lui rasant le visage comme des oiseaux familiers amenés par le vent du Nord sur la plage. Les vitres des maisons rapetissent son portrait. Derrière elle des voix se font entendre, grinçantes, pareilles à celle du diable qu'on voudrait retenir au sol pour l'empêcher de voler. Marie-Anne est invisible dans ce quartier du parc Lafontaine. Elle grossirait à la dimension du parc, elle se déplacerait de tous les côtés, à droite, à gauche, au centre que personne ne la verrait. Elle est de cette espèce de femme qu'on ne voit ni n'entend ; on la laisse gémir, car le gémissement des femmes de ce genre confirme davantage le pouvoir du matou. Pourtant, elle doit se faire violence, comme l'esclave marronne d'hier, dans un espace caché, une forêt hantée, dans les cases du maître où elle semait le poison. C'est ainsi qu'elle devrait arpenter les rues pour aboutir au carrefour du dragon tenant l'âme de Gros Zo³⁷.

36. *Ibid.*, p. 16.

37. *Ibid.*, p. 54.

L'immixtion du surnaturel mêle les registres fantastique et « réaliste » et produit un brouillage des indices référentiels: alors qu'au début du roman, le lecteur a la possibilité de quasiment suivre Marie-Anne « à la trace » lors de sa fuite dans les rues d'Outremont, il se retrouve soudain confronté à un environnement irréel, affranchi de l'impératif de la vraisemblance. Cette altération du paysage urbain constitue une entrave à la figurabilité de la ville qui manifeste, dès lors, une part irréductible d'opacité. La coïncidence du vraisemblable et de l'irréel résulte du travail de refiguration d'une réalité, jusque-là familière, opéré par la fiction. Cela exige, toutefois, que le lecteur soit en mesure de produire une configuration synthétique d'éléments disparates, dans la mesure où le texte réfère au *connu* (le parc Lafontaine), à l'imaginaire des contes de fées (la forêt hantée), mais aussi à des figures propres à l'imaginaire des populations antillaises (l'esclave qui marronne, c'est-à-dire qui a fui l'esclavage et qui vit, traquée, dans les forêts et les montagnes entourant les plantations). Ce type d'interférence culturelle n'abolit complètement aucune des caractéristiques de la ville: Montréal se révèle plutôt à la croisée d'un faisceau de perspectives distinctes, mais convergentes, qui fait coïncider le familier et l'inconnu, le vraisemblable et l'étrange.

Dans les trois romans étudiés, la représentation de Montréal revêt un caractère singulier et paradoxal, en confrontant le lecteur à un référentiel tour à tour familier et étrange(r). La dialectique instaurée par Étienne, Ollivier et Laferrière entre l'adhésion aux représentations habituelles de la métropole et leur subversion permet de faire émerger un espace neuf dans lequel s'incarne une nouvelle représentation de la ville façonnée et redéfinie par les pratiques de ceux qui s'y inscrivent et y inscrivent leur devenir. Cette dialectique vise à instaurer une tension entre identité et altérité, l'Ailleurs et l'Autre surgissant au cœur même de l'Ici. De l'ancrage (hyper) référentiel à l'interférence des lieux, du registre « réaliste » à celui du fantastique, Montréal se révèle comme un espace métissé, tantôt familier, tantôt étrange(r).

La dimension cosmopolite de Montréal, bien qu'elle soit souvent soulignée dans différents discours (politique, médiatique, etc.), devient l'élément fondamental et déterminant de l'*image* de la ville que le lecteur construit au fur et à mesure de sa progression dans les trois romans. Étienne et Laferrière, cependant, confèrent à leur représentation de l'espace montréalais un caractère indéniablement original et subversif en privant la métropole québécoise de deux attributs qui la définissent habituellement: sa nordicité et sa « québécity ». Le fait que ce processus d'« altération » se manifeste dans des romans écrits par des écrivains immigrants est particulièrement intéressant, puisqu'il témoigne de leur désir de

s'approprier symboliquement l'espace montréalais. La « vision³⁸ » singulière de la ville à laquelle ils nous confrontent est susceptible de renouveler l'expérience que nous en avons. À cet égard, on peut dire que si « le Québec est [...] le territoire où le Nord descend le plus au Sud³⁹ », dans *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer?*, *Une femme muette* et *Passages*, Montréal est sans doute la ville où le Sud remonte le plus au Nord.

38. Le terme s'oppose ici à celui de « reconnaissance » conformément à l'idée de Chklovski, pour qui « [l]e but de l'art, c'est de donner une sensation de l'objet comme vision et non pas reconnaissance ». Cf. V. CHKLOVSKI, « L'art comme procédé », dans T. TODOROV, *Théorie de la littérature*, Paris, Le Seuil, 1965, p. 83

39. D. CHARTIER, « Représentations du Nord et formes narratives » dans D. CHARTIER, J. BOUCHARD et A. NADEAU (dir.), *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, Montréal, Figura, coll. « Textes et imaginaires », n° 9, 2004, p. 13.

BIBLIOGRAPHIE

- ALTER Robert, *Imagined Cities. Urban Experience and the Language of the Novel*, New Haven, Yale University Press, 2005.
- ASHCROFT Bill, GRIFFITHS Gareth et TIFFIN Helen, *The Empire Writes Back*, Londres, Routledge, 1989.
- ATKINSON Geoffrey, *The Extraordinary voyage in French Literature before 1700*, New York, Columbia University Press, 1920.
- AUGÉ Marc, *Non-Lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Librairie du XX^e siècle, Le Seuil, 1992.
- AVOCAT Charles (dir.), *Lire le paysage, lire les paysages*, Paris, CIEREC, 1984.
- BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.
- BAILLY Antoine et SCARIATI Renato, *L'Humanisme en géographie*, Paris, Anthropos, 1990.
- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », [1975] 1978.
- BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Le Seuil, 1970.
- BAUELLE Yves, « Nouvelles et noms propres (1920-1959) », ALLUIN Bernard et SUARD François (dir.), *La Nouvelle. Définitions, transformations*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires de Lille, 1990, p. 125-135.
- BAUELLE Yves, « Une toponymie imaginaire du pays d'Artois », *Europe*, n° 789-790, janv.-fév. 1995, p. 47-54.
- BAUELLE Yves, « De la référence dans l'univers de fiction : problèmes de lisibilité du roman », *La lecture littéraire*, n° 3, janvier 1999, p. 73-86.
- BAUELLE Yves, « Autofiction et roman autobiographique : incidents de frontière », DION Robert, FORTIER Frances, HAVERCROFT Barbara et LÛSEBRINK Hans-Jürgen (dir.), *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Québec, Nota Bene, « Convergences », 2007, p. 43-70.
- BAUELLE Yves (dir.), *Onomastique romanesque, Narratologie*, n° 9, Paris, L'Harmattan, 2008.
- BÉDARD Mario, « Une typologie du haut-lieu, ou la quadrature d'un géosymbole », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 46, n° 127, avril 2002, p. 49-74.
- BERQUE Augustin, *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel, Champvallon, 1994.
- BERQUE Augustin, *Médiance. De milieux en paysages*, Paris, Belin, [1990] 2000.
- BERTRAND Denis, *L'Espace et le sens. Germinal d'Émile Zola*, Paris, Hadès, coll. « Actes sémiotiques », 1985.
- BEUGNOT Bernard et SIGURET Françoise (dir.), *Cartographies, Études françaises* n° 21, automne 1985.

- BLUMENBERG Hans, *Naufrage avec spectateur*, Paris, L'Arche, 1994.
- BOIREAU Jean-Louis, « *Waiting for the Barbarians* ou l'insoutenable pesanteur du vide » Cahiers du Forell, Publication de l'Université de Poitiers, n° 3 « J. M. Coetzee », 1994, p. 147-158.
- BON François, « Banlieue n'est plus », texte rédigé pour le colloque *Urbanités* de la Fondation 93, octobre 2000.
- BONNEROT O. H. (dir.), *Histoire, Littérature et Poétique des Marches*, XXIV^e Congrès national de la SFLGC de juin 1992, Strasbourg, 1993.
- BOUVET Rachel, « Cartographie du lointain : lecture croisée entre la carte et le texte », dans BOUVET Rachel et EL OMARI Basma (dir.), *L'espace en toutes lettres*, Québec, Nota bene, 2003, p. 277-297.
- BOUVET Rachel, GUY Hélène et WADDELL Éric (dir.), *La carte. Point de vue sur le monde*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2008.
- BOUVET Rachel et WHITE Kenneth (dir.), *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*, Montréal, UQAM, Département d'études littéraires, coll. « Figura », 2008.
- BOUVET Rachel et EL OMARI Basma (dir.), *L'espace en toutes lettres*, Québec, éditions Nota Bene, 2003.
- BREMOND Claude et PAVEL Thomas, *De Barthes à Balzac. Fictions d'un critique, critiques d'une fiction*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel Idées », 1998.
- BROSSEAU Marc, *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- BUTOR Michel, « L'espace du roman », *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1992, p. 48-58.
- CAMUS Audrey, *Le Pays imaginaire dans la littérature narrative française du XX^e siècle*, Thèse de doctorat, Paris, Université de Paris 3-Sorbonne Nouvelle, 2006, dactyl.
- CAMUS Audrey, « Les contrées étranges de l'insignifiant : retour sur la notion de fantastique moderne » CAMUS A. (dir.), *Écritures de l'insignifiant, Études françaises*, vol. 45.1, Montréal, 2009.
- CERTEAU Michel de, *L'Invention du quotidien*, tome 1, « L'art de faire », Paris, Gallimard, coll. « Folio-Essais », 1990.
- CHARTIER Daniel, « L'hivernité et la nordicité comme éléments d'identification identitaires dans les œuvres des écrivains émigrés au Québec », dans KYLOUSEK Petr, KWATERKO Józef et ROY Max, dir., *Imaginaire du roman québécois contemporain*, Brno, Masarykova univerzita, 2006, p. 123-129.
- CHARTIER Daniel, « Représentations du Nord et formes narratives » dans CHARTIER Daniel, BOUCHARD Joë et NADEAU Amélie (dir.), *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, Montréal, Figura, coll. « Textes et imaginaires », n° 9, 2004, p. 9-26.
- CHENG François, Entretien publié dans *Le Nouveau Recueil*, n° 86, mai 2008.
- CHEVALIER Michel (dir.), *La littérature dans tous ses espaces*, Paris, CNRS éditions, 1993.
- CHEVALIER Michel, *La Géographie*, hors série, n° 1500 bis, *Géographie et littérature*, 2001.
- COHN Dorrit, *The Distinction of Fiction*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1999 ; trad. fr. : *Le Propre de la fiction*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 2001.
- COLLOT Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989.
- CORBIN Alain, *Les cloches de la terre : paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, coll. « Champs », 1994.
- DARDEL Éric, *L'homme et la terre*, Paris, PUF, 1952.
- DEBAISIEUX Martine, « Introduction », *Description de l'île de portraiture*, Genève, Droz, 2006, p. 29-62.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.

- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- DENIS Delphine, « “Sçavoir la carte” : Voyage au “Royaume de Galanterie” », *Études littéraires, Espaces classiques*, vol. 34, 2003, p. 179-189.
- DENIS Delphine, *Le Parnasse galant, Institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2001.
- DERRIDA Jacques, *De la Grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1967.
- DOYON-GOSSELIN Benoit, « Les figures spatiales dans *L'Île de la Merci* d'Élise Turcotte ou la maison de l'emprisonnement », *Voix et images*, n° 96, printemps 2007, p. 107-123.
- DUFAYS Jean-Louis, *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, 1994.
- FERRÉ André, *Géographie de Marcel Proust, avec index des noms de lieux et des termes géographiques*, Paris, Sagittaire, 1939.
- FOUCAULT Michel, *Les Mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- FOUCAULT Michel, *Il faut défendre la société. Cours au Collège de France, 1975-1976*, Paris, Gallimard/Le Seuil, coll. « Hautes Études », 1997.
- FOUCAULT Michel, *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France, 1977-1978*, Paris, Gallimard/Le Seuil, coll. « Hautes Études », 2004.
- FOUGÈRE Éric, *Les Voyages et l'ancrage. Représentations de l'espace insulaire à l'âge classique et aux Lumières (1615-1797)*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- FRANK Joseph, « Spatial Form in Modern Literature » [1945], *The Idea of Spatial Form*, Rutgers University Press, 1991 ; repris, traduit et abrégé sous le titre « La forme spatiale » dans *Poétique*, Paris, Le Seuil, n° 10, 1972.
- GADAMER Hans-Georg, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Le Seuil, 1996.
- GARDINER Alan Henderson, *The Theory of Proper Names : a Controversial Essay*, Londres, Oxford University Press, 1954.
- GARY-PRIEUR Marie-Noëlle, *Grammaire du nom propre*, Paris, PUF, « Linguistique nouvelle », 1994.
- GAUTHIER Louise, « D'une mémoire à l'autre. Lecture du roman *Le double conte de l'exil* de Mona Latif-Ghattas », *Tangence*, n° 59, janvier 1999, p. 49-61.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- GERVAIS Bertrand, *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*, Montréal, XYZ Éditeur, 1998.
- GERVAIS Bertrand, *La Ligne brisée – Logiques de l'imaginaire*, Montréal, Le Quartanier, 2008.
- GRACQ Julien, *La Forme d'une ville*, Paris, José Corti, 1985.
- GREIMAS Algirdas Julien, « Pour une sémiotique topologique », dans *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Le Seuil, 1976.
- GRIVEL Charles, *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, La Haye/Paris, Mouton, 1973.
- GRONDIN Jean, *L'Horizon herméneutique de la pensée contemporaine*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Bibliothèque d'histoire de la philosophie. Nouvelle série », 1993.
- GRONDIN Jean, *L'Universalité de l'herméneutique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Épiméthée », 1993.
- GUYON Jean-Pierre, *Bruits et sons dans notre histoire*, Paris, PUF, coll. « Le Nœud gordien », 2000.
- HEIDEGGER Martin, « Bâtir, habiter, penser », *Essais et conférences*, trad. A. PRÉAU, Gallimard, 1958.

- INGARDEN Roman, *L'Œuvre d'art littéraire*, Lausanne, L'âge d'homme, coll. « Slavica », 1983.
- ISER Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. Evelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1976.
- ISSACHAROFF Michael et MADRID Lelia, « Cognition, référence, lecture », *Poétique*, n° 102, avril 1995.
- JACOB Christian, *L'Empire des cartes. Approches théoriques de la cartographie à travers l'histoire*, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque Albin Michel Histoire », 1992.
- JANICAUD Dominique, *Le Tournant théologique de la phénoménologie française*, Combas, Éd. de l'Éclat, 1991.
- JONASSON Kerstin, *Le Nom propre. Constructions et interprétations*, Louvain-la-Neuve, Duculot, « Champs linguistiques », 1994.
- JOURDE Pierre, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XX^e siècle*, Paris, José Corti, 1991.
- JOUE Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, coll. « Écriture », [1993] 2000.
- JULLIEN François, *Le Détour et l'accès, Stratégies du sens en Chine, en Grèce*, Paris, Grasset, 1995, rééd. Biblio-Essais 1997.
- JULLIEN François, *Traité de l'efficacité*, Paris, Grasset, 1996 ; rééd. Biblio-essais, 2001.
- KASHIWAGI Takao, *Balzac, Romancier du regard*, Paris, Librairie Nizet, 2002.
- KAWAMOTO Shinya, « Remarques sur la localisation géographique de Balbec dans *À la recherche du temps perdu* », 1, « Les propos de Legrandin : "dans la Manche, entre Normandie et Bretagne" », *Symposion*, numéro spécial, *Festschrift in Honour of Professor Koichi Takaoka*, Tokyo, Asahi Press, 2006, p. 195-204 ; 2, « L'itinéraire suivi par le héros », *Gallia*, Bulletin de la Société de langue et littérature françaises de l'Université d'Osaka, n° 45, 2006, p. 39-47
- KAWAMOTO Shinya, « Le réalisme géographique chez Proust : autour de la mystification du lecteur sur la situation de Balbec », *Études de langue et littérature françaises*, Société japonaise de langue et littérature françaises, n° 92, mars 2008, p. 68-83.
- KRIPKE Saul, « Naming and Necessity », DAVIDSON D. et HARMAN G. (dir.), *Semantics of Natural Languages*, Dordrecht, Reidel, 1972 ; trad. fr. : *La Logique des noms propres*, Paris, Éditions de Minuit, 1982.
- LAFORGUE Pierre, *L'Éros romantique. Représentations de l'amour en 1830*, Paris, PUF, « Littératures modernes », 1998.
- LAMBERT Fernando, « Espace et narration. Théorie et pratique. », *Études littéraires*, vol. 30, n° 2, hiver 1998, p. 111-121.
- LAVERGNE Gérard (dir.), *Création de l'espace et narration littéraire, Cahiers de narratologie*, n° 8, Nice, 1997.
- LEFEBVRE Martin, *Psycho. De la figure au musée imaginaire. Théorie et pratique de l'acte de spectature*, Montréal, L'Harmattan, 1997.
- LEHAN Richard, *The City in Literature. An Intellectual and Cultural History*, Berkeley, University of California Press, 1998.
- LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Le Seuil, « Poétique », 1975.
- LESTRINGANT Frank, *Le livre des îles. Atlas et récits insulaires, de la Genèse à Jules Verne*, Genève, Droz, 2002.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
- LÉVY Bernard-Henri, *La Barbarie à visage humain*, Paris, Grasset, 1977.

- LEVY Bertrand, « Géographie et littérature: une synthèse historique », *Le Globe. Revue genevoise de littérature*, tome 146, « Géographie et littérature », p. 25-52.
- TIBERGHIE Gilles A., *Finis Terrae. Imaginaires et imaginations cartographiques*, Paris, Bayard, coll. « Le rayon des curiosités », 2007.
- LESTRINGANT Frank, « Chorographie et paysage à la Renaissance », GIRAUD Yves (dir.), *Le Paysage à la Renaissance*, Fribourg, Éditions Universitaires, coll. « SEGES », 1988, p. 9-26.
- LESTRINGANT Frank, *Le Huguenot et le sauvage. L'Amérique et la controverse coloniale, en France, au temps des guerres de Religion (1555-1589)*, Genève, Droz, [1990] 2004.
- LOJKINE Stéphane, *L'Œil révolté, Les Salons de Diderot*, Arles, Actes Sud/Paris, Jacqueline Chambon, 2007.
- LOTMAN Youri, *La Sémiosphère*, trad. A. LEDENKO, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1999.
- LOUBES Jean-Paul, « La cabane, figure géopoétique de l'architecture », dans BRUN B., DUFOUR A.-H., PICON B., et RIBÉRON-GAYON M.-D. (dir.), *Campements, cabanes et cabanons. Formes sociales et rapports à la nature en habitat temporaire*, Université de Provence-CNRS Éditions du Bergier, 2000, p. 89-105.
- LOWE Donald, *History of Bourgeois Perception*, Chicago, The University of Chicago Press, 1982.
- LUTWACK Leonard, *The Role of Place in Literature*, Syracuse (N. Y.), Syracuse University Press, 1984.
- MAHIEU Raymond, « Une insertion problématique: *Le Lys dans la vallée* et les *Scènes de la vie de campagne* », dans Balzac, *œuvres complètes. Le « Moment » de La Comédie humaine*, Groupe International de Recherches Balzaciennes, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « L'imaginaire du texte », 1993.
- MARION Jean-Luc, *La Croisée du visible*, Paris, La Différence, 1991, rééd. PUF, 1996.
- MASUO Hiromi, « Les bruits chez Proust », *Études de langue et littérature françaises*, Tokyo (Japon), n° 64, mars 1994, p. 121.
- MAYBERRY Senter Enid Paul, « Les cartes allégoriques gravées du XVII^e siècle. Aperçu des gravures créées autour de l'apparition de la "Carte de Tendre" de la Clélie en 1654 », *Gazette des Beaux-Arts*, n° 89, 1977, p. 133-144.
- MITTERAND Henri, *Le Regard et le Signe*, Paris, PUF, « Écriture », 1987.
- MITTERAND Henri, « Le lieu et le sens: l'espace parisien dans *Ferragus*, de Balzac », *Communications*, n° 27, 1977, repris dans *Le Discours du roman*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1986.
- MITTERAND Henri, « Chronotopies romanesques: *Germinal* », *Poétique* n° 81, février 1990.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- MILL John Stuart, *Système de logique déductive et inductive*, trad. L. PEISSE, Bruxelles, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1988 [1843].
- MOLINO Jean, « Pour une histoire de l'interprétation: les étapes de l'herméneutique », *Philosophiques*, vol XII, n° 1, 1985, p. 73-103, n° 2, p. 281-314.
- MONBALLIN Michèle, *Gracq, création et recréation de l'espace*, Bruxelles, De Boeck Université, « Prisme méthodes », 1987.
- MONGIN Olivier, *La Condition urbaine. La ville à l'heure de la mondialisation*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 2005.
- MONTALBETTI Christine, *Le Voyage, le monde, la bibliothèque*, Paris, PUF, 1997.
- MONTANDON Alain, *Lisbonne, Géocritique d'une ville*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006.

- MONDZAIN Marie-Josée, *Le Commerce des regards*, Paris, Le Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2003.
- MORETTI Franco, *Atlas du roman européen 1800-1900*, Paris, Le Seuil, 2000.
- MORNET Daniel, *Histoire de la littérature française classique*, Paris, Armand Colin, 1940.
- MOURA Jean-Marc, « L'exotisme fin de (XX^e) siècle », *Revue de littérature comparée*, vol. 296, n° 4, octobre-décembre 2000, p. 533-553.
- MOZET Nicole, *La Ville de province dans l'œuvre de Balzac. L'espace romanesque: fantasmes et idéologie*, Paris, CDU/SEDES, 1982.
- NKOSI Lewis, *Home and Exile*, Londres, Routledge, 1965.
- NOËL Bernard, « Là-bas ici », paru dans *Théâtre/Public*, Paris, n° 189, Juin 2008, p. 9.
- NORA Pierre, *Les Lieux de mémoire I, II, III*, Paris, Gallimard, 1997.
- PAQUOT Thierry (dir.), *Banlieues/Une anthologie*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2008.
- PARÉ François, *Le Fantôme d'Escanaba*, Québec, Nota Bene, 2007.
- PARSONS Terence, *Nonexistent Objects*, New Haven, Yale University Press, 1980.
- PAVEL Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Le Seuil, 1988.
- PELOUS Jean-Michel, *Amour précieux, amour galant (1654-1675)*, Paris, Klincksieck, 1980.
- PENNER Dick, *Countries of the Mind. The Fiction of J. M. Coetzee*, New York, Greenwood Press, 1989.
- PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974.
- PERLOFF Marjorie, « The Sound of Poetry/The Poetry of Sound: the 2006 MLA Presidential Forum », *PMLA*, Volume 123, Number 3, May 2008, p. 749-761.
- PIOFFET Marie-Christine, « Charles Sorel et la topographie allégorique », *Charles Sorel polygraphe*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « La République des Lettres », 2006, p. 399-419.
- PIOFFET Marie-Christine, *Espaces lointains, espaces rêvés dans la fiction romanesque du Grand Siècle*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2007.
- PLANTIÉ Jacqueline, *La Mode du portrait littéraire en France 1641-1681*, Paris, Champion, 1994.
- POLIÉRI Jacques, *Scénographie-sémiographie*, Paris, Denoël/Gonthier, coll. « Grand format médiations », 1971.
- POMMIER Édouard, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998.
- RACAULT Jean-Michel, *L'utopie narrative en France et en Angleterre, 1675-1761*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1991.
- RAJOTTE Pierre, CARLE Anne-Marie et COUTURE François, *Aux frontières du littéraire: Le récit de voyage au XIX^e siècle*, Montréal, Triptyque, 1997.
- RANCIÈRE Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.
- REGNAULD Hervé, *L'Espace, une vue de l'esprit?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Espace et territoire », 1998.
- RICCEUR Paul, *Temps et récit. Tomes I, II, III*, Paris, Seuil, 1983-1985.
- RICCEUR Paul, *Du texte à l'action: essais d'herméneutique II*, Paris, Le Seuil, coll. « Esprit », 1986.
- RICCEUR Paul, *Le Conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, Le Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1969.
- RICCEUR Paul, « La métaphore et le problème central de l'herméneutique », *Revue philosophique de Louvain*, vol. 70, 1972, p. 93-112.
- RIFFATERRE Michael, *La Production du texte*, Paris, Le Seuil, 1979.
- RIGOLOTT François, *Poétique et onomastique*, Genève, Droz, 1977.
- ROBIN Régine, *Mégapolis. Les derniers pas du flâneur*, Paris, Stock, coll. « un ordre d'idées », 2008.

- ROUDAUT Jean, *Les Villes imaginaires dans la littérature française*, Paris, Hatier, coll. « Brèves Littérature » 1990.
- ROUX Michel, *Inventer un nouvel art d'habiter. Le ré-enchantement de l'espace*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- RYAN Marie-Laure, « Fiction, Non-Factuals and the Principle of Minimal Departure », *Poetics*, IX-4, 1980, p. 403-422.
- RYAN Marie-Laure, *Possible worlds, artificial intelligence, and narrative theory*, Bloomington ; Indianapolis, Indiana University Press, 1991.
- SALVADOR Vicent, « Sémiotique de la toponymie : analyse de quelques cas dans la littérature catalane », *Nouvelle Revue d'onomastique*, n° 21-22, 1993, p. 181-188.
- SCHWEIGHAUSER Philipp, *The Noises of American Literature, 1890-1985. Toward a History of Literary Acoustic*, Gainesville, University Press of Florida, 2006.
- SCHUEREWEGEN Franc, *Balzac contre Balzac : les cartes du lecteur*, Paris/Montréal, SEDES/Paratexte, coll. « Présences critiques », 1990.
- SEARLE John R., « Le statut logique du discours de la fiction » [1975], *Sens et Expression*, Minuit, 1982.
- SERRES Michel, *Atlas*, Paris, Julliard, 1994.
- SERRES Michel, *L'Hermaphrodite, Sarrasine sculpteur*, Paris, Flammarion, 1987.
- SIMMEL Georg, *Les Grandes villes et la vie de l'esprit*, Paris, L'Herne, [1903] 2007.
- SMITH Mark, *Listening to Nineteenth-Century America*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2001.
- SPIVAK Gayatri Chakravorty, « The Rani of Simur », BARKER Francis *et al.* (eds.), *Europe and Its Others, vol. 1. Proceedings of the Essex Conference on the Sociology of Literature*, Colchester, University of Essex, 1985.
- STOCK Mathis, « L'habiter comme pratique des lieux géographiques », *EspacesTemps.net*, Textuel, 18/12/2004, [<http://espacestemp.net/document1138.html>].
- TROUSSON Raymond, *Voyages au pays de nulle part*, Bruxelles, Presses de l'Université de Bruxelles [1973], 1999.
- TUAN Yi-Fu, *Espace et lieu. La perspective de l'expérience*, Paris, InFolio, 2006.
- TURCHI Peter, *Maps of the Imagination : the Writer as Cartographer*, San Antonio (Texas), Trinity U. Press, 2004.
- VAN DELFT Louis, *Littérature et anthropologie. Nature humaine et caractère à l'âge classique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.
- VALENTI Jean, « Lecture, processus et situation cognitive », *RSSI*, vol. 20, n° 1-2-3, 2001, p. 289-331.
- VELUT Sébastien, « Savante ou sauvage. La géographie dans *La Comédie humaine* », DUFOUR Philippe (dir.), *Balzac géographe : territoires*, Paris, Pirrot, 2004.
- VIOLA André, « Waiting for the Barbarians as a Frontier Novel », *Commonwealth Essays and Studies*, Special Issue n° 3, Editions universitaires de Dijon, 1992.
- WEISGERBER Jean, *L'Espace romanesque*, Lausanne, Éditions l'Âge d'homme, 1978.
- WESTPHAL Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, 2007.
- WESTPHAL Bertrand, « Pour une approche géocritique des textes. Esquisse », dans WESTPHAL Bertrand (dir.), *La Géocritique : mode d'emploi*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2000.
- WESTPHAL Bertrand (dir.), *La Géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000.

- WINCKEL Fritz, *Music, Sound and Sensation : a Modern Exposition*, trad. de l'allemand par Thomas BINKLEY, New York, Dover Publication, 1967.
- WHITE Kenneth, *Le Plateau de l'albatros. Introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset, 1994.
- WOODS John, *The Logic of Fiction*, La Haye, Mouton, 1974.
- YVERNAULT Martine, « Les formes du texte et l'impossible lecture dans *En attendant les Barbares* », ENGÉLIBERT J. P. (dir.), *J. M. Coetzee et la littérature européenne. Écrire contre la barbarie*, Rennes, PUR, 2007.

NOTICE DES AUTEURS

Ancien élève de l'ENS de la rue d'Ulm, **Yves Baudelle** est professeur à l'Université de Lille 3. Vingtémiste, poéticien, il est spécialiste d'onomastique et de géographie romanesques. Dernières publications: *Narratologie*, n° 9, mai 2008, « Onomastique romanesque »; *Bernanos, le rayonnement de l'invisible*, PUF, 2008; et trois hors-série de *Roman 20-50*: « Georges Bernanos » (n° 4, avril 2009), « André Pieyre de Mandiargues » (n° 5, avril 2009), « Alain Robbe-Grillet » (n° 6, sept. 2010).

Marie-Hélène Boblet est maître de conférences en littérature française à l'Université Paris 3. Spécialiste du roman du XX^e siècle, elle est l'auteur du *Roman dialogué après 1950. Poétique de l'hybridité*, Éd. Champion, 2003, d'une édition critique du *Grand Meaulnes*, Paris, Éd. Champion, 2009, et de *Terres promises – Récit et émerveillement dans le récit contemporain* (à paraître, José Corti, 2011).

Professeure titulaire au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal, **Rachel Bouvet** mène des recherches sur l'espace, la géopoétique, le fantastique, l'exotisme et les théories de la lecture. Elle a publié deux essais, *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert* (XYZ, 2006) et *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique* (PUQ, 2007 [1998]), et co-dirigé plusieurs ouvrages collectifs. Membre de Figura, le Centre de recherche sur le Texte et l'Imaginaire, elle est responsable de La Traversée-Atelier québécois de géopoétique.

Sylvain Brehm est docteur de l'Université du Québec à Montréal, où il est chargé de cours. Ses recherches actuelles portent notamment sur les relations entre la lecture et l'imaginaire, sur les liens entre les théories de la lecture et la psychologie cognitive, ainsi que sur la didactique littéraire. Il a codirigé *Formation des lecteurs. Formation de l'imaginaire*, aux Presses de l'Université du Québec (2008).

Docteure de l'Université Paris 3, **Audrey Camus** est professeure adjointe au Département d'études françaises du Collège militaire royal du Canada, où elle enseigne la littérature française contemporaine. Ses recherches portent essentiellement sur les fictions atopiques. Elle a récemment dirigé deux numéros de revues traitant de ces questions, l'un consacré à l'œuvre de Boris Vian (*Europe*, 2009), l'autre aux « Écritures de l'insignifiant » (*Études françaises*, 2009).

Yves Clavaron est professeur de littérature générale et comparée à l'Université Jean Monnet de Saint-Étienne (Celec, EA 3069). Ses travaux portent sur la géographie littéraire, les études postcoloniales et les questions du roman. Ses dernières publications consistent en deux ouvrages collectifs : *E. M. Forster et l'étrange étranger* (PU Saint-Étienne, 2010) et en collaboration avec B. Bijon, *La production de l'étrangeté dans les littératures postcoloniales* (Champion, 2009).

Isabelle Daunais est professeure au Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill. Elle a publié de nombreuses études sur le roman moderne (XIX^e-XX^e siècles), notamment *Les grandes disparitions* (Presses universitaires de Vincennes, 2008) et *Frontière du roman. Le personnage réaliste et ses fictions* (Presses de l'Université de Montréal, 2002). Elle dirige l'équipe de recherche TSAR (« Travaux sur les arts du roman »).

Lucie Desjardins est professeure au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Ses travaux portent sur la question du corps et de l'intimité, sur le portrait, la critique de la représentation et les discours de la morale aux XVII^e et XVIII^e siècles. Elle a notamment publié *Le corps parlant. Savoirs et représentation des passions au XVII^e siècle* (2001) ; *De la surface trompeuse à l'agréable imposture. Le visage au XVII^e siècle* (2006) et, en collaboration avec M. Moser et C. Turbide, *Le corps romanesque. Images et usages topiques sous l'Ancien Régime* (2009).

Benoit Doyon-Gosselin est professeur adjoint au Département des littératures de l'Université Laval depuis 2007. Spécialiste des littératures francophones de l'Amérique, il a entre autres publié des articles dans *Voix et images*, *Port-Acadie*, *@analyses* et *Raison publique* sur les écrivains France Daigle, Élise Turcotte et José Saramago. Ses recherches portent sur les espaces fictionnels et sur les institutions littéraires.

Daniel Laforest est professeur adjoint d'études françaises à l'Université d'Alberta. Il mène des recherches sur les rapports entre la littérature et les formes urbaines émergentes. Spécialiste de l'œuvre du cinéaste et écrivain québécois Pierre Perrault, il a publié *L'Archipel de Caïn. Pierre Perrault et l'écriture du territoire* (XYZ éditeur, 2010). Il a également réuni et mis en forme des textes inédits du même auteur dans un livre intitulé *J'habite une ville* (Éd. de l'Hexagone, 2009). Il a été Fulbright Fellow à l'University of California Santa Cruz.

Docteur de l'Université Laval, **Lucia Manea** travaille actuellement à l'ATILF (CNRS-Université de Nancy), après avoir mené des recherches postdoctorales à l'Université du Québec à Montréal et à l'Université de Clermont-Ferrand II. S'intéressant à la spatialité dans le roman contemporain et à l'articulation entre espace, mémoire et identité, elle prépare en collaboration le collectif *Mémoires de l'espace. Configurations spatiales et reconstructions identitaires* (Rodopi) et les actes du colloque international de Cluj, *La Poétique de l'espace dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar* (Clermont-Ferrand, SIEY).

Claude Murcia est professeure de littérature comparée et d'études cinématographiques à l'Université Diderot-Paris 7, traductrice littéraire, notamment de l'œuvre de Juan Benet, et auteure de nombreux articles sur la littérature moderne, sur les cinémas de la modernité, sur les relations entre littérature et cinéma. Ouvrages : *Nouveau roman, nouveau cinéma*, Nathan, 1998 ; *Juan Benet – Dans la pénombre de Région*, Nathan, 1998 ; *Un chien andalou, l'Âge d'or, de Buñuel*, Nathan, 1994 ; *Femmes au bord de la crise de nerfs, de P. Almodóvar*, Nathan, 1996.

Docteur en littérature française des universités de Montréal et de Paris VIII, **Jean-François Richer** est professeur adjoint au Département de français, d'italien et d'espagnol de l'Université de Calgary et l'auteur des *Boudoirs dans l'œuvre d'Honoré de Balzac* (Nota Bene, collection « Dix-neuvième siècle » ; à paraître, automne 2011).

Céline Schmitt est docteur en esthétique à l'ESAV à Toulouse. Elle est l'auteur d'une thèse intitulée *Aux rythmes du regard et de l'espace, pour une approche scénopoïétique du processus de représentation*, sous la direction de Guy Chapouillié et de plusieurs articles. Elle a également travaillé avec les compagnies théâtrales Les Ateliers du spectacle et Omproduct, et avec le poète Serge Pey lors de performances de poésie d'action. Elle a été peintre au Théâtre du Soleil, pour la nouvelle création d'Ariane Mnouchkine : « Les naufragés du Fol'Espoir ».

Nathalie Solomon est maître de conférences en littérature française du XIX^e siècle à l'Université de Perpignan-Via Domitia depuis 1999. Elle a publié en 2007 *Balzac ou comment ne pas raconter une histoire* aux Presses de l'Université d'Artois. Elle travaille actuellement sur la question du voyage dans les récits et la fiction.

Pierre Senges est l'auteur aux Éditions Verticales de quatre romans, *Veuves au maquillage* (2000, Prix Rhône-Alpes), *Ruines-de-Rome* (2002, Prix du deuxième roman 2003), *La Réfutation majeure* (2004 ; « Folio » 2007) et *Fragments de Lichtenberg* (2008), et de trois récits, *Essais fragiles d'aplomb* (coll. « Minimales », 2002), *Géométrie dans la poussière* (2004, avec des dessins de Killoffer) et *Sort l'assassin, entre le spectre* (2006). Il a également écrit pour France Culture de nombreuses fictions radiophoniques. Avec le dessinateur Nicolas de Crécy, il a conçu deux ouvrages à la fois facétieux et érudits : *Les Carnets de Gordon McGuffin* (Futuropolis, 2009) et *Aventures de Percival. Un conte phylogénétique* (Dis voir, 2009). *Études de silhouettes* a été publié en mars 2010.

TABLE DES MATIÈRES

LES AUTEURS	7
-------------------	---

INTRODUCTION

Audrey CAMUS & Rachel BOUVET	9
------------------------------------	---

Explorer

CHAPITRE I : ALICE ET LES EFFETS DE RÉEL (OÙ IL EST QUESTION DE PAYS, DE MERVEILLES, MAIS PRESQUE JAMAIS D'ALICE)

Pierre SENEGES.....	17
---------------------	----

Première partie

La fabrique topographique

Arpenter

CHAPITRE II : ESPÈCES D'ESPACES:

VERS UNE TYPOLOGIE DES ESPACES FICTIONNELS

Audrey CAMUS	33
--------------------	----

CHAPITRE III : NOMS DE PAYS OU PAYS DES NOMS?

TOPONYMIE ET RÉFÉRENCE DANS LES RÉCITS DE FICTION

Yves BAUELLE	45
--------------------	----

Parcourir

CHAPITRE IV : POUR UNE HERMÉNEUTIQUE

DES ESPACES FICTIONNELS

Benoit DOYON-GOSSELIN	65
-----------------------------	----

CHAPITRE V : TOPOGRAPHIER POUR COMPRENDRE

L'ESPACE ROMANESQUE

Rachel BOUVET.....	79
--------------------	----

Façonner

CHAPITRE VI : L'ÉTENDUE: MATIÈRE ET QUESTION DU ROMAN Isabelle DAUNAIS.....	95
CHAPITRE VII : NEUTRALITÉ TOPOGRAPHIQUE ET VIRTUALITÉS ROMANESQUES DANS L'ŒUVRE D'ANDRÉ DHÔTEL Marie-Hélène BOBLET.....	105
CHAPITRE VIII : LES ROMANS DE JUAN BENET : UN EXEMPLE DE GÉOPOÉSIE Claude MURCIA	115
CHAPITRE IX : TOPOGRAPHIE D'UNE AFRIQUE SANS NOM OU LES APORIES DU CHRONOTOPE IMPÉRIAL DANS <i>WAITING FOR THE BARBARIANS</i> DE J. M. COETZEE Yves CLAVARON	125

Deuxième partie

Évolution de la topographie romanesque

Émergences

CHAPITRE X : CONFIGURATIONS DE L'ESPACE RENAISSANT DANS LE ROMAN HISTORIQUE CONTEMPORAIN (YOURCENAR, RUFIN, SENES) Lucia MANEA	141
CHAPITRE XI : UN CHEMIN À PARCOURIR : VOYAGES IMAGINAIRES ET TOPOGRAPHIES MORALES AU XVII^e SIÈCLE Lucie DESJARDINS	155
CHAPITRE XII : LE REGARD EN MARCHÉ : LA PROMENADE ROUSSEAUISTE OU LE PASSAGE DE LA TOPOGRAPHIE À LA SCÉNOGRAPHIE Céline SCHMITT	171

Ancrages

CHAPITRE XIII : L'ESPACE SONORE DU ROMAN : L'EXEMPLE DE <i>SARRASINE</i> D'HONORÉ DE BALZAC	
Jean-François RICHER.....	185
CHAPITRE XIV : LE RÔLE STRUCTURANT DE L'ESPACE CHEZ BALZAC : LE TOPOS QUI CACHE LA FORÊT	
Nathalie SOLOMON	197

Divergences

CHAPITRE XV : EN BANLIEUE DU RÉALISME AVEC GRACQ ET FOUCAULT	
Daniel LAFOREST	215
CHAPITRE XVI : ANCRES ET DÉRIVES : MONTRÉAL, UN ESPACE <i>MÉTIS</i>	
Sylvain BREHM.....	227
BIBLIOGRAPHIE.....	239
NOTICE DES AUTEURS.....	247

Cet ouvrage a pour objet l'étude de l'espace romanesque tel qu'il se donne à voir dans l'œuvre à travers l'ancrage géographique du récit et la configuration spatiale du monde qu'il dépeint. Dans la mesure où, de par sa nature littéraire, le monde représenté consiste uniquement en la mention et en la description de lieux – le reste ressortissant à la narration et donc essentiellement à l'action –, l'espace romanesque constitue, de fait, toute la réalité dans laquelle se meuvent les personnages : loin de fournir le seul cadre de l'intrigue, il est au fondement de l'univers fictionnel. Comment le constitue-t-il ? Quel sens donner dès lors aux notions d'espace mais aussi d'univers, de lieu ou de pays dans le cadre du roman et comment les décliner pour l'étude de la topographie fictionnelle ?

Une telle mise en question des relations qui unissent espace du roman et univers de la fiction conduit en outre à s'interroger sur la manière dont la spatialisation conditionne la généricité du texte. Établissant la notion de chronotope comme configuration spatio-temporelle originale, Bakhtine y voyait un élément définitoire du genre du roman dont elle permet de saisir les manifestations conjoncturelles. Or, le chronotope, bien qu'il lie indissociablement espace et temps, privilégie l'approche historique.

Topographies romanesques

De quelle manière, peut-on se demander, les coordonnées spatiales de l'univers romanesque déterminent-elles son inscription sur la carte des genres ? Autant de questions fondamentales auxquelles une quinzaine de chercheurs des deux côtés de l'Atlantique et un écrivain féru de géographie imaginaire tâchent d'apporter des éléments de réponse, pour comprendre la fabrique topographique et l'inscrire dans la diachronie.

Avec un texte de Pierre Senges et les contributions d'Yves Baudelle, Marie-Hélène Boblet, Rachel Bouvet, Sylvain Brehm, Audrey Camus, Yves Clavaron, Isabelle Daunais, Lucie Desjardins, Benoit Doyon-Gosselin, Daniel Laforest, Lucia Manea, Claude Murcia, Jean-François Richer, Céline Schmitt & Nathalie Solomon.

Audrey Camus est professeure de littérature française contemporaine au Département d'études françaises du Collège militaire royal du Canada, membre associée du Centre d'Études sur le Roman des Années Cinquante au Contemporain de Paris III, de La Traversée et du centre Figura de l'UQAM.

Rachel Bouvet est professeure au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal, responsable de l'Atelier québécois de géopoétique, La Traversée, et membre de Figura, le Centre de recherche sur le Texte et l'Imaginaire.

En couverture : Lithographie de Friedrich Meyer,
Le Panorama de la rotonde de la Sternengasse, Bâle, 1830.

PUR Réseau des Universités
OUEST ATLANTIQUE
www.pur-editions.fr

 **Presses
de l'Université
du Québec**
www.puq.ca

ISBN : 978-2-7605-2967-0

