



HAL
open science

L'imaginaire géographique. Entre géographie, langue et littérature.

Lionel Dupuy, Jean-Yves Puyo

► **To cite this version:**

Lionel Dupuy, Jean-Yves Puyo (Dir.). L'imaginaire géographique. Entre géographie, langue et littérature.. Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour. 1, <https://web.univ-pau.fr/RECHERCHE/SET/IMAGINAIRE/>, 2014, Spatialités. halshs-01914119

HAL Id: halshs-01914119

<https://shs.hal.science/halshs-01914119>

Submitted on 17 Apr 2023

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

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

L'IMAGINAIRE GÉOGRAPHIQUE

ENTRE GÉOGRAPHIE, LANGUE ET LITTÉRATURE

La complexité des relations qui relie l'Homme aux territoires qu'il pratique peut être appréhendée par le biais de l'imaginaire géographique. Le monde est aussi pensé par l'intermédiaire des images qui participent de sa lecture, de sa *recomposition*, de sa *recréation*. Or, la littérature constitue une de ces médiations privilégiées qui unissent sujet et lieu. C'est dans cette perspective que se situent les différentes contributions que nous avons réunies ici, se focalisant exclusivement sur des auteurs des XIX^e et XX^e siècles pour lesquels l'imaginaire géographique a joué un rôle majeur dans leur création littéraire.

Par la multiplicité des approches retenues et des auteurs étudiés, ces regards croisés sur l'imaginaire géographique souhaitent mettre l'accent sur la pertinence d'une analyse interdisciplinaire où la géographie, les langues et les textes littéraires s'interrogent mutuellement pour étudier autrement l'espace, le dire et le transmettre. L'imaginaire géographique relie l'Homme à son environnement : il permet d'accéder à des réalités inexplorées des territoires, d'en saisir des sens cachés. Et de cette géographie littéraire – dont les contours se dessinent de plus en plus nettement – se profile désormais une certitude : l'imaginaire géographique constitue un des moteurs de notre quotidien.

Lionel Dupuy, docteur en géographie, est chercheur associé au laboratoire SET (UMR 5603 CNRS-UPPA). Ses recherches portent sur les liens entre géographie et littérature, l'imaginaire géographique (notamment dans l'œuvre de Jules Verne), mais aussi sur les arts urbains (graffiti) et les langues régionales (l'occitan).

Jean-Yves Puyo, géographe, professeur des universités, est membre du laboratoire SET (UMR 5603 CNRS-UPPA). Ses travaux s'intéressent à l'étude de la géographie française du XIX^e siècle, et en particulier de la géographie militaire, ainsi qu'à l'évolution de la pensée aménagiste et de ses savoir-faire au XIX^e siècle et dans la première moitié du XX^e, dont le grand domaine de l'aménagement forestier.

Presses de l'Université de Pau et des pays de l'Adour
www.presses-univ-pau.fr

ISBN : 2-35311-060-6

25 €



L'IMAGINAIRE GÉOGRAPHIQUE – ENTRE GÉOGRAPHIE, LANGUE ET LITTÉRATURE

2014



L'IMAGINAIRE GÉOGRAPHIQUE

ENTRE GÉOGRAPHIE, LANGUE ET LITTÉRATURE



Sous la direction de
Lionel Dupuy & Jean-Yves Puyo

Collection *Spatialités* – 1

Illustration de couverture : Riou, « L'Eldorado ».

In : Frédéric Bouyer, *La Guyane française*, Paris, Hachette, 1867, p. 45

Collection *Spatialités* – 1

L’imaginaire géographique
Entre géographie, langue et littérature

Sous la direction de
Lionel Dupuy & Jean-Yves Puyo



Collection dirigée par

Vincent Berdoulay & Jean-Baptiste Maudet
Université de Pau et des pays de l'Adour

Direction du volume

Lionel Dupuy (Université de Pau et des pays de l'Adour)
Jean-Yves Puyo (Université de Pau et des pays de l'Adour)

Comité scientifique

ARNAULD de SARTRE Xavier (CNRS-Pau)
BROSSEAU Marc (U. Ottawa)
ENTRIKIN J. Nicholas (U. Notre Dame, Indiana)
Da COSTA GOMES Paulo C. (UFRJ, Rio de Janeiro)
GOMEZ MENDOZA Josefina (UAM, Madrid)
JAURÉGUIBERRY Francis (UPPA, Pau)
NGO Thi Thu Trang (USSH, Ho Chi Minh Ville)
NIANG DIÈNE Aminata (UCAD, Dakar)
NOZAWA Hideki (UKS, Fukuoka)
SCHMIDT di FRIEDBERG Marcella (U. Milan-Bicocca)

Commandes

<http://www.presses-univ-pau.fr>
Tél. 05 40 17 52 07

Paiements à l'ordre de

M. l'Agent comptable de l'Université de Pau

Presses de l'Université de Pau et des pays de l'Adour

Directeur : François Quantin
Responsable : Brigitte Cupertino
Conception graphique : Caroline de Charette
Commandes : Caroline de Charette

Impression

Ipadour, 64000 Pau

© Presses de l'Université de Pau et des pays de l'Adour
UPPA / Institut Claude Laugénie
Avenue du doyen Poplawski / 64000 Pau
ISBN 2-35311-060-6

Dépôt légal : novembre 2014

La collection *Spatialités*

Cette collection accueille des ouvrages qui s'intéressent aux spatialités individuelles et collectives liées aux transformations de la modernité saisie sous ses aspects réflexifs, inattendus et pluriels.

Publication adossée au laboratoire palois Société, Environnement, Territoire (UMR 5603 CNRS-UPPA).

SOMMAIRE

<i>Préface</i>	15
Vincent Berdoulay	
<i>Introduction générale</i>	21
Lionel Dupuy & Jean-Yves Puyo	
<i>Chapitre I : Géographies réelles et géographies romanesques dans les œuvres sérielles. Le cas du roman d'aventures géographiques</i>	29
Matthieu Letourneux	
<i>Chapitre II : E o esplendor dos mapas. Littérature et imaginaire cartographique</i>	43
Gilles Palsky	
<i>Chapitre III : Littératures de l'insularité. Une interrogation sur la portée du mythe en géographie</i>	57
Olivier Labussière	
<i>Chapitre IV : Imaginaires géographiques dans la littérature latino-américaine : la géographie, objet de fiction ?</i>	75
Éloïse Libourel	
<i>Chapitre V : L'expression du milieu et l'imaginaire national vénézuélien dans le roman Doña Barbara</i>	89
Julien Rebotier	
<i>Chapitre VI : De la géographie à l'œuvre littéraire : le récit d'exploration éthiopienne des frères d'Abbadie au XIX^e siècle, par Arnauld d'Abbadie</i>	103
Viviane Delpech	

<i>Chapitre VII : Du conflit psychique à la géopoétique littéraire :</i> <i>Frédéric Mistral</i>	121
Jean-Yves Casanova	
<i>Chapitre VIII : D'une géographie traumatique</i> <i>vers une géographie imaginaire chez Louis-Ferdinand Céline</i> <i>[Étude de Voyage au bout de la nuit et Casse-pipe]</i>	137
Suzanne Munsch	
<i>Chapitre IX : Imaginaire polaire et volcanique</i> <i>dans les Voyages extraordinaires de Jules Verne.</i> <i>Une géographie à la recherche de « points suprêmes »</i>	149
Lionel Dupuy	
<i>Chapitre X : La imagen de la mujer representada</i> <i>en el espacio geográfico de La vuelta al mundo en ochenta días</i>	161
Ana María Claver Giménez	
<i>Chapitre XI : Palma de Majorque : Image et réalité</i> <i>sous le regard de Jules Verne dans Clovis Dardentor (1896)</i>	179
María-Lourdes Cadena	
<i>Chapitre XII : L'« autre » Transylvanie dans Le Château des Carpathes :</i> <i>configuration d'un topos culturel</i>	197
Ramona Harsan	
<i>Chapitre XIII : Bram Stoker et la genèse d'un stéréotype géoculturel :</i> <i>« la Transylvanie hantée »</i>	209
Monica Harsan	
<i>Chapitre XIV : Mémoire et Géographie.</i> <i>Pour une épistémologie du fait géolittéraire</i>	223
Joan Tort-Donada	
<i>Chapitre XV : Lorsque l'imaginaire géographique littéraire</i> <i>déborde les frontières du livre... et s'inscrit dans l'espace</i>	245
Géraldine Molina	

<i>Chapitre XVI : La représentation de l'espace dans Crime et Châtiment.....</i>	259
Maria Gal	
<i>Chapitre XVII : Géographie imaginaire et mythique de l'entre-deux : la Lotharingie comme espace évoqué et rêvé dans les poétiques de Michel Louyot et de Jean-Claude Pirotte</i>	269
José Domingues de Almeida	
<i>Chapitre XVIII : La Bretagne au cœur.....</i>	281
Nathalie Caradec	
<i>Chapitre XIX : Une ville réinventée par ses poètes : Brest dans la littérature française (XIX^e / milieu XX^e siècle)</i>	295
Martine Candelier-Cabon & Solène Gaudin	
<i>Chapitre XX : Marseille, roman noir et imaginaire géographique</i>	311
Caroline Ziolk	
<i>Chapitre XXI : L'imaginaire géographique de Machado de Assis dans ses chroniques du tramway de Rio de Janeiro (fin du XIX^e siècle).....</i>	325
Adriana Carvalho Silva	
<i>Chapitre XXII : La visión paisajística y el espacio geográfico en la obra El río del olvido de Julio Llamazares</i>	337
Ana Elisabeth Cuervo	
<i>Chapitre XXIII : La liberté territorialisée : montagnes idéalisées et critique sociale de Jules Vallès à Alain Chany</i>	349
Mauricette Fournier	
<i>Chapitre XXIV : Gaspard des Montagnes d'hier à aujourd'hui : la forêt et ses représentations</i>	361
Lydie Ménadier, Mathieu Guitton, Jean-Baptiste Grison	
<i>Chapitre XXV : L'imaginaire géographique dans l'œuvre littéraire de Joseph de Pesquidoux</i>	375
Robert Sourp	

<i>Chapitre XXVI : L'imaginaire géopoétique d'Aurelia Arkotxa dans les trois Septentrio</i>	391
Katixa Dolharé-Çaldumbide	
<i>Chapitre XXVII : Le géographique de Texaco</i>	403
Muriel Rosemberg	
<i>Postface</i>	417
Marc Brosseau	
<i>Les auteurs</i>	421

PRÉFACE

Préface

L’imaginaire géographique n’a eu de cesse d’inspirer le rapport humain au monde, de l’échelle spatiale la plus petite à la plus grande. En ces temps où s’expriment des craintes d’uniformisation culturelle de la planète, mais où certainement on va puiser dans le spectacle du monde les images pouvant conduire au renouvellement de sa conception, il était tout à fait opportun de soumettre l’imaginaire géographique aux regards croisés de spécialistes intéressés par la géographie, les langues et les textes littéraires.

Les contributions ainsi réunies l’ont été à l’initiative de chercheurs situés de part et d’autre des Pyrénées, chaîne et frontière propices à l’éclosion de riches imaginaires, qui s’étaient déjà rencontrés à propos d’un grand maître en la matière, Jules Verne, géographe et romancier¹. C’est sous ces auspices favorables que les auteurs du présent ouvrage, tous désireux de telles rencontres, nous ouvrent des horizons riches de leur diversité et des éclairages qu’ils apportent, même si ses organisateurs les ont sagement restreints à des exemples tirés des deux derniers siècles. Ce sont d’ailleurs ceux où le succès du genre romanesque a fait écho aux tensions et aux inquiétudes liées aux formes incertaines et évolutives de la modernité contemporaine. Celle-ci engageait en effet une redéfinition du rapport au monde, des façons de le vivre et de le concevoir, dont la formulation a été aussi bien diverse que conflictuelle. Les spatialités – dominantes ou minoritaires, traditionnelles ou novatrices, strictes ou hésitantes – se sont traduites par une abondante production littéraire et géographique.

1 - Ces rencontres ont conduit notamment à la publication de deux ouvrages : TRESACO María-Pilar (dir.), *Alrededor de la obra de Julio Verne. Escribir y describir el mundo en el siglo XIX*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, 171 p. ; TRESACO María-Pilar, VICENTE Javier & CADENA María-Lourdes (dirs), *De Julio Verne a la actualidad : la palabra y la tierra*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2013, 550 p.

Quoi de plus normal, donc, que la rencontre dans cet ouvrage d'analyses qui se portent sur un « terrain » commun – l'imaginaire géographique – et qui s'offrent par là même au regard des spécialistes d'une autre discipline ? Cette réflexivité, ce sont principalement des géographes et des littéraires – au sens large du terme – qui s'y exercent et qui nous y incitent.

On sait combien les interactions entre les démarches géographiques et littéraires sont anciennes et nombreuses. Ce qu'un regard attentif à leur propos nous enseigne, c'est que l'écriture et la connaissance vont de pair. Elles apparaissent comme deux actes difficilement séparables : la créativité dans la connaissance en dépend, stimulant l'imagination et la réflexion, et faisant évoluer les imaginaires.

C'est un des grands apports de la littérature à la géographie que de l'avoir aidée à se rapprocher non seulement de la subjectivité humaine en général mais aussi des processus cognitifs, moraux et sociaux par lesquels le sujet individuel fait sens de son rapport au monde. La littérature montre combien l'imaginaire sert à établir et à faire évoluer ce rapport selon certaines trames narratives. C'est à travers ces récits que les figures géographiques du sujet se donnent à voir. Étudier ces récits consiste moins à établir des modèles de connaissance que d'en estimer la performativité en matière de comportements ou de transformations des lieux.

Les études géographiques et littéraires se rencontrent ainsi, entre autres, sur le terrain de l'analyse du discours, mobilisant les apports de ce qu'il est convenu d'appeler la critique ou théorie littéraire. La géographie y puise les moyens de ne pas réduire l'imaginaire à un épiphénomène en rapport avec la modélisation d'inspiration structuraliste dont elle sait bien depuis longtemps se prévaloir. Les analyses de discours contenues dans le présent ouvrage constituent une excellente illustration de ce que le croisement des études géographiques et littéraires peut apporter pour comprendre la place et le rôle de l'imaginaire dans le rapport humain au monde.

Mais cet ouvrage a une autre originalité qu'il faut souligner, même si elle est peu affichée comme telle. Les réflexions contemporaines ont en effet tendance à mettre en vis-à-vis la littérature et la géographie (ou tout autre science humaine). Que le rapport soit conçu comme dialectique ou dialogique, il s'agit bien toujours d'une relation entre

deux univers conceptuels. Or, comme expliqué à propos de l'origine du projet et des collaborations qui ont fait émerger le présent ouvrage, il s'agit d'une initiative d'abord transfrontalière. La pluralité des langues est ainsi venue troubler la tranquillité du dialogue entre littérature et géographie. Troisième terme de la relation, la langue déplace les regards ; elle rend plus complexe notre compréhension de l'imaginaire géographique. Les schémas cognitifs portés par les langues et la prise en compte de leur diversité ouvrent à des perspectives nouvelles sur l'étude des rapports entre littérature et géographie.

C'est un des grands mérites de cet ouvrage que de réunir des contributions où règne un esprit d'ouverture, loin des prises de position sectaires. Ni fermeture, ni exclusion, telle est l'attitude qui invite à s'intéresser à l'imaginaire géographique en entreprenant un beau voyage au pays où se rencontrent la géographie, les langues et les études littéraires.

Vincent BERDOULAY

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Introduction générale

Lionel DUPUY & Jean-Yves PUYO

Université de Pau et des Pays de l'Adour

« Lire, écrire, rêver et faire aimer la Géographie : vaste programme »

Comme l'écrivait Bernard Debarbieux, « plus que toute autre science sociale, la géographie pense en images et subordonne une partie de son discours à la production et à la mobilisation d'images »¹. À notre sens, ce sont justement cette production et mobilisation qui expliquent en très grande partie le succès de la science géographique, notamment au XIX^e siècle. Dans cet intérêt pour la géographie « en général », l'imaginaire géographique a joué un rôle fondamental. Par imaginaire géographique, nous entendons l'ensemble des représentations, images, symboles ou mythes porteurs de sens par lesquels une société (ou un sujet) se projette dans l'espace². Aussi, la complexité du monde dans lequel nous vivons peut-elle être appréhendée par le biais de ces différents imaginaires géographiques. La *réalité* de l'espace géographique n'est donc pas réductible aux seuls éléments dont nous pouvons prendre objectivement conscience : il est constitué également, et surtout, par ces différentes représentations, ces différents filtres imaginaires qui sont constitutifs de

1 - DEBARBIEUX Bernard, « Imaginaire géographique », in *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Jacques LÉVY & Michel LUSSAULT (dir.), Paris, Belin, 2003, p. 490.

2 - BAILLY Antoine, « L'imaginaire spatial, plaidoyer pour une géographie des représentations », in *Espaces Temps*, n° 40-41, 1989, p. 53-58.

notre rapport au monde. Dans cette perspective, et tel que l'analyse Vincent Berdoulay, l'imaginaire doit être plus particulièrement envisagé comme une *médiation*, seule capable de dépasser le paradigme disjonctif qui l'oppose abusivement au *réel* :

[...] on peut avancer que l'imaginaire constitue un matériau à partir duquel s'élaborent les récits qui servent à fonder réciproquement les sujets et les lieux. En d'autres termes, la co-construction du sujet et du lieu passe par la médiation d'imaginaires géographiques. [...] [L'imaginaire géographique] doit plutôt être vu comme une médiation entre le sujet et son lieu, par laquelle le sujet recombine, de façon créative dans de nouveaux récits, des formes, des symboles, des signes et autres structures ou éléments chargés de sens.³

Dès lors, l'imaginaire, qui « est au cœur des réalités géographiques »⁴, ne doit pas être opposé au réel mais considéré comme constitutif de ce dernier :

L'imaginaire est non seulement réel, au sens le plus trivial du terme, mais aussi la clé obligée pour parvenir à l'idée de réel : il permet d'affronter un environnement chaotique, souvent hostile, dépourvu de toutes significations *a priori*. En conséquence, il n'est pas la part affective de la réalité objective ou sa face cachée, mais bien sa construction signifiante⁵.

En géographie, les voies de cet imaginaire sont nombreuses, variant de nature et d'importance au cours des siècles. La carte a longtemps représenté « le » grand vecteur de la divagation géographique, surpassant même par moment le texte qu'elle se devait d'illustrer⁶. Matérialisant au mieux la soif de connaissance géographique qui marqua le passage du Moyen Âge à la Renaissance, elle combinait alors éléments tangibles découlant des progrès dans la connaissance des nouveaux mondes et éléments imaginaires, hérités notamment de la géographie grecque, et ce, sans que nul ne s'en offusque. Par la carte, entre autres dispositifs graphiques, « le discours géographique

3 - BERDOULAY Vincent, « El sujeto, el lugar y la mediación del imaginario », in *Geografías de lo imaginario*, Alicia LINDÓN & Daniel HIERNAUX (dirs), Barcelone, Anthropos Editorial ; México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2012, p. 50-51.

4 - ROUX Michel, *Géographie et complexité. Les espaces de la nostalgie*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 32.

5 - SÉNÉCAL Gilles, « Aspects de l'imaginaire spatial : identité ou fin des territoires ? », in *Annales de géographie*, vol. 101, n° 563, 1992, p. 33.

6 - CASTOLDI Alberto, *L'imaginaire des cartes*, Paris, L'Harmattan, 2012, 98 p.

se déploie visuellement »⁷, alimentant de même l’imaginaire. Dès lors, comment ne pas laisser courir son imagination devant – par exemple – la carte des confins compris entre Orénoque et Amazone, signée par Jodocus Hondius et illustrant le récit du voyage de Walter Raleigh en direction des sources de l’Orénoque (1598) : Amazones, Cynocéphales et Acéphales chers à Hérodote (mais aussi le lac Parimé de l’*El Dorado*) accompagnent jaguars, tatous et tracés plus ou moins « fidèles » de l’embouchure des grands fleuves. Plus tard, avec le XVII^e siècle et plus particulièrement en France, les cartes allégoriques allaient se multiplier au sein de productions littéraires, dans la lignée de *La Carte de Tendre* de Madeleine de Scudéry (1654)⁸. En permettant au lecteur de se déplacer au sein d’un espace fictif, parfois synonyme d’émotions, ces cartes imaginaires véhiculent des virtualités tout en suggérant des narrations : « La carte devient active, vivante »⁹, et hautement productrice d’imaginaire.

Or, depuis Thomas More, la figure de l’île va incarner le lieu imaginaire par excellence, propice par son isolement à la réalisation de l’utopie politique la plus parfaite. Par la suite, durant la seconde moitié du XVIII^e siècle, la relance des expéditions maritimes au long cours en vue d’explorer le vaste Océan Pacifique (les Cook, Wallis, Carteret, Bougainville, La Pérouse, etc.) et la publicité donnée à leurs découvertes, furent importantes dans l’émergence d’utopies destinées à créer des sociétés « idéales » sous des cieux considérés comme paradisiaques. Citons par exemple *La Nouvelle France, colonie libre de Port-Breton*, utopie conservatrice portée par un nobliau breton exalté, le marquis du Breil de Rays : entre 1880, sur la seule foi de quelques témoignages « de marins éminents »¹⁰, il expédia à Port-Praslin, en Nouvelle-Irlande (île de 1300 hectares proche de la Nouvelle-Guinée et alors toujours sans autorité de tutelle), 600 colons, hommes, femmes

7 - BERDOULAY Vincent, *Des mots et des lieux – la dynamique du discours géographique*, Paris, Éditions du CNRS, 1988, p. 23.

8 - MADEMOISELLE DE MONTPENSIER, *Relation de l’Isle Imaginaire* (1659) – FONTAINE LOUIS, *La carte de Jansénie* (1660) – L’ABBÉ TALLEMANT, *Description du Royaume de Frisquemore* (1662) – etc. JEFFREY N. Peters, *Mapping discord : allegorical cartography in early modern French writing*, Newark, University of Delaware press, 2004, 286 p.

9 - CASTOLDI Alberto, *L’imaginaire des cartes*, op. cit., p. 40.

10 - RAPHAËL Daniel, *L’odyssée de Port-Breton – le rêve océanien du Marquis de Rays*, Rennes, Éditions Les Portes du Large, 2006, p. 65.

et enfants, sur la promesse d'y faire une fortune rapide et assurée¹¹. L'expérience ne dura pas deux ans et après 150 morts enregistrés au sein des colons, les survivants abandonnaient la colonie « libre » pour des cieux plus favorables (Nouvelle Calédonie, Australie), le marquis étant condamné par la suite à quatre ans de prison pour escroquerie... L'image de paradis sur terre accolée aux îles luxuriantes du Pacifique, combinée à la négation – classique – du poids joué par le *milieu* dans ces zones tropicales, avait suffi pour déformer le mirage géographique du « brave » marquis.

La figure de l'île, support de l'utopie, inspira de même de nombreux romans à l'exemple de *L'Île mystérieuse* de Jules Verne ou encore de *L'Île au Trésor* de Stevenson. Chez ce dernier, la carte incarne même le récit « dans sa totalité »¹², l'auteur racontant avoir dû relire son roman pour reconstituer la carte de sa fameuse île, le dessin original (et seul exemplaire) ayant été égaré par mégarde entre deux éditeurs¹³ !

En parallèle de la figure de l'île, la montagne constitue de même un vecteur important de l'imaginaire géographique, à l'origine de nombreuses explorations. Nous pouvons par exemple citer les *Monts Tumuc Humac* (Guyane française), chaîne de montagnes « formidable » sous la plume de l'explorateur Henri Crevaux¹⁴ et mythe tenace que les travaux géodésiques entrepris aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale par Jean-Marcel Hurault permirent de dénoncer¹⁵. Il en fut de même pour les *Montagnes de la Lune* (l'actuelle chaîne du

11 - « Ce port est bien choisi : visité par Dumont-d'Urville, relevé par Duperrey, les Français ont assurément plus que tout autre peuple le droit de s'y établir [...] Le pays est très boisé, très fertile, admirablement arrosé [...] L'abondance des sources et des cours d'eau y permet la création économique de toutes les industries exigeant une force motrice quelconque, et l'arrosage naturel du pays y facilite, dans des conditions de fertilité exceptionnelles, toutes les productions coloniales dont le placement s'effectue en Australie beaucoup plus avantageusement qu'en Europe. Les vivres y abondent ainsi que le poisson. » DU BREIL DE RAYS Charles-Bonaventure Marie, *La colonie libre de Port-Breton – Nouvelle France en Océanie*, Marseille, Imprimerie Marius Olive, 1879, p. 11.

12 - JACOB Christian, *L'empire des cartes – approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris, Albin Michel, 1992, p. 362.

13 - *Ibid.*, p. 363. Rappelons que dans le roman vernien, c'est l'auteur lui-même qui a également réalisé la carte de l'île.

14 - COUDREAU Henri, *Chez nos Indiens – quatre années dans la Guyane française (1887-1891)*, Paris, Librairie Hachette, 1893, 614 p.

15 - HURAULT Jean-Marcel, « Montagnes mythiques : les Tumuc-Humac », in *Cahiers d'Outre-Mer*, vol. 53, n° 212, 2000, p. 367-392.

Rwenzori), en Afrique centrale, mentionnées par Ptolémée comme étant à l'origine des sources du Nil, longtemps « imaginées » et placées de façon fantaisiste dans les atlas jusqu'aux explorations de la seconde moitié du XIX^e siècle ; ou encore les *Monts de Kong*, chaîne de montagnes totalement imaginaire située en Afrique de l'Ouest, censée constituer la ligne de partage des eaux entre le Golfe de Guinée et le vaste delta du Niger et représentée elle-aussi dans tous les atlas du XIX^e siècle. À noter que le scénario de *King Kong*, signé par les réalisateurs Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, n'a aucun rapport avec les *Monts de Kong* : l'intrigue originale du film se déroule dans « un monde perdu » du nom de *Skull Island* (l'île du Crane), située non pas au large du Golfe de Guinée mais dans l'Océan Indien, aux environs de Sumatra...

Cette thématique prolifique des « monde perdus », généralement peuplés d'animaux disparus et de peuplades sauvages, doit beaucoup à un imaginaire aussi bien géographique que romanesque. Elle s'est en effet nourrie des « blancs » sur la carte (*Terra incognita*), encore nombreux jusqu'au tournant du XIX^e siècle. *Le Monde Perdu* (*The Lost Word*, 1912) d'Arthur Conan Doyle en constitue la figure la plus fameuse : selon certains auteurs, l'inspiration lui serait venue après avoir assisté à une conférence du botaniste Sir Everard F. Thurn, premier occidental à avoir escaladé le *Mont Roraima* (à la frontière entre le Brésil, le Guyana et le Venezuela), formidable bloc de grès fortement surélevé, formant un haut plateau totalement isolé de la forêt environnante par des falaises à pic. Mais cette version est contredite par le fameux explorateur Percy Fawcett, disparu vraisemblablement en 1925 en Amazonie brésilienne alors qu'il recherchait une cité perdue¹⁶. Ce dernier racontait ainsi être le véritable inspirateur de Doyle, suite à une conversation à propos de ses explorations des collines (*Serra*) Ricardo Franco – ici aussi un vaste plateau surélevé situé dans l'état brésilien du Mato Grosso¹⁷.

16 - Signalons que l'écrivain français Henri Vernes le fit même rechercher en vain par son célèbre héros Bob Morane. *Sur la piste de Fawcett*, Paris, Verviers, coll. Marabout Junior, n° 26, 1954.

17 - « [...] je lui parlai de ces collines et lui en montrai des photographies. Il me fit part de son projet d'écrire un roman sur le centre de l'Amérique du Sud et me demanda des renseignements que je serais heureux, lui dis-je, de lui procurer. Il en résulta, en 1912, *Le Monde perdu* qui parut en feuilleton dans le *Strand Magazine* et, plus tard, en un volume qui obtint un succès mondial ». FAWCETT Percy, *Mémoires du colonel Fawcett*, Paris, Amiot-Dumont, 1953, tome 1, p. 71.

Quoi qu'il en soit, ces romans, et avec eux plus généralement la question de « la description littéraire du visible »¹⁸, pour reprendre les termes de Marc Brosseau, constituent le second vecteur fondamental de l'imaginaire géographique : « L'importance et les modes de la description varient significativement selon les époques et les auteurs, mais il semble bien que ce soient surtout les aspects visuels des milieux, paysages (naturels, ruraux ou urbains) et objets qui attirent le plus l'attention »¹⁹. Mais cette description du visible pose inmanquablement la question du vocabulaire à mobiliser. Au début du XIX^e siècle, dans un texte devenu maintenant célèbre, Bernardin de Saint-Pierre déplorait la difficulté de trouver les mots justes pour dire la beauté d'une Nature qui ne cessait d'émerveiller le voyageur :

L'art de rendre la nature est si nouveau, que les termes même n'en sont pas inventés. Essayez de faire la description d'une montagne de manière à la faire reconnaître : quand vous aurez parlé de la base, des flancs et du sommet, vous aurez tout dit. Mais que de variétés dans ces formes bombées, arrondies, allongées, aplaties, cavées, etc. ! Vous ne trouvez que des périphrases : c'est la même difficulté pour les plaines et les vallons. Qu'on ait à décrire un palais, ce n'est plus le même embarras. On le rapporte à un ou à plusieurs des cinq ordres ; on le subdivise en soubassement, en corps principal, en entablement ; et, dans chacune de ses masses, depuis le socle jusqu'à la corniche, il n'y a pas une moulure qui n'ait son nom. Il n'est donc pas étonnant que les voyageurs rendent si mal les objets naturels. S'ils vous dépeignent un pays, vous y voyez des villes, des fleuves et des montagnes ; mais leurs descriptions sont arides comme des cartes de géographie : l'Indoustan ressemble à l'Europe. La physionomie n'y est pas.²⁰

Or, c'est justement à ce niveau que l'imaginaire géographique intervient pour permettre au romancier de dire autrement la réalité de ces lieux, la complexité de ces paysages, l'extraordinaire des situations observées. Souvent, d'ailleurs, c'est par le biais de la métaphore que l'image surgit et prend sens en nous, de manière inattendue, comme le souligne Gaston Bachelard à propos de cette expérience « évidente » : « Le poète ne me confère pas le passé de son image et cependant son image prend tout de suite racine en moi »²¹. Marc Brosseau, à propos

18 - BROUSSEAU Marc, *Des romans-géographes – Essai*, Paris, L'Harmattan, coll. Géographie et cultures, 1996, p. 113.

19 - *Ibidem*.

20 - BERNARDIN DE SAINT-PIERRE Jacques-Henri, *Voyage à l'Île-de-France*, Paris, Méquignon-Marvis, 1818, p. 96.

21 - BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p. 2.

des romans du XIX^e siècle, largement étudiés dans notre ouvrage, estime d'ailleurs qu'ils constituent « [...] autant de sujets singuliers pour une nouvelle interrogation géographique [...] Le roman ouvre à la manifestation de l'espace et des lieux une "carrière illimitée" »²².

L'étude des rapports tissés entre la géographie et la littérature en général ne constitue pas pour autant un domaine nouveau de recherche, même si nous considérons à l'exemple de Mario Bédard et de Christiane Lahaie « [qu'] un nouvel état des lieux s'impose quant aux liens qui unissent la géographie et la littérature »²³. En effet, pour Jean-Louis Tissier, le texte permet l'accès à « une réalité masquée ou inaccessible »²⁴ : « [il] propose des métaphores du territoire »²⁵. Dans cette perspective il faut alors envisager le récit comme « [...] cette "entrée" dans la géographie moderne dont la portée théorique et méthodologique a été trop négligée »²⁶. Car pour Vincent Berdoulay et Nicholas Entrikin, ce qui fait la force du récit, « [...] c'est ce pouvoir qu'il confère au sujet d'interpréter son monde, de lui donner sens, quelle que soit l'hétérogénéité des phénomènes concernés »²⁷. Il est donc au cœur de la relation entre le sujet et le lieu, constituant ainsi « [...] une façon de dire la géographie »²⁸. Et l'étudier, c'est donc aussi faire pleinement œuvre de géographe.

Au final, comme le constatera le lecteur, nous avons volontairement privilégié dans ce volume l'angle d'une géographie dite *littéraire* pour appréhender les multiples formes que revêt l'imaginaire géographique. Le sujet étant vaste, nous avons souhaité également limiter aux XIX^e et XX^e siècles les études des romans proposées. Les contributions rassemblées dans cet ouvrage s'articulent ainsi autour de deux grandes parties (informelles) qui explorent les multiples facettes de l'imaginaire géographique. La première – *Regards croisés sur l'écriture de l'imaginaire*

22 - BROUSSEAU Marc, *Des romans-géographes – Essai, op. cit.*, p. 219.

23 - BÉDARD Mario & LAHAIE Christiane, « Géographie et littérature : entre le topos et la chôra », in *Cahiers de géographie du Québec*, vol 52, n° 147, 2008, p. 393.

24 - TISSIER Jean-Louis, « Géographie et Littérature », in *Encyclopédie de Géographie*, BAILLY Antoine ; FERRAS Robert ; PUMAIN Denise (dirs), Paris, Belin, 1995, p. 220.

25 - MATTHEY Laurent, « Quand la forme témoigne. Réflexions autour du statut du texte littéraire en géographie », in *Cahiers de géographie du Québec*, vol 52, n° 147, 2008, p. 414.

26 - BERDOULAY Vincent & ENTRIKIN Nicolas, « Lieu et sujet – Perspectives théoriques », in *L'Espace géographique*, n° 2, 1998, p. 119.

27 - *Ibid.*, p. 118.

28 - BERDOULAY Vincent, « Le retour du refoulé. Les avatars modernes du récit géographique », in *Logiques de l'espace, esprit des lieux. Géographies à Cerisy*, Paris, Belin, 2000, p. 112.

géographique –, introduite par Matthieu Letourneux (*Géographies réelles et géographies romanesques dans les œuvres sérielles : le cas du roman d'aventures géographiques*), analyse les différentes manifestations de l'imaginaire géographique dans la littérature, les espaces vécus, perçus et représentés dans les romans des XIX^e et XX^e siècles, avec une focalisation particulière portée notamment sur l'œuvre de Jules Verne. La deuxième – *L'imaginaire des lieux : quand le roman travaille l'espace géographique* –, introduite par Joan-Tort Donada (*Mémoire et Géographie : pour une épistémologie du fait géolittéraire*), se consacre plus particulièrement aux multiples représentations de l'espace (rêvé, fantasmé, réinventé) dans les récits romanesques ainsi qu'à la façon dont l'imaginaire des lieux dans la littérature peut à son tour (re) travailler l'espace géographique.

Pour clore cette brève introduction générale, nous espérons que la diversité et la richesse des contributions proposées dans cet ouvrage sauront témoigner efficacement de l'importance croissante que de nombreux chercheurs accordent désormais à l'étude de l'imaginaire en général, et à l'imaginaire en géographie, en particulier. L'édifice est certes vaste et complexe. Notre souhait est que les pages suivantes permettent de mieux cerner les contours d'un imaginaire géographique qui s'exprime aussi et surtout dans une littérature constituant de plus en plus l'un des terrains d'étude privilégiés des géographes.

Chapitre I

Géographies réelles et géographies romanesques dans les œuvres sérielles.

Le cas du roman d'aventures géographiques

Matthieu LETOURNEUX

La configuration de l'imaginaire géographique dans les œuvres littéraires pose la question de la relation entre la fiction et ses référents réels. En littérature populaire, elle prend une importance aiguë, dans la mesure où la vraisemblance réaliste est balancée par une vraisemblance conventionnelle. Certes, enfants d'une culture médiatique fondant sa légitimité sur une vérité lue en termes d'actualité et de réalisme, les genres populaires modernes sont tous liés à un principe d'illusion référentielle et à une prétention à l'explication rationnelle des événements contés, y compris les plus délirants. En cela, ils participent d'une logique d'écriture du monde (de *géo-graphie*), qui les distingue du merveilleux a-topique et uchronique des contes. Il n'empêche que cette vraisemblance réaliste est très largement contrainte par une autre logique de vraisemblance, reposant sur un pacte de lecture sériel. Le lecteur d'un roman policier ou d'un roman sentimental s'attend à rencontrer certains traits stylistiques, certaines structures narratives, certains thèmes, bref, un ensemble de conventions qui déterminent par avance le pacte de lecture. Dans bien des genres, ces conventions sont thématisées par l'univers de

fiction. Il existe des lieux (c'est-à-dire à la fois des espaces et des *topoi*) du roman policier (la ville moderne pour le récit *hardboiled*, les microcosmes bourgeois pour le *whodunit*) ou du récit sentimental (les décors du fantasme d'ascension sociale : châteaux, entreprises créatives, îles tropicales). Certains genres font même du paysage un trait définitoire. Le *western* (avec sa ville frontière), le récit de « mystères urbains » (avec sa cité moderne spatialisant les conflits sociaux) et, bien sûr, le roman d'aventures géographiques font partie de ces genres qui déterminent, dès leur nom, des attentes sérielles liées à l'univers de fiction.

Lié en profondeur à la montée en puissance des politiques coloniales et au succès croissant en France de la science géographique après la guerre de 1871, le roman d'aventures donne une place centrale à la géographie. Un périodique comme le *Journal des voyages* (support majeur du genre avant 1914) en fait même son projet explicite dans l'éditorial de son premier numéro (14 juillet 1877) associant roman d'aventures, goût de la géographie et nécessité politique d'accroître la puissance française par la connaissance du monde¹. Lié à un réseau de valeurs souvent assumées par les écrivains et les éditeurs les plus importants, le roman d'aventures était également commandé par sa logique sérielle propre, qui conduisait les auteurs professionnels à obéir à des logiques intertextuelles et architextuelles² qui délaissaient largement les référents réalistes pour investir massivement les stéréotypes du moment. Un tel genre représente un bon exemple pour réfléchir sur la tension entre géographie réelle et géographie sérielle en littérature populaire. Dans le roman d'aventures en effet, l'univers de fiction apparaît comme un trait saillant du récit, soit parce qu'il est thématiqué, soit parce qu'il est le sujet de l'intrigue, soit qu'il en est le moteur. Enfin, jouant pleinement son rôle dans la fiction, l'imaginaire géographique établit des rapports entre les différents espaces à travers les déplacements du personnage et une axiologie reposant sur des

1 - L'« Avis de l'éditeur » débute en effet par l'affirmation suivante : « Le goût de plus en plus en plus marqué en France pour les récits de voyages et d'aventures est un des caractères de notre époque. Des événements récents nous ont d'autre part démontré le danger qu'il y avait à s'isoler des autres peuples et à en ignorer les mœurs, les coutumes et les tendances ».

2 - Pour Gérard GENETTE, l'architexte désigne les catégories transcendantes dont relève un texte singulier, tandis que l'intertextualité désigne une relation entre plusieurs textes déterminés (GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, « Poétique », 1982, 573 p.).

oppositions spatialisées (régions civilisées et sauvages, pays alliés et ennemis, etc.), appelant métaphoriquement à la cartographie ou, au moins, à la *géo-graphie*, à l'écriture de territoires.

Les titres des romans témoignent de cette mise en récit de l'espace, multipliant les termes renvoyant à un référent réel (pays, région, etc.). Ainsi, une collection comme « Grandes aventures et voyages excentriques » de Tallandier en donne un aperçu évident. Des ouvrages comme *La Bête sans nom du lac Nyassa*, *La Reine du Maroni*, *Prisonnier chez les Cafres*, *Hydre de l'Amazonie*, *Le Maître des Sargasses*, *Le Dragon des Fai-Tsi-Long* et des dizaines d'autres nous disent que l'enracinement géographique est un trait si important du genre qu'il peut apparaître dès le titre. Dans un catalogue fourni, de tels intitulés ont pour fonction d'orienter le lecteur comme le fait la couverture illustrée, laquelle explicite généralement de façon synthétique la nature de la région évoquée. Titres et couvertures nous révèlent du même coup que les choix du lecteur se font en grande partie en fonction des référents géographiques, preuve que ceux-ci conditionnent largement l'attrait du récit.

Il reste à déterminer si cet intérêt pour la géographie est lié à l'espace référentiel (les régions *réelles* du globe) ou à ce qu'il promet dans la fiction (ces régions telles que le roman d'aventures les met en fiction selon ses intérêts génériques propres). À l'apogée du roman d'aventures (de 1870 à 1940), l'intérêt pour le référent réel ne fait guère de doute. Politiquement, il accompagne dans toute l'Europe la montée en puissance des grandes Empires coloniaux, et l'intérêt pour les espaces nouvellement conquis par les métropoles. En outre, au XIX^e siècle, les photographies sont rares et les gravures ne rendent que très imparfaitement compte des espaces lointains. Dès lors, la représentation des régions exotiques repose avant tout sur le texte, quand l'image sert d'illustration d'un référent textuel. Et si les textes adoptent le plus souvent la dynamique d'une narration, c'est qu'ainsi ils convertissent l'espace en une série de récits : ce qui n'était que description de reliefs, de peuples, de faune et de flore est intégré dans un réseau de relations et de conflits, dans des rapports de forces. En mettant en avant les interactions entre les objets, les romanciers d'aventures tendent à les faire *exister*, c'est-à-dire à leur faire perdre le statut inanimé d'un objet d'étude pour les saisir via des usages et des situations. Dans ce cadre, le roman d'aventures et le récit de voyage fonctionnent en couple spéculaire : tandis que le récit de voyage ancre

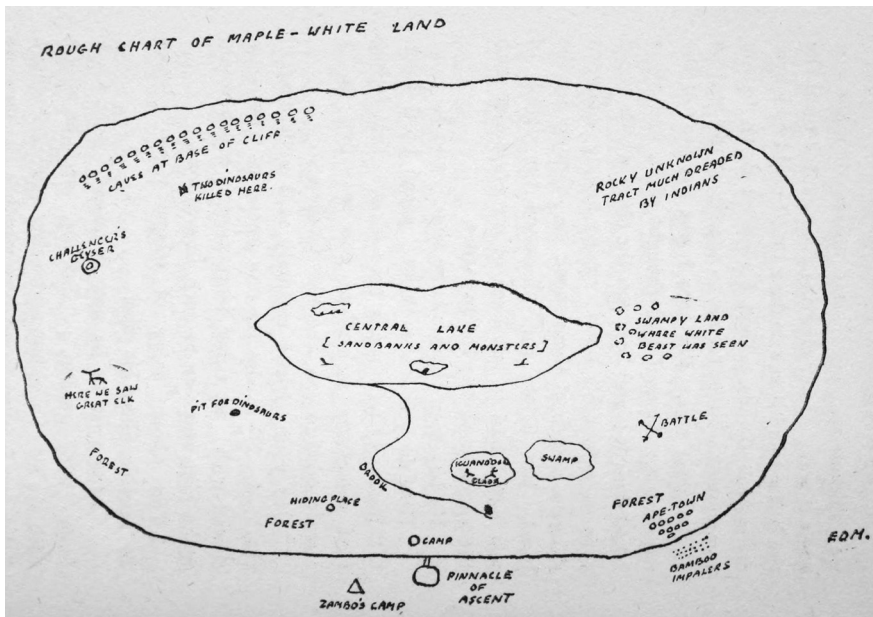
l'espace lointain dans le réel et dessine une continuité entre notre monde et l'autre, le roman d'aventures ouvre l'espace géographique aux virtualités de l'imaginaire. L'espace lointain n'existe pour les lecteurs de l'époque que lacunaire et fragmenté, à travers quelques textes. Mais les béances de son tissu référentiel sont comblées par les romans, non seulement parce qu'ils complètent fictivement l'espace en le peuplant et l'animant, mais parce qu'ils indiquent, par leur nature fictive, la possibilité de multiplier à l'infini les récits. Si les récits de voyage font exister l'espace exotique en l'enracinant dans le réel, les romans d'aventures le font exister en l'ouvrant au virtuel.

Dans les romans d'aventures, l'univers migre du référent réel vers un référent commandé par les lois d'une fiction ordonnée autour d'un pacte de lecture sériel, celui du genre, souvent désigné explicitement par le paratexte. Dès lors, l'imaginaire géographique n'est le lieu de singularisation des œuvres que suivant les conditions architextuelles du genre. Choisir un roman d'aventures qui se déroule en Inde, ce n'est pas seulement être attiré par l'Inde, mais par l'imaginaire indien tel que le configure le roman d'aventures. Ce faisant, suivant la logique du langage, qui ne sélectionne qu'un très petit nombre de traits indiciels et fonctionnels, le roman d'aventures tend à privilégier les éléments qui permettent d'articuler les deux niveaux de référence : la référence extralinguistique (le « réel », c'est-à-dire la région géographique décrite) et la référence architextuelle (les conventions génériques qui tendent à imposer leurs contraintes aux espaces référentiels). Ainsi, la figuration du monde oscille-t-elle entre une volonté de représenter les confins géographiques et une tendance à en exploiter les virtualités narratives selon les principes du roman d'aventures.

On sait – c'est même un lieu commun depuis le *Laocoon* de Lessing³ – que la littérature représente via des catégories temporelles, y compris quand elle évoque l'espace, tandis que les productions visuelles (photographie, illustration et cartes) représentent suivant la catégorie spatiale, y compris quand ils évoquent le temps. C'est pourquoi, dans la littérature, l'espace est généralement mis en récit, et sa découverte (pour le lecteur) dépend des déplacements du personnage. Dans les romans d'aventures comme dans les récits de voyage, l'espace est ainsi découvert

3 - MITCHELL William John Thomas, *Iconologie : Image, texte, idéologie*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2006, 317 p.

au fur et à mesure du trajet du personnage. Le récit d'exploration et de conquête coloniale, qui a dominé le roman d'aventures géographiques jusqu'à la Première Guerre mondiale, manifeste cette logique, avec une structure narrative que dessine de façon implicite un trajet sur une carte, même lorsque cette carte s'écarte parfois sensiblement des cartes officielles : à l'instar du *Monde perdu* de Conan Doyle dans lequel le Professeur Challenger et ses compagnons découvrent un haut plateau, au cœur de l'Amazonie, peuplé de dinosaures (Doc. 1).



Document 1 : Le Monde perdu

La multitude de cartes romanesques (de *L'Île au trésor* de Stevenson aux récits de Jules Verne en passant par *Les Mines du roi Salomon* de Rider Haggard) est révélatrice de ce que, dans le roman d'aventures, l'imaginaire géographique est toujours mis en intrigue : organisé autour du trajet d'un personnage, le roman d'aventures dessine un espace qui épouse les intérêts du héros. On sait combien l'espace des romans d'aventures oppose par exemple la métropole et les colonies, la civilisation et la sauvagerie, le monde des Blancs et celui des autres. Il le fait d'une façon bien moins univoque qu'on a voulu parfois le

dire – fascination pour la sauvagerie, intérêt pour l'autre, haine de la civilisation dévirilisée et fantasmes pulsionnels trouvent souvent leur place dans les récits – mais il dessine toujours l'espace en oppositions qui matérialisent dans le tissu géographique les valeurs, les conflits entre les personnages, les axiologies. On glisse alors de l'espace-récit vers l'espace-discours. On connaît les conséquences, dans l'histoire du genre, sur les liens étroits qu'il a pu entretenir avec les politiques coloniales, comme ce fut le cas pour un périodique comme *Le Journal des voyages* ou des collections comme « À travers l'univers » de Tallandier (dont les numéros alternaient romans d'aventures géographiques et biographie romancée des grands explorateurs) ; bien des écrivains furent d'ailleurs liés à l'histoire coloniale, dont ils furent des acteurs, tels Louis Jacolliot (juge en Inde et à Tahiti de 1865 à 1869), Henry Rider Haggard (secrétaire du gouverneur général d'Afrique du Sud) ou John Buchan (secrétaire de Lord Milner dans la Guerre des Boers, puis gouverneur général du Canada)...

Des remarques précédentes, il découle que la géographie romanesque se détermine au croisement du référent réel et de sa reconstruction (à travers la trame narrative, les oppositions actantielles et les axiologies du récit) en un système de signification littéraire, lui-même indexé en partie sur les représentations politiques et culturelles de l'époque. De fait, le roman d'aventures a suivi les transformations des modes d'appréhension de l'espace exotique en les reformulant dans sa dynamique narrative. Il a ainsi ressaisi une évolution fondamentale des discours géographiques conduisant d'une logique de découverte et d'exploration accompagnant la conquête coloniale, vers une logique d'organisation et d'exploitation de l'espace. Dans la première période du roman d'aventures, dont les modèles sont Jules Verne, Louis Boussonard, Paul d'Ivoi ou W. H. G. Kingston en Grande-Bretagne, la mise en fiction de l'imaginaire géographique produit par les discours de l'époque prend généralement la forme d'un récit de voyage mettant en scène la découverte d'un espace à travers une série d'étapes/d'escaliers. Le récit est souvent mu par des préoccupations éducatives, peuplant le territoire d'une faune et d'une flore au fur et à mesure des rencontres. Pour présenter ainsi des territoires nouveaux, les auteurs décrivent des régions explorées récemment, reprenant la matière de récits de voyageurs publiés dans les décennies précédentes. L'espace se dessine en grande partie à travers la repré-

sentation d'une géographie physique, insistant sur la nature, le relief, les accidents climatiques, etc. Certes, les romans présentent généralement des portraits des populations locales ; mais ils le font suivant un principe d'altérité radicale, avec bien peu d'échanges entre les Occidentaux et ceux qu'ils rencontrent. Tous ces traits dessinent une géographie reconfigurée suivant des principes qui s'apparentent à ceux d'une encyclopédie : série de rencontres avec des êtres, des animaux et des événements pittoresques, tous juxtaposés. Dans la ressaisie narrativisée de l'espace, le monde lointain se découvre en même temps qu'il se conquiert, l'exploration est colonisation⁴.

Mais l'exigence de découverte est reconfigurée selon les contraintes du genre. On le sait, l'aventure romanesque est cette reformulation narrative du hasard et du destin à travers la thématisation dans la diégèse de la tension narrative : le héros joue sa vie dans un espace exotique dans lequel tout peut devenir danger. Dès lors, la faune se répartira entre gibier et proie, les peuples entre ennemis et alliés, le relief sera constitué d'obstacles... Plus généralement, la caractérisation du monde mettra l'accent sur les excès et les oxymores, tous susceptibles de dramatiser la tension narrative. Dans l'encyclopédie lacunaire et connotée du genre, la découverte du territoire prendra la forme d'un affrontement et d'une prédation légitimés par les oppositions actantielles du texte : connaître la géographie, c'est se l'approprier physiquement par la force, suivant une dynamique de conquête souvent reformulée en termes coloniaux.

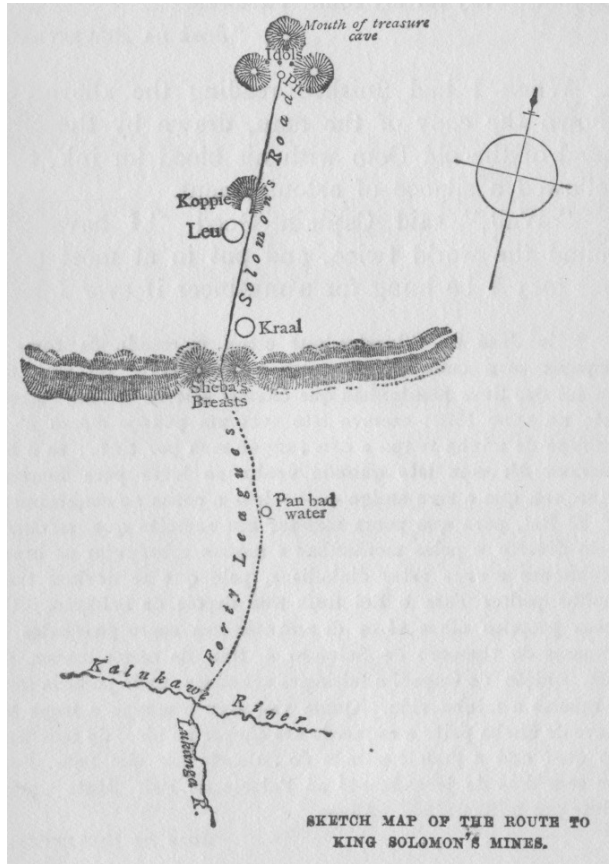
Après la Première Guerre mondiale, quand les préoccupations deviennent clairement celles de l'exploitation et de la préservation des colonies, les récits sont ceux de rapports de forces entre les colons ou les armées impériales, avec des rebelles ou des brigands locaux, souvent téléguidés par des puissances impériales rivales : on songe par exemple aux romans de John Buchan, de Talbot Mundy, de Pierre Demousson ou d'André Armandy... L'espace ne se décrit plus essentiellement via un déplacement, un voyage – même si ce dernier peut exister – mais le récit prend la forme d'une confrontation avec l'autre dans un territoire qui apparaît désormais comme mixte. Il se définit avant tout suivant les principes d'une géographie humaine et géopolitique, déplaçant la métaphorisation spatiale des conflits – quartier européen face aux

4 - SEILLAN Jean-Marie, *Aux sources du roman colonial*, Paris, Karthala, 2006, 509 p.

quartiers autochtones, régions pacifiées et régions rebelles, régions industrialisées et aménagées et régions sauvages... La représentation obéit moins à une perspective rectiligne d'espaces juxtaposés (celle du récit de voyage) qu'à une logique ramifiée de relations (économiques, politiques, infrastructuelles), faite d'allers et de retours, de circulations. L'imaginaire géographique tend moins désormais à décomposer des unités de sens à travers des rencontres successives (animaux, plantes, individus), lesquelles adoptaient le principe de l'encyclopédie, qu'à dessiner une unité structurelle du monde, à travers la mise en scène des villes, des routes, des équilibres industriels, des relations géopolitiques, etc. Les personnages eux-mêmes désignent cette structuration : ce sont des colons, des représentants politiques, des forces d'opposition (ou leur déformation grimaçante) et, bien sûr, massivement, des soldats de l'Empire, puisque le genre ressaisit l'espace en termes d'affrontements.

La mise en discours et en récit de l'espace explicite la nature dédoublée de la géographie figurée dans l'œuvre. Dans la fiction, l'espace géographique désigne à la fois un référent extralinguistique, une portion du monde réel ou de ce qui est donné comme tel, et un espace dessiné par la fable, à la fois à partir des discours que le référent véhicule dans l'imaginaire collectif et des exigences narratives de l'œuvre et du genre. L'univers de fiction est toujours essentiellement mixte, dans la mesure où la mise en intrigue impose ses propres contraintes, contre le référent réel. On sait les problèmes posés par cette collision entre l'univers référentiel et l'univers de fiction : Thomas Pavel a souligné que les univers de fiction pouvaient porter le même nom que les espaces réels en n'entretenant qu'une relation d'homonymie avec eux dès lors qu'ils leur substituent des propriétés fictives⁵. Or, dans les espaces exotiques peu connus du lecteur, la logique narrative peut aisément imposer sa loi à la logique référentielle, le lecteur n'y voyant que du feu. On se souvient, dans *Les Mines du roi Salomon* de Rider Haggard (Doc. 2), du glissement progressif de l'espace référentiel africain vers un espace imaginaire, avec ces « seins de Shéba », montagnes disant combien l'Afrique réelle devient progressivement un espace fantasmatique, et révélant que, autant que le roman cherche à parler du monde à travers la fiction, il l'exploite pour lui faire parler le langage de la fiction.

5 - PAVEL Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, « Poétique », 1988, 210 p.



Document 2 : Les Mines du roi Salomon

Ainsi, la question de la géographie doit-elle à la fois s'évaluer autant en termes de représentation de la réalité et en termes de structuration d'un espace poétique. C'est rappeler ce lien fondamental du genre avec les principes de ce que les Anglais appellent le *romance*, le romanesque, le roman d'imagination, par opposition au *novel*, le roman réaliste⁶. On en voudrait pour preuve l'axiologie paradoxale qui affecte l'évocation des régions lointaines, en particulier quand le héros (et avec lui le lecteur) les aborde. Pour comprendre cette axiologie, il convient de rappeler que le roman d'aventures est cette forme mettant l'accent sur une apothéose héroïque. Du même coup, il saisit l'espace comme un réservoir d'épreuves destinées à mettre en évidence la puissance du

6 - LETOURNEUX Matthieu, *Le Roman d'aventures, 1870-1930*, Limoges, PULIM, 2010, 457 p.

héros. La tension narrative que thématise le roman prend la forme d'une victoire annoncée mais inlassablement contredite par les péripéties périlleuses. C'est ce qui explique la représentation oxymoronique des espaces exotiques dans les romans, presque toujours présentés comme des espaces à la fois désirables et pleins de dangers. Ainsi, dans *Gérard et Colette* d'André Laurie, lorsque les héros entreprennent leur périlleux voyage à la recherche de leurs parents, ils abordent certes un continent à l'« aspect peu hospitalier » et « dont la vaste étendue est livrée à la barbarie, à la férocité, à l'ignorance », mais c'est aussi une terre à « l'odeur étrange, épicée, chargée de lourds parfums, qui les avait salués à plusieurs kilomètres de là », à la « végétation d'une luxuriance inouïe » détaillée à travers « des palmiers chargés de fruits, des buissons de girofliers à l'odeur poivrée, des manguiers en masse puissante »⁷. La description assume un point de vue contradictoire, entre pays de cocagne et contrée de la terreur, parce qu'elle désigne à la fois la position des enfants terrorisés et le désir d'aventures de l'amateur du genre. Ce à quoi renvoie l'association des richesses et de la violence, c'est à l'idée d'une puissance virtuelle, liée au danger, de l'irréalisme romanesque par rapport à la réalité quotidienne du lecteur, limitée et décevante. En manifestant dans sa forme sa logique de *littérature d'évasion*, la géographie romanesque s'exhibe fondamentalement irréaliste et fantasmatique.

Si le roman d'aventures s'écarte si souvent des référents réalistes pour une géographie imaginaire, s'il préfère toujours les référents lointains à ceux dont nous faisons l'expérience quotidienne, s'il privilégie une tension thématisée dans l'expression de la violence et du danger, c'est qu'il est une littérature du *romance* plus que du *roman*. Certes, l'univers référentiel de ces récits d'imagination renvoie le plus souvent à un référent réel : l'Afrique de Rice Burroughs, l'Orient de Talbot Mundy, la Malaisie d'Emilio Salgari désignent à chaque fois des espaces que le lecteur peut retrouver dans un atlas. Reste que l'Afrique réelle est dépourvue de Royaume d'Opar, les montagnes du Khyber, de cités souterraines, et les repaires pirates de Salgari ne sont qu'une version fantastique des îles de Malaisie. Si la géographie romanesque est souvent très différente des référents réels, au point d'apparaître dans une relation d'homonymie avec ces derniers, c'est que l'esthétique du *romance* obéit à

7 - LAURIE André, *Gérard et Colette*, Paris, Jules Hetzel, « Bibliothèque d'éducation et de récréation », 1897, p. 71 et 72.

des principes intertextuels et architextuels plutôt que référentiels. Dans un récit de genre, le monde n'est pas seulement figuré en fonction de ce qu'il est, mais aussi en fonction des attentes du lecteur, attentes qui sont elles-mêmes déterminées par les séries de textes antérieures ayant privilégié ce même décor, comme les œuvres de Rudyard Kipling pour Talbot Mundy, ou celles de Rider Haggard pour Rice Burroughs.

L'un des sous-genres qui montre de la façon la plus évidente cette logique architextuelle présidant à la figuration de l'espace, c'est le récit de tour du monde ou de voyage extraordinaire, très vigoureux jusqu'à la Première Guerre mondiale, mais se prolongeant bon an mal an jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. On connaît le principe de ce type de littérature, dans lequel la superstructure (le tour du monde) importe moins que la multiplication des mésaventures (liées à chacun des pays traversés par les protagonistes). Mais le faible nombre de pages consacrées à chaque pays conduit les auteurs à se contenter de reprendre les principaux stéréotypes associés aux régions visitées. Le monde se limite alors à une série extrêmement réduite de clichés : jungle aux cannibales en Afrique, chasse aux tigres en Inde ou villes-frontières entourées de peaux-rouges en Amérique.

Dans les formes les plus sérielles de cette littérature de genre, se détermine une géographie dont le référent est essentiellement intertextuel et architextuel. L'encyclopédie narrative à laquelle recourent les récits n'est pas tant celle du monde réel que celle de référents littéraires, liés au genre. Les exemples les plus frappants seraient à rechercher dans les récits de tour du monde tardifs de Jean de La Hire, Arnould Galopin ou José Moselli, qui évoquent, dans des univers contemporains avec avions et TSE, des peuples de cannibales en Afrique ou en Océanie, des attaques de Peaux-Rouges en Amérique ou de Thugs dans la jungle indienne. Cette géographie composée de vignettes atemporelles, n'est anachronique que si on tente de la saisir suivant un modèle de vraisemblance réaliste. Le lecteur n'en était pas gêné, puisque lui ne recherchait qu'un monde romanesque construit par ses intertextes. Dès lors, il suffit de nommer l'espace, sans avoir à le décrire, pour le faire exister, puisqu'il convoquera immédiatement le cortège des récits l'ayant évoqué auparavant : c'est *LA* jungle, *LA* prairie, *LA* pampa, etc.

Ce monde romanesque, les illustrations des ouvrages le synthétisaient avec une efficacité naïve : les décors étaient à peine ébauchés, mais

l'illustrateur hâtif se concentrait sur l'essentiel : quelques lianes, une ruine, et le récit s'enrichissait automatiquement des souvenirs d'autres œuvres. Stevenson avait rappelé ce plaisir des décors stéréotypés dans son évocation du théâtre à découper de Skelt. Ces gravures à peindre, découper et monter offraient « de l'éclat de la rampe ; du pittoresque effronté, tout en clichés, qui n'a certes rien à voir avec la froide réalité, mais qui nous est combien plus cher à l'esprit ! »⁸. Décor de toile peinte, la géographie des romans d'aventures se réduit alors à une série de lieux / *topoi* qui séduisent d'autant plus le lecteur qu'il y découvre ce qu'il savait d'avance y trouver.

Ce qu'offrent les romans d'aventures sériels, ce sont des systèmes de signification préfabriqués, des encyclopédies narratives articulant univers de fiction, actants, événements, dans un même dispositif sémantique. La manière de décrire ces espaces géographiques peut alors être extrêmement rudimentaire et se contenter de *désigner* le référent, puisque, à travers quelques termes choisis dans le répertoire des stéréotypes, elle convoque un vaste ensemble d'intertextes et, à travers eux, l'architexte associé à l'univers de fiction qui décrira à sa place le monde. La séduction de ces récits sériels tient aussi à leur faculté de convoquer des encyclopédies intertextuelles immédiatement repérables. Dans ce cas, le plaisir du dépaysement révèle sa nature profondément différente du plaisir de l'exotisme et de l'intérêt pour les espaces lointains et la géographie réelle. On ne cherche plus tant à découvrir les secrets des régions lointaines qu'à basculer dans des espaces romanesques : la géographie se fait répertoire de possibles narratifs du genre, exhibition dès la couverture des attentes sérielles qu'on suppose chez le lecteur. En constituant un univers cohérent, mais essentiellement conçu comme constitué de signes narratifs renvoyant à d'autres signes narratifs, le récit propose une géographie romanesque qui apparaît en réalité comme un homonyme de la géographie réelle : elle en porte le nom, mais elle renvoie à peine au monde, tant les intertextes font écran entre le récit et la réalité.

Or, cette logique architextuelle suppose une collaboration entre l'auteur et son lecteur, lequel complétera les informations textuelles en fonction de ses compétences intertextuelles pour nourrir la figuration de l'espace. Quand le texte se contentera d'évoquer « la jungle

8 - STEVENSON Robert Louis, « Un simple à un sou, et un autre en couleurs, à deux sous », in *Essais sur l'art de la fiction*, Paris, Payot (Petite bibliothèque Payot), 1992, p. 65-74.

terrifiante » l'amateur de romans d'aventures sériels donnera de la densité aux stéréotypes à partir de ses lectures passées, et constituera de vastes espaces à la végétation foisonnante, peuplés de bêtes féroces et d'ennemis redoutables, convertissant le décor en un réservoir d'intrigues virtuelles qu'il déduira des intertextes convoqués par les stéréotypes. Autrement dit, c'est bien le lecteur qui constitue le monde en fonction de ses propres compétences en matière de géographie architextuelle, déduisant une vaste expansion de l'univers de fiction de quelques notations stéréotypées.

Un exemple tératologique de ce rôle central du lecteur peut être recherché dans le cas de Jean de La Hire, cet écrivain qui plagiait dans les années 1920-1930 les vieux fascicules de *Buffalo Bill* publiés chez Eichler. Il les reprenait intégralement, en ne changeant que les noms des lieux, des personnages, et une poignée de mots, et pourtant, un roman de cow-boys dans le désert mormon pouvait en devenir un récit martien, et une aventure dans le Chinatown de San Francisco, un récit dans les bas-fonds d'une ville turque. Si, sans que les mots soient changés, une région du monde pouvait en devenir une autre, alors, cela signifiait que c'était le regard du lecteur, les stéréotypes qu'il avait en tête, et les références intertextuelles dont il chargeait le texte qui créaient l'impression d'un univers de fiction et d'une intrigue typique. Cas limite, presque monstrueux et non généralisable de la logique sérielle, Jean de La Hire n'en illustre pas moins un des pôles de l'imaginaire géographique, celui d'une littérature sérielle dans laquelle l'espace géographique ne serait pas tant décrit dans le texte qu'indiqué afin que le lecteur lui donne forme à partir de ses souvenirs d'autres œuvres. Le texte n'offre alors plus un reflet imaginaire du monde mais appelle à lui nos propres représentations.

Cette forme parasite nous dit en tout cas combien on a tort, dans les œuvres de genre, de surinvestir la référence réaliste, y compris quand le genre paraît centré sur une représentation du monde comme dans le cas du roman d'aventures. Non seulement la logique intrinsèque de l'œuvre reconstruit ce référent suivant les exigences de la fiction, mais la logique du genre impose ses propres mécanismes référentiels (ceux d'une communication littéraire investissant les référents architextuels et intertextuels). S'intéresser aux imaginaires géographiques de la littérature sérielle, c'est certes se pencher sur la question du référent, c'est certes lire dans la figuration du monde le reflet des représenta-

tions du temps, c'est certes s'intéresser à la reconfiguration du monde selon les intérêts propres de l'auteur, mais c'est également tracer la cartographie d'un monde constitué de récits dont l'accumulation affecte à la fois la manière de dire le monde de l'auteur et la façon de le lire du lecteur. Ce monde, ce n'est ni le réel, ni la relecture qu'en propose un auteur, ni même l'univers que nous partageons tous dans nos représentations liées à l'époque, mais le mélange de tout cela, tel que le codifie selon ses propres conventions la logique sérielle. Ainsi existerait-il une géographie du genre, dont les univers de fiction seraient bien souvent la formulation saillante, décomposable en encyclopédie des thèmes, et configurable en cartographie des scénarios intertextuels avec lesquels jouent les auteurs et les lecteurs.

Chapitre II

E o esplendor dos mapas.

Littérature et imaginaire cartographique

Gilles Palsky

*E o esplendor dos mapas, caminho abstrato para a imaginação concreta /
Letras e riscos irregulares abrindo para a maravilha.¹*

Ce texte est placé sous le signe du grand écrivain portugais Fernando Pessoa, dont l'un des hétéronymes, Álvaro de Campos, relie dans un poème la carte et l'imagination, les tracés abstraits et l'écho profond qu'ils nous renvoient du monde. L'objet n'est cependant pas ici d'étudier les cartes imaginaires, ni même les cartes de territoires réels pouvant servir de cadre à des fictions. Ces derniers thèmes ont été très explorés depuis une trentaine d'années. Blakemore et Harley avaient, parmi les premiers, affirmé en 1982 que toutes les cartes étaient dignes d'intérêt, y compris les cartes fictives, et ils avaient avancé l'exemple de celle du monde de Winnie l'Ourson, personnage classique de la littérature enfantine, apparu dans les années 1920². Peu de temps auparavant avait eu lieu la grande

1 - PESSOA Fernando, *Poesias de Álvaro de Campos*, Lisbonne, Ática, 1944, p. 51. Traduction : « Et la splendeur des cartes, chemins abstraits vers une imagination concrète / Lettres et tracés irréguliers qui s'ouvrent sur la merveille ».

2 - BLAKEMORE Michael & HARLEY John Brian, « The author's reply », in *Cartographica*, n° 19 (1), 1982, p. 86.

exposition du Centre Pompidou à Paris, *Cartes et Figures de la Terre*³, qui mettait elle aussi en lumière de nombreuses cartes « sans territoire », de la carte du Pays de Tendre, dessinée pour illustrer la *Clélie* de M^{lle} de Scudéry, à celle de l'île au trésor de R. L. Stevenson. Ces premières approches ont initié un courant de recherches qui s'est amplifié dans la période récente : les ouvrages sur l'imaginaire cartographique se sont multipliés⁴, alors même que les cartes de lieux imaginaires entraient en force dans les expositions cartographiques, à Chicago⁵ ou Londres⁶.

Dans ce contexte de prolifération, mon propos est plutôt d'examiner plus avant le moment de la lecture du document cartographique, ce que fait la carte, ce qu'elle déclenche chez celui qui la parcourt ou la contemple, en quoi elle sollicite son imagination. La carte, objet omniprésent dans l'art contemporain, entretient aussi de solides accointances avec la littérature⁷. Poètes et romanciers se sont montrés attentifs à ses dimensions esthétique, poétique ou philosophique. Je les prends donc comme témoins des idées, des sensations, des émotions que provoque la carte. Les textes réunis ici forment sans doute un corpus disparate, leurs auteurs ayant pour seul point commun d'avoir évoqué les cartes et leur lecture. Ils nous permettent cependant d'avancer dans la compréhension de la carte en tant qu'objet culturel, au-delà de sa valeur scientifique intrinsèque.

3 - Centre de Création Industrielle, *Cartes et figures de la terre*, Paris, L'Édition artistique, 1980, p. 203-215.

4 - Ainsi HARMON Katharine, *You Are Here : Personal Geographies and Other Maps of the Imagination*, New-York, Princeton Architectural Press, 2003, 192 p. ; TURCHI Peter, *Maps of the imagination : the writer as cartographer*, San Antonio, Trinity University Press, 2004, 224 p. ; TIBERGHEN Gilles, *Finis terrae : Imaginaires et imaginations cartographiques*, Paris, Bayard, 2007, 203 p. ; PADRÓN Ricardo, « Mapping Imaginary Worlds », in *Maps : Finding our Place in the World*, James R. AKERMAN & Robert W. KARROW Jr. (dir.), Chicago et Londres, University of Chicago Press, 2007, p. 255-287.

5 - *Maps. Finding our Place in the World*, exposition au Field Museum et à la Newberry Library, Chicago, 2007.

6 - *Mapping the Imagination*, exposition au Victoria and Albert Museum, Londres, 2008.

7 - La présence des cartes en littérature n'a guère fait l'objet d'études générales. On peut toutefois signaler MUEHRCKE Phillip & MUEHRCKE Juliana, « Maps in Literature », in *The Geographical Review*, n° 64 (3), 1974, p. 317-339. Ces auteurs font une revue de textes littéraires qui mentionnent les cartes, dont quelques exemples sont repris dans le présent article. Sur le rôle des cartes dans la littérature, on se reportera à : PEZZINI Isabella, « Fra le carte. Letteratura e geografia immaginaria », in *Cartographiques*, actes du colloque de l'Académie de France à Rome, 19-20 mai 1995, Marie-Ange BRAYER (dir.), Paris, Réunion des musées nationaux, p. 149-168, 1997, ainsi qu'à SHUSTERMAN Ronald (dir.), *Cartes, paysages, territoires*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2000, 378 p.

En première approche, la littérature use de la carte comme d'un moyen de transport, et ceci dans un double sens. Ce transport est d'abord celui de l'émotion, du sentiment passionnel qu'elle provoque, comme un transport amoureux. Par ailleurs, le transport renvoie à la façon dont la carte de géographie nous déplace, nous transfère, nous fait voyager, bref sollicite notre imagination spatiale et temporelle.

Transports dans l'espace ...

Comment se déclenche l'enchaînement des images ? La carte, on le sait, est une représentation. Les géographes ont laissé derrière eux la conception positiviste qui voulait que la carte soit un reflet neutre de la réalité, un miroir du monde. Selon le vocabulaire en usage, elle est un artefact, une représentation « stabilisée », matérielle⁸. La littérature a su jouer de ce statut de représentation, en usant d'un ressort narratif et parfois comique : l'idée d'une Terre qui serait en tous points semblable à la carte. Dans un roman de Mark Twain de 1894, *Tom Sawyer Abroad*, Huckleberry Finn et Tom Sawyer survolent en ballon une partie des États-Unis. Dans un dialogue savoureux, Huck affirme à Tom qu'ils ne peuvent pas être au-dessus de l'Indiana, parce que l'Indiana est rose, et qu'il ne voit rien de rose en dessous :

- L'Indiana, ROSE ? En voilà un mensonge !
- Ce n'est pas un mensonge. Je l'ai vu sur la carte, et il est rose.
- On n'avait jamais vu quelqu'un de plus exaspéré et dégoûté. Il me dit :
- Eh bien, si j'étais aussi idiot que toi, Huck Finn, je sauterais par-dessus bord. Vu sur la carte ! Huck Finn, est-ce que tu crois que les États ont la même couleur à l'extérieur que celle qui est sur la carte ?
- Tom Sawyer, à quoi sert une carte ? N'est-ce pas à t'apprendre des faits ?
- Bien sûr.
- Eh bien alors, comment pourrait-elle faire cela, si elle raconte des mensonges ? Voilà ce que je veux savoir.⁹

Nous le savons, l'Indiana n'est pas rose, et la carte ne se prête pas à une lecture mimétique des territoires, elle « ment ». Enfin, la carte ne ment

8 - Opposée donc à la représentation mentale, idéale. STASZACK Jean-François, « Représentation de l'espace », in *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Jacques LÉVY & Michel LUSSAULT (dir.), Paris, Belin, 2003, p. 792-793.

9 - TWAIN Mark, *Tom Sawyer Abroad*, New-York, Charles L. Webster, 1894, p. 42. Traduction personnelle.

pas, elle ne prétend pas être autre chose que ce qu'elle est, c'est-à-dire un objet issu de choix, résultant d'une vision orientée et subjective. La carte, pour les géographes notamment, est un outil de connaissance. En tant que représentation, elle possède ce que Philippe Pinchemel désigne comme de « merveilleuses propriétés », des vertus heuristiques, liées à sa miniaturisation et à la vision synoptique qu'elle procure¹⁰. La carte, représentation, est l'une de ces ruses qu'emploie l'esprit humain pour amener le monde sur une feuille de papier, selon l'expression de Bruno Latour. « Alors oui » écrit-il, « l'esprit le domine et le voit »¹¹. Mais au-delà de cette dimension cognitive, c'est également en tant que représentation, dans son incapacité à reproduire fidèlement la totalité d'un espace géographique, que la carte sollicite l'imagination : « C'est dans l'irréductible écart entre la carte et le monde que s'exerce l'imaginaire, de ceux qui la fabriquent comme de ceux qui la consultent », rappelle Gilles Tiberghien¹².

L'imagination se définit simplement comme la faculté que possède l'esprit de se représenter ou de former des images. L'imagination qui s'exerce à partir des cartes se déploie dans différentes dimensions. Le transport est d'abord affaire d'espace ; la carte, notamment dans sa version topographique, évoque des lieux, un territoire, un terrain. Il est d'ailleurs classique de la présenter comme un substitut du déplacement, permettant le voyage sans en subir l'inconfort ou les périls.

Mais toi, dans ton foyer, sans marée ni tempête / Tu pourras en cette carte naviguer
en sûreté / En contemplant ces territoires peints, et ainsi deviner / Leur substance,
par ces tons subtils / Et en faisant peu de cas du compas / Tu paieras le voyage à
son prix le plus bas.¹³

Plusieurs écrivains ont développé l'idée de la carte comme d'un écran, objet de contemplation ou de fascination. Dans un passage célèbre du *Rivage des Syrtes* de Julien Gracq, Aldo, le narrateur, passe des heures dans la chambre des cartes, « englué dans une immobilité

10 - PINCHEMEL Philippe, « Des cartes : histoires et propriétés », in *Géopoint 1986 : La carte pour qui ? La carte pour quoi ?*, Université d'Avignon, 1988, p. 5-12.

11 - LATOUR Bruno, « Les "vues" de l'esprit », in *Culture technique*, n° 14, 1985, p. 21.

12 - TIBERGHIE Gilles, *op. cit.*, 4^e plat.

13 - « *But thou at home, without or tyde or gale, / Canst in thy map securely saile ; / Seeing those painted countries, and so guesse / By those fine shades, their substances ; / And from thy compasse taking small advice, / Buy'st travell at the lowest price* ». Poème de Robert Herrich (1628), cité dans MUEHRCKE Phillip & MUEHRCKE Juliana, *op. cit.*, p. 324. C'est nous qui traduisons.

hypnotique » devant les cartes de la mer des Syrtes. Il laisse courir son regard sur la ligne rouge de la frontière, « plus aiguillonnante encore pour mon imagination de tout ce que son tracé comportait de curieusement abstrait »¹⁴. La carte peut être décrite comme une abstraction contrôlée. Il semble important de souligner que c'est la nature abstraite des signes qui stimule l'imagination et la fantaisie. Pourquoi ? Parce que le signe est de l'ordre de la catégorie. Il vaut pour une réalité multiple et complexe, et dès lors, rêver sur une carte, c'est envisager quelques-uns de ces réels possibles.

On retrouve chez plusieurs auteurs le thème de la rêverie, enfant, penché sur une carte géographique. Ainsi dans *L'Usage du monde* de l'écrivain suisse Nicolas Bouvier :

C'est la contemplation silencieuse des atlas, à plat ventre sur le tapis, entre dix et treize ans, qui donne ainsi l'envie de tout planter là. Songez à des régions comme le Banat, la Caspienne, le Cachemire, aux musiques qui y résonnent, aux regards qu'on y croise, aux idées qui vous y attendent... Lorsque le désir résiste aux premières atteintes du bon sens, on lui cherche des raisons. Et on en trouve qui ne valent rien. La vérité, c'est qu'on ne sait comment nommer ce qui vous pousse. Quelque chose en vous grandit et détache les amarres, jusqu'au jour où, pas trop sûr de soi, on s'en va pour de bon.¹⁵

La carte provoque le désir de l'ailleurs. Elle serait ainsi une sorte d'adjuvant, qui vient conforter une aspiration profonde : le goût du voyage, de l'aventure, de la conquête ou la recherche de biens matériels, voire la quête spirituelle. L'imagination se déploie davantage dans l'incertitude, l'interrogation. Elle semble à première vue antinomique de la lecture scientifique du document, purement référentielle. G. Tiberghien estime ainsi que « Plus nous en avons su et moins nous nous sommes permis d'imaginer »¹⁶. C'est ainsi que, au-delà de l'abstraction, c'est *l'absence de signes*, le blanc des cartes, donc le vide d'information qui suscite le plus la rêverie. Le passage le plus fameux à ce sujet est celui où Marlow, le héros du *Cœur des ténèbres* de Conrad, se souvient de sa fascination pour ce blanc, synonyme de lieux inexplorés :

14 - GRACQ Julien, *Le Rivage des Syrtes*, Paris, J. Corti, 1951, p. 32.

15 - BOUVIER Nicolas, *L'usage du monde*, Genève, Droz, 1963, p. 10.

16 - TIBERGHIE Gilles, *op. cit.*, p. 22.

Or quand j'étais gosse j'avais la passion des cartes. Il m'arrivait de contempler pendant des heures l'Amérique du Sud, ou l'Afrique, ou l'Australie, et de m'abandonner à des rêves grandioses d'exploration. À l'époque, il y avait un grand nombre de vides sur la terre et, quand j'en voyais un qui avait l'air particulièrement tentant sur une carte (ils en avaient tous l'air à vrai dire), je posais le doigt dessus et je me disais : « Quand je serai grand, j'irai là. »¹⁷

On trouve comme une réminiscence de ce désir d'espace dans un ouvrage récent de Philippe Vasset, *Un livre blanc*, dans lequel l'auteur part sur le terrain pour explorer les espaces blancs qu'il a repérés sur la carte IGN n° 2314 OT de Paris et de la région parisienne. François Bon raconte ainsi la genèse du projet sur son blog littéraire :

Je revois la tête rêveuse sur le grand corps de Philippe Vasset me raconter une bonne idée qu'il suivait depuis un moment : il avait repéré sur la carte IGN de Paris et banlieues une cinquantaine de zones blanches, vides parfaitement de tout signe. On se mettrait à autant d'auteurs, et les noms venaient facilement, on en prendrait chacun une et on rassemblerait ça.¹⁸

Une constatation s'impose, de façon attendue : la réalité est souvent une déception. Conrad lui-même le raconte dans un fragment autobiographique qui fait écho à son grand roman africain : loin de tout, dans le Haut Congo, au milieu du fleuve, il se dit : « voilà l'endroit exact de mes fanfaronnades de gamin »¹⁹, mais il n'est habité que par la mélancolie et l'écœurement, témoin atterré du *scramble for Africa*. « Quelle triste fin aux réalités tant idéalisées par mes rêves éveillés de gamin ! »²⁰. Quant à Vasset, sa rencontre avec les espaces blancs le confronte surtout à la misère urbaine :

Au bout de deux mois, j'avais complètement abandonné l'idée de faire apparaître la moindre parcelle de merveilleux : les blancs des cartes masquaient, c'était clair, non pas l'étrange, mais le honteux, l'inacceptable, l'à peine croyable.²¹

17 - CONRAD Joseph, *Heart of Darkness/Le cœur des ténèbres*, Paris, Le Livre de poche, 1988, p. 39. Édition originale anglaise, 1899.

18 - BON François, *Le tiers livre*, post du 2 septembre 2007. <http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article955> [consulté le 15 mai 2014].

19 - CONRAD Joseph, *Du goût des voyages suivi de Carnets du Congo*, Paris, Éditions des Équateurs, 2007, p. 65.

20 - *Ibid.*, p. 66.

21 - VASSET Philippe, *Un livre blanc. Récit avec cartes*, Paris, Fayard, 2007, p. 22-23.

... et transports dans le temps

Si la carte fait imaginer les lieux, connus ou inconnus, l'imaginaire peut aussi s'exercer dans une autre dimension, celle du temps, ou plus exactement celle du spatio-temporel, puisque le continuum du temps est inséparable de celui de l'espace. Sur la carte souffle parfois le vent de l'histoire, ainsi dans le cabinet de travail de Giono la carte affichée (ici associée aux récits) réveille l'épopée des conquistadores :

À gauche de cette fenêtre, sur le mur blanc, une carte de l'Amérique centrale : Mexico, Central America and the West Indies (The National Geographic Magazine). Elle est là depuis l'époque où je lisais Bernal Diaz del Castillo et Cortez. Beaucoup de bleu. Océan, mer des Caraïbes, Montezuma, les armures de coton, les supplices de l'or, des ruisseaux de sang coulent entre les troncs des vieilles forêts de basalte. Un mètre vingt sur soixante²².

Plus souvent, la carte réveille la mémoire d'événements personnels et de ce qui a été alors ressenti. Dans *Vol de Nuit* de Saint-Exupéry, Rivière, qui dirige une entreprise aéro postale, médite sur une carte où s'inscrivent en rouge les lignes de la compagnie :

Le visage de ce réseau est beau mais dur. Il nous a coûté beaucoup d'hommes, de jeunes hommes. Il s'impose ici, avec l'autorité des choses bâties, mais combien de problèmes il pose !²³

La ligne de couleur se charge du poids des épreuves et des morts qui ont permis de construire le réseau. La méditation permet d'aller au-delà de l'évidence d'un tracé, de son « autorité », pour le lire comme la résultante d'existences et de souffrances humaines. Avec la carte, selon de Certeau, les « descripteurs de parcours » sont dissimulés :

Visible, [la ligne sur la carte] a pour effet de rendre invisible l'opération qui l'a rendue possible. Ces fixations constituent des procédures d'oubli. La trace est substituée à la pratique. Elle manifeste la propriété (vorace) qu'a le système géographique de pouvoir métamorphoser l'agir en lisibilité, mais elle y fait oublier une manière d'être au monde.²⁴

22 - GIONO Jean, *Noé*, Paris, Gallimard, 1961, p. 13.

23 - SAINT-EXUPÉRY Antoine de, *Vol de nuit*, Paris, Gallimard, collection « Folio », 2009, p. 61. 1^{re} édition : Paris, Gallimard, 1931.

24 - CERTEAU Michel de, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, collection « Folio », 1990, p. 147-148. 1^{re} édition : Paris, C. Bourgeois, 1980.

Le déploiement de l'imaginaire permettrait alors l'opération inverse : la pratique des lieux serait remémorée à partir des signes.

Dans un texte émouvant, le géographe J. B. Harley décrit sa « carte préférée », celle de Newton Abbot, le feuillet n° 109 du Devonshire, établi à l'échelle de 6 pouces pour un mile (soit environ le 1/10 560) par l'*Ordnance Survey* britannique²⁵. Harley la considère comme un livre familial ou un album de photographies de famille, qui lui parle des paysages, des événements et des personnages de son passé :

Là se trouve le champ, le même qu'en 1886, avec une source et une ancienne carrière, où un chien s'ébattait tandis que les enfants jouaient. Là aussi se situe la rue où, il n'y a pas longtemps, j'ai rencontré une femme un certain soir d'été : le mur moussu de son verger est porté sur la carte. Et voici le chemin qui menait à l'église de la Toussaint au village de Highweek et qui conduit maintenant à des pensées sur le mariage de ma fille. Mais c'est aussi un lieu de tristesse. Les cendres de ma femme et de mon fils sont enterrées contre le mur nord du cimetière.²⁶

La carte est comme une « autobiographie graphique », elle restaure le temps du souvenir. Harley reprend dans son texte quelques vers de Thomas Hardy, extraits du poème *The Place on the Map*, dans lesquels l'écrivain, contemplant une carte suspendue devant lui, remarque une hauteur qui lui rappelle une promenade faite avec une femme, son visage, et ce qu'elle lui dit alors : « Ainsi la carte fait revivre ses mots, l'endroit, le temps, et l'événement que nous devons affronter avant l'été de l'année prochaine »²⁷. Cet effet de la carte fait inévitablement songer à Proust et à son évocation des choses inanimées capables de faire surgir les sensations passées, de ressusciter le temps perdu. D'ailleurs, si la carte est peu présente dans *La Recherche*, on y trouve cependant un court extrait dans lequel le narrateur évoque l'effet que provoquent en lui des toponymes, qu'il associe à ses souvenirs d'Albertine :

Si j'apercevais une carte de France mes yeux effrayés s'arrangeaient à ne pas rencontrer la Touraine pour que je ne fusse pas jaloux, et, pour que je ne fusse pas malheureux, la

25 - HARLEY John B., « La carte en tant que biographie : réflexions sur la carte du service cartographique de l'État Newton Abbot, Devonshire CIX, SE. », in *Le pouvoir des cartes. Brian Harley et la cartographie*, Peter GOULD & Antoine BAILLY (dir.), Paris, Anthropos, 1995, p. 11-18.

26 - *Ibid.*, p. 17.

27 - *Ibidem*. Le poème est publié dans HARDY Thomas, *Satires of Circumstance, Lyrics and reveries with miscellaneous pieces*, Londres, Macmillan & Co, 1914, p. 37.

Normandie où étaient marqués au moins Balbec et Doncières, entre lesquels je situais tous ces chemins que nous avons couverts tant de fois ensemble. Au milieu d'autres noms de villes ou de villages de France, noms qui n'étaient que visibles ou audibles, le nom de Tours, par exemple, semblait composé différemment, non plus d'images immatérielles, mais de substances vénéneuses qui agissaient de façon immédiate sur mon cœur dont elles accéléraient et rendaient douloureux les battements.²⁸

Les rapports entre la carte et le temps sont complexes, mais d'une façon générale la carte, image arrêtée, « fige » le temps, et s'avère dès lors un support privilégié de la mémoire. Une hauteur chez Thomas Hardy, quelques toponymes pour le narrateur de la *Recherche...* Des éléments précis du document graphique sont associés à des événements d'autrefois, réveillant souvent la douleur ou la nostalgie. Mais c'est parfois la carte toute entière qui fait naître les réminiscences : ainsi des cartes murales Vidal-Lablache qui ornaient les murs des classes, et dont l'image est irrémédiablement associée à l'école élémentaire, de la 3^e république aux années 1950, comme l'encre violette et la plume sergent-major²⁹.

Les images arbitraires

Les exemples précédents témoignent d'un processus d'imagination reproductrice. C'est ainsi que l'on désigne la faculté d'évoquer les images d'objets déjà perçus, de se représenter le passé sous une forme analogue à la sensation. Toutefois, l'imagination la plus vive pourrait nous détacher du passé ou de la réalité. C'est même à cette seule condition, selon G. Bachelard, que l'on peut parler d'imagination :

Comme beaucoup de problèmes psychologiques, les recherches sur l'imagination sont troublées par la fausse lumière de l'étymologie. On veut toujours que l'imagination soit la faculté de former des images. Or elle est plutôt la faculté de déformer les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images. S'il n'y a pas changement d'images, union inattendue des images, il n'y a pas imagination, il n'y a pas d'action imaginante. Si une image présente ne fait pas penser à une image absente, si une image occasionnelle ne détermine pas une prodigalité d'images aberrantes, une explosion d'images, il n'y a pas imagination.³⁰

28 - PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Vol. 4, *Albertine disparue*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1989, p. 122.

29 - Sur ces cartes murales, voir CAVANNA François, *Sur les murs de la classe*, Paris, Éditions Hoëbeke, 2003, 142 p.

30 - BACHELARD Gaston, *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie

Dans cette acception de l'exercice imaginaire, qui rappelle la théorie du surréalisme³¹, les signes de la carte ne feraient plus naître d'images relatives à l'espace réel ou aux événements qui y sont rattachés, mais susciteraient des images totalement extérieures, fortuites, arbitraires. Un peu comme des enfants voient des formes dans les nuages ou, selon l'exemple que donne Bachelard, comme les étoiles sont assemblées en constellations. Serait alors à l'œuvre une imagination créatrice, selon la distinction faite par les psychologues au début du XX^e siècle : la faculté de former, de créer des images d'objets non perçus ou d'objets irréels, de faire des combinaisons nouvelles d'images.

Comment fonctionne cette imagination créatrice ? Peut-elle réellement être arbitraire, ou bien repose-t-elle simplement sur des parentés éloignées, qui paraissent dès lors inattendues ? Ce n'est pas le lieu de l'aborder en détail, mais dans le cas de la cartographie, elle opère en particulier par la métamorphose, c'est-à-dire par des associations d'images issues de ressemblances partielles. La carte est un répertoire de formes, de couleurs et de textures, qui peuvent être combinées ou recombinaisons, et ouvrir sur des territoires imaginaires mais également sur d'autres réalités. L'une des manifestations de ces associations se repère dans les cartes que l'on pourrait dire « métamorphiques »³², sur lesquelles sont surimposées des formes d'objets ou d'êtres vivants. Ainsi Max Ernst, dans une toile aux accents cartographiques de 1962, *Le jardin de la France*, fait surgir le corps d'une femme d'une bande de terrain entre la Loire et l'Indre. Ce jeu sur les formes, courant dans la cartographie politique autour de 1900, s'observe dès la Renaissance, avec la fameuse carte anthropomorphe de l'Europe comme une souveraine, publiée par Sébastien Münster en 1570³³. Dans la plupart des cas, les images qui surgissent sont humaines, et notamment féminines.

José Corti, 1943, p. 5.

31 - André Breton définit ainsi l'image surréaliste : « Pour moi la plus forte est celle qui présente le degré arbitraire le plus élevé... Celle qu'on met le plus longtemps à traduire en langage pratique, soit qu'elle recèle une dose énorme de contradiction apparente, soit que l'un de ses termes en soit curieusement dérobé, soit que s'annonçant sensationnelle elle a l'air de se dénouer faiblement... soit qu'elle déchaîne le rire. » (BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1924, p. 50).

32 - Dans le sens d'un objet ou d'une image issue d'une métamorphose, d'un glissement de forme.

33 - Carte dessinée à l'origine par Johannes Bucius en 1537. Dès 1337, le clerc Opicinus de Canistris avait réalisé une carte du bassin méditerranéen montrant l'Afrique du Nord et l'Europe comme deux personnages tournés l'un vers l'autre.

Ces exemples nous ont fait passer, subrepticement, de l'imagination du lecteur à celle du dessinateur. Cela ne peut surprendre, car les deux sont évidemment très liées. Celui qui invente les nouveaux traits des territoires a d'abord été un lecteur et un rêveur de cartes. Bien entendu l'imaginaire est du ressort de la pensée, de l'idéal. Mais il va souvent exister au travers de manifestations sensibles, à travers des langages, verbaux ou visuels. Si l'on retourne au texte littéraire, la poésie nous fournit un autre exemple d'imagination créatrice, avec le poème *The Map* de l'Américaine Elisabeth Bishop, qui questionne le code et sa naturalité en lui superposant un registre de description métaphorique : « Le Labrador est jaune, là où l'esquimo lunaire l'a huilé »³⁴, les baies semblent des fleurs prêtes à éclore, et « Les péninsules saisissent la mer entre le pouce et l'index / Comme des femmes appréciant la qualité d'un tissu »³⁵.

Le double discours sur les cartes

On peut sans doute associer la carte à d'autres formes d'activité intellectuelle. Elle a servi de support à la méditation religieuse, au Moyen-âge et à la Renaissance. Elle a également permis l'exercice d'une imagination scientifique, autorisant certaines hypothèses ou intuitions, de la théorie de la dérive des continents à celle des lieux centraux³⁶. La contemplation de nature mystique peut être associée à l'exercice d'un imaginaire. Il semble en revanche que la lecture scientifique se tienne généralement à distance de l'approche poétique de la carte. On remarque que les géographes et cartographes prennent grand soin de circonscrire le sens des signes, de réduire leur polysémie potentielle et de proclamer la pure rationalité de leurs représentations. C'est le cas chez Jacques Bertin, le plus célèbre théoricien du langage graphique, qui affirme qu'il s'agit d'un système monosémique, dans lequel « tous

34 - « Labrador's yellow, where the moony Eskimo / has oiled it », BISHOP Elisabeth, in *Trial Balances : an Anthology of New Poetry*, Ann WINSLOW (dir.), New-York, Macmillan, 1935, p. 78.

35 - « These peninsulas take the water between thumb and finger / Like women feeling for the smoothness of yard-goods », *ibid.*

36 - On lira en particulier sur cette dernière : CHRISTALLER Walter, COVINDASSAMY Mandana & DJAMENT Géraldine, « Comment je suis parvenu à la théorie des lieux centraux. Comment une théorie peut naître et comment elle est née dans mon cas : compte-rendu », in *Cybergeog : European Journal of Geography*, Épistémologie, Histoire de la Géographie, Didactique, article 299, mis en ligne le 25 janvier 2005, modifié le 22 juin 2007. <http://cybergeog.revues.org/3153> [consulté le 15 mai 2014].

les participants s'accordent sur certaines significations, exprimées par certains signes et conviennent de n'en plus discuter »³⁷. Un tel accord préalable est censé éviter la profusion de significations incontrôlées. Le signe graphique dénoterait sans connoter, ce qui permet d'évacuer de la lecture de la carte sa dimension culturelle. L'approche de la carte topographique, dans la géographie classique, se veut de même purement référentielle. Cette carte apporterait le terrain à domicile, et sa lecture serait une identification, celle d'un réel unique et non ambigu.

On pourrait finalement opposer ces deux modes, lecture créative et lecture référentielle, en recourant à un extrait d'*Autour de la Lune* de Jules Verne, dans lequel les héros regardent une mappemonde séléno-graphique. Le Français, Michel Ardan, y voit des archipels, les îles de la Sonde, les îles grecques, et « cherche des yeux le vaisseau d'Ulysse ou le "clipper" des argonautes »³⁸. Plus loin, il compare cette *Mappa selenographica* à une carte du Tendre :

Seulement ce n'est plus la carte du sentiment comme au XVII^e siècle, c'est la carte de la vie, très nettement tranchée en deux parties, l'une féminine, l'autre masculine. Aux femmes, l'hémisphère de droite. Aux hommes, l'hémisphère de gauche !³⁹

Jules Verne oppose à l'imaginaire de Michel Ardan la lecture du même document par ses prosaïques compagnons, Barbicane et Nicholl, deux Américains « peu fantaisistes »⁴⁰ :

Mais tandis que son imagination courait ainsi « les mers », ses graves compagnons considéraient plus géographiquement les choses. Ils apprenaient par cœur ce monde nouveau. Ils en mesuraient les angles et les diamètres.⁴¹

Malgré tout, leur analyse n'est pas si froidement objective, la carte éveille chez eux au final une image, celle de la Lune comme d'un « Green Cheese », en raison de sa surface boursouflée et creusée de cratères !

37 - BERTIN Jacques, *Sémiologie graphique. Les diagrammes, les réseaux, les cartes*, Paris/La Haye : Mouton/Gauthier-Villars, 1967, p. 7.

38 - VERNE Jules, *Autour de la Lune*, Paris, J. Hetzel et C^{ie}, 1872, p. 86.

39 - *Ibid.*, p. 87.

40 - *Ibid.*, p. 86.

41 - *Ibid.*, p. 87.

Ce parcours littéraire au pays des cartes construit en premier lieu l'image d'un document labile, ouvert, connectable. La carte est cet outil à entrées multiples et libérateur de la pensée, cette image-processus à laquelle Deleuze et Guattari rapportent le modèle du rhizome⁴². Face à cela, il existe une conception inverse, issue des géographes critiques, notamment de J. B. Harley dans quelques textes célèbres⁴³. Pour ces derniers, la carte est inapte à dire le monde, contraignante et donc aliénante, par ses principes mêmes de construction, parce qu'elle résulte de choix de représentation et réduit la complexité du réel. Cette opposition recoupe celle qui a été faite plus haut entre le déclenchement infini des images que permettraient les signes abstraits de la carte et l'affirmation de la monosémie, d'un sens (et donc d'un réel) unique et imposé.

Ces deux attitudes face à la carte, ces deux modes de lecture, poétique et scientifique, sont-ils pourtant absolument opposables ? Quel géographe affirmerait qu'il n'a qu'une lecture neutre et désincarnée des cartes, alors que souvent sa vocation a pu naître de leur contemplation et des rêves qu'elles éveillaient en lui ?

Montrez-moi [écrivait Carl Sauer] un géographe qui n'en a pas besoin constamment et ne les veut pas autour de lui, et j'aurai quelques doutes quant au choix d'existence qu'il a fait. Les cartes brisent nos inhibitions, stimulent nos glandes, excitent notre imagination, délient nos langues.⁴⁴

Les géographes, s'ils abordent prioritairement les cartes comme des objets scientifiques ou didactiques, qui se lisent et s'expliquent, sont ainsi loin de s'abstraire de leur puissance émotionnelle et créatrice.

42 - « À l'opposé des calques, le rhizome se rapporte à une carte qui doit être produite, construite, toujours démontable, connectable, renversable, modifiable, à entrées et sorties multiples, avec ses lignes de fuite ». DELEUZE Gilles & GUATTARI Félix, *Rhizome*, Paris, Éditions de Minuit, 1976, p. 62.

43 - Notamment HARLEY John B., « Deconstructing the map », in *Cartographica*, n° 26 (2), 1989, p. 1-20.

44 - « Show me a geographer who does not need them constantly and want them about him, and I shall have my doubts as to whether he has made the right choice of life... Maps break down our inhibitions, stimulate our glands, stir our imagination, loosen our tongues ». Adresse de Carl Sauer, président de l'*Association of American Geographers* lors de sa 52^e assemblée, Montréal, Canada, 4 avril 1956. Repris dans SAUER Carl Ortwin, « The Education of a Geographer », in *Annals of the Association of American Geographers*, n° 46 (3), 1956, p. 298.

Chapitre III

Littératures de l'insularité.

Une interrogation sur la portée du mythe en géographie

Olivier LABUSSIÈRE

Géographie et mythe : pistes de questionnement

Depuis près d'un siècle, les travaux sur le mythe et ses effets structurants sur les sociétés et les cultures se sont succédé au travers de perspectives fort différentes¹. De façon générale, nous pourrions dire qu'à la conception classique du mythe pensé comme une structure intemporelle s'est progressivement substituée une conception valorisant son caractère historiquement construit. Si l'apport de ce changement de perspective est manifeste – par exemple en géographie l'analyse des mythes à l'œuvre dans la formation des sociétés et de leurs spatialités, les conditions de leur émergence, de leur maturité, de leur déclin ou de leur rémanence² –, nous nous garderions bien de lier cette évolution pour en inférer un progrès de la pensée.

1 - CASSIRER Ernst, *La philosophie des formes symboliques. Tome 2, la pensée mythique*, Paris, Éditions de Minuit, 1953, 344 p.; VERNANT Jean-Pierre, *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, Éditions Maspéro La Découverte, 1974, 250 p.

2 - CHADEFAUD Michel, *Aux origines du tourisme dans les pays de l'Adour*, Pau, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 1987, 1010 p.

Il paraît encore utile de considérer différentes conceptions du mythe et d'attirer l'attention sur le caractère actif de leurs ferments. Cette prudence consiste d'une part à ne pas réduire le mythe à une simple représentation sociale ou culturelle. Le risque serait de perdre de vue la spécificité de cette forme de pensée dans sa capacité à organiser notre découverte du monde et les liens qu'elle peut entretenir avec la pratique. D'autre part, l'historicisation des mythes, le fait de les considérer à juste titre comme des productions historiques, tend par contrecoup à négliger la réflexion temporelle intrinsèque dont le mythe est porteur. La tension fondamentale que cette forme de pensée introduit entre le passé, le présent et le futur peut utilement être resituée vis-à-vis d'interrogations contemporaines sur la dynamique des milieux humains et les processus d'émergence qui les sous-tendent.

Ces deux appels à la prudence peuvent être nourris et structurés par quelques lectures d'importance. Tout d'abord, nous prêtons attention à la philosophie du « comme si » d'Hans Vaihinger et à la façon dont celle-ci met l'accent sur l'utilité pratique des fictions ; à la suite de quoi, nous aborderons la tension temporelle passé/futur au cœur du mythe grâce à l'éclairage proposé par Pierre Klossowski. Ce faisant, notre objectif est de revenir vers la géographie pour interroger la portée du mythe, par-delà les horizons aujourd'hui classiques de la représentation sociale et de ses conditions historiques de production.

Sur la dimension pratique du mythe

Né en 1852, Hans Vaihinger est l'auteur d'un volumineux commentaire de la première *Critique* de Kant. Il prolonge le kantisme dans un sens original. Reconnaisant en Kant « le père du pragmatisme »³, il étend le domaine de la pratique au-delà de l'action morale. La « pratique » désigne alors « toute idée susceptible de faciliter la réalisation d'une opération »⁴. Ce pragmatisme fait une part essentielle au « comme si », c'est-à-dire à la simulation et à l'imagination, en particulier dans la démarche scientifique. L'imagination intervient pour simuler provisoirement ce qui n'est pas, en vue d'établir ou de découvrir ce qui est.

3 - BOURIAU Christophe, Traduction, notes et préface de HANS VAIHINGER : « La philosophie du comme si. Système des fictions théoriques, pratiques et religieuses, sur la base d'un positivisme idéaliste. Avec une annexe sur Kant et Nietzsche » (édition populaire de 1923), in *Philosophia Scientiae*, Cahier spécial n° 8, Paris, Kimé, 2008, 256 p.

4 - *Ibid.*, p. 2.

Dans un texte précédent, nous nous étions interrogés sur l'usage du « comme si » à partir de la *Critique de la faculté de Juger*⁵. Notre attention s'était portée sur un langage, celui de la finalité, et la façon dont il organise notre découverte du monde. Ce langage permet à l'homme de réfléchir sur des ensembles dont le principe organisateur n'est pas réductible à un jeu causal ou bien à un finalisme divin. Nous prenons pour exemple les êtres vivants et l'homme habitant du monde. C'est en faisant « comme si » le vivant répondait à une fin, précise Kant, qu'il devient possible pour l'homme de le constituer comme un fait sensé. De façon plus technique, la pensée kantienne distingue la finalité interne et externe : la pensée procède par l'instanciation d'un ordre relationnel tout/partie (finalité interne) qui facilite notre compréhension de faits sans cela inintelligibles, sans faire l'économie de jeux relationnels plus ouverts (finalité externe). La double composante de ce langage selon les fins thématise, nous sembla-t-il, autant la question générique de l'organisme que celle de ses relations avec son milieu, ce en quoi elle présente un intérêt pour l'analyse géographique.

Vaihinger reconnaît l'utilité de ces fictions heuristiques⁶ et d'une certaine façon en élargit la portée en leur conférant une dimension pratique. Comment à partir d'une idée, vraie ou fausse, l'homme parvient à quelques facilités d'action dans son milieu, telle est l'argument soutenu par l'auteur. Cela paraît très proche du propos kantien sur la prise de relais entre une intelligence des conventions (l'organisme, la rotondité terrestre) promue par la finalité interne et l'exploration d'enjeux plus concrets et relationnels favorisés par la finalité externe. Nous retenons de ceci que le mythe, abordé à travers sa dimension fictionnelle, peut être conçu comme une contribution pratique de l'imagination à l'organisation de la vie en un milieu.

Si Vaihinger n'élabore pas de doctrine du mythe, et s'en tient à montrer l'utilité des éléments fictionnels ou imaginatifs pour la science et l'action, il ne néglige pourtant pas son importance à l'occasion d'un ex-cursus consacré à Nietzsche⁷. Il retrouve chez ce dernier l'idée que

5 - LABUSSIÈRE Olivier, « Contingence et individualité géographique. Perspectives géographiques à partir de la Critique de la Faculté de Juger », in *Carnets de géographes*, 2010, http://www.carnets-degeographes.org/carnets_recherches/rech_01_06_Labussiere.php [consulté le 15 mai 2014].

6 - VAHINGER Hans, *La philosophie du comme si*, Paris, Éditions Kimé, [Préface et traduction de Christophe BOURIAU], 2008 [1877], p. 51 et suivantes.

7 - *Ibid.*, p. 318 et suivantes.

le vrai ou le faux n'est pas le plan d'épreuve des jugements. Ceux-ci valent par la façon dont ils contribuent ou non à la vie. C'est en ce sens, selon Nietzsche, que la tendance humaine à forger des mythes appartient à la vie de manière nécessaire. Cette perspective positionne le mythe du côté d'une contribution pratique élargie – ce que Bouriau⁸ précise lorsqu'il montre que le pragmatisme de Vaihinger n'est pas convergent avec celui de James où le vrai et l'utile se confondent. Pour Vaihinger la valeur d'une idée, même fautive, réside dans les opérations qu'elle rend possible. Le domaine inconditionné de l'imagination porte des ferments de nouveauté propices à stimuler les conditions favorables à la vie⁹.

À travers la lecture de Vaihinger, le dialogue entre mythe et science, loin d'être affaibli, s'en trouve renforcé. Ce dialogue est d'importance en ce qu'il contribue à un effort réflexif d'ensemble quant à la conduite de l'homme dans le monde – de même qu'à une réflexivité du géographe¹⁰. Et cette réflexivité, pouvons-nous ajouter, trouve de façon plus nette une dimension pratique et inventive quant à la capacité des êtres vivants à s'établir en un milieu.

Sur l'émergence du nouveau dans l'histoire

Un autre chantier important de la réflexion sur le mythe en géographie porte sur la tension temporelle à son fondement, parfois occultée par l'attrait pour la description des formes héritées.

Dans *Grandeur et décadence des mythes*, Mircea Éliade indique que le mythe ouvre vers un « autre monde ». Cet ailleurs découvert par le récit mythique réfère à une réalité trans-humaine susceptible de guider l'homme et de donner une signification à son existence. C'est une « révolte contre l'irréversibilité du Temps » : elle « libère [l'homme]

8 - BOURIAU Christophe, *Philosophia Scientiae*, op. cit., 2008.

9 - Nous renvoyons ici à l'extrait de Nietzsche cité par VAHINGER (p. 321) : « La fausseté d'un concept ne constitue pas selon moi une objection contre lui : la question est de savoir dans quelle mesure il est favorable à la vie [...] Je suis même fondamentalement convaincu que les suppositions les plus fausses sont justement celles qui nous sont le plus indispensables, que faute d'admettre la validité de la fiction logique, de mesurer la réalité à l'aune du monde imaginaire de l'inconditionné, de l'identique à soi, l'homme ne pourrait pas vivre, et que nier toute cette fiction [...] reviendrait à nier la vie. Admettre la non vérité comme condition de la vie, cela signifie, il est vrai, rompre de façon terrible avec nos évaluations habituelles. », in NIETZSCHE Friedrich, *Fragments posthumes. Début 1888 – début janvier 1889*, 1888-1889, Paris, Gallimard, 1977, 470 p.

10 - BERDOULAY Vincent & TURCO Angelo, « Mythe et géographie, de l'opposition aux complémentarités », in *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 45, n° 126, 2001, p. 339-345.

du poids du Temps mort, lui donne l'assurance qu'il est capable d'abolir le passé, de recommencer sa vie et de recréer son monde »¹¹. Le geste rituel convoque ce contenu transcendantal et prépare l'homme à répéter ce que le héros mythique a déjà accompli lui donnant ainsi la force nécessaire pour l'accomplir à son tour.

Cette idée d'un sur-monde échappant à l'histoire ne résiste pas longtemps à l'attention des sciences sociales pour les pratiques et les organisations sociales qui sous-tendent les mythes. Imaginaires, totems, rites initiatiques, ces éléments nous renvoient à des productions historiques et contrarient l'idée que les hommes puissent s'émanciper de leur condition passée. Le mythe devient un système de représentations parmi d'autres au point que l'on perd parfois de vue sa dimension d'ouverture, un de ses plus puissants ressorts.

L'idée que le mythe puisse favoriser l'émergence du nouveau dans l'histoire est pourtant une dimension forte qui mérite d'être interrogée. Comment le mythe convoque-t-il la question des origines et celle du devenir du monde ?

Mircea Éliade a beaucoup insisté sur le « prestige magique des "origines" » comme une structure de sens commune aux mythes :

L'idée implicite de cette croyance est que c'est la première manifestation d'une chose qui est significative et valable, et non pas ses épiphanies successives. Pareillement, ce n'est pas ce qu'ont fait le père et le grand-père qu'on enseigne à l'enfant, mais ce qui a été fait pour la première fois par les Ancêtres, dans les Temps mythiques.¹²

Cela pose de façon explicite la question de l'origine comme une, renvoyant à un absolu du temps soustrait aux aléas de l'histoire, et contenant une fois pour toutes un modèle de vie auquel se conforment les descendants.

Cette conception de l'origine peut être déplacée si l'on révisé la perspective temporelle qui la sous-tend. Le texte de Pierre Klossowski « Sur quelques thèmes fondamentaux de la *Gaya Scienza* de Nietzsche »¹³ nous paraît de nature à accomplir ce déplacement. Il condamne une

11 - ÉLIADE Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 175.

12 - *Ibid.*, p. 50.

13 - KLOSSOWSKI Pierre, « Sur quelques thèmes fondamentaux de la *Gaya Scienza* de Nietzsche », in *Un si funeste désir*, Paris, Gallimard, 1963, p. 7-36.

modernité oublieuse du passé et l'illusion d'une progression rectiligne de l'humanité ; à quoi il substitue « une représentation du cercle où non seulement tout est pardonné, mais encore où toutes choses sont restituées – en quoi l'on retrouve la notion de grâce réintégrée au mythe »¹⁴. L'auteur précise son propos sur ce retour en grâce du mythe par l'idée que l'avenir coïncide avec une récupération du passé. Face à la marche irréversible de l'histoire, il défend l'idée de « la redécouverte non d'un passé historique proprement dit, mais de ce passage non historique de l'avenir dans le passé »¹⁵.

L'entreprise humaine ne saurait donc être envisagée comme la suite mécanique de précédents et de conséquents. En exaltant le passé, il ne faut pas vider le présent. L'enjeu est au contraire d'augmenter les chances du présent en envisageant le retour des éléments du passé comme de nouvelles occasions de croissance. Il s'agit d'assumer en même temps ce qu'il y a de plus ancien et de plus nouveau. Pour fonder cela, Klossowski souligne l'intérêt de la pensée nietzschéenne qui fait « appel aux images “non historiques”, sous-jacentes à leurs élaborations rationnelles, donc au mythe »¹⁶. Le mythe assure que ce qui n'a jamais été vécu, et ce dont on ne peut se souvenir, puisse se « sous-venir » dans le présent. Cette réitération fait grossir la vie hors de l'histoire – non pour échapper au passé mais pour écarter la conception d'un sens historique conçu comme la réalisation naturelle des possibles.

Ce faisant, le contenu transcendantal associé au mythe est revisité. Il ne s'agit plus d'un dépassement vertical mais horizontal à la rencontre de potentialités qui, si elles échappent à l'expérience ordinaire, ne sont pas pour autant situées en-dehors du monde.

Tirant parti de ces deux lectures (Vaihinger et Klossowski), nous découvrons un domaine au sein duquel le mythe renvoie à la fois à une réflexivité pratique, en prise avec des processus empiriques, et à un schéma temporel valorisant l'émergence du nouveau selon une origine qui n'est plus unique mais sans cesse en déplacement.

Une façon d'étudier la valeur ajoutée de cette problématisation du mythe en géographie consiste à la mettre au travail dans un domaine

14 - *Ibid.*, p. 15.

15 - *Ibidem.*

16 - *Ibid.*, p. 21.

connexe, celui de la littérature. Les littératures de l'insularité retiennent particulièrement notre attention, à l'instar de deux romans : *Vendredi ou les limbes du Pacifique*¹⁷ et *Malicroix*¹⁸.

Littératures de l'insularité : une critique de la modernité

L'image de l'île déserte, cet ailleurs qui nourrit l'imagination du lecteur, est un ressort puissant de la narration déjà en usage dans les récits homériques. À l'époque moderne, elle devient le cadre privilégié du roman d'aventure, à l'instar des péripéties de Robinson Crusoé.

Né au XVIII^e siècle, le genre littéraire de la Robinsonnade doit en partie sa force narrative à l'insistance mise sur le cadre géographique : un naufragé, une île déserte et un processus de colonisation qui interroge les rapports entre l'homme et son milieu.

On peut légitimement voir dans ce modèle romanesque l'influence d'une pensée moderne où le dualisme homme – nature et la figure de l'Autre se trouvent exacerbés. C'est aussi ce schéma intellectuel que Gilles Deleuze¹⁹ soumet à sa critique lorsqu'il interroge le mythe de l'île déserte. Deux Robinsonnades illustrent à ses yeux la faillite de ce mythe si puissant : le *Robinson* de Daniel Defoe²⁰ et *Suzanne et le Pacifique* de Jean Giraudoux²¹.

Dans le roman séminal de Defoe, Robinson n'a d'autre ambition que de reproduire sa vie bourgeoise et moralisante. C'est le retour du même : « tout est tiré du bateau, rien n'est inventé »²². L'action est prisonnière d'une structure temporelle cyclique où domine le travail. Les tâches accomplies ne dégagent nul autre horizon que celui de leur recommencement à l'identique. Seul le bénéfice du travail, obtenu à partir d'un capital de connaissances et de pratiques importées de l'extérieur, donne au héros le sentiment d'une progression. Le milieu géographique, relégué au statut de décors, ne joue que les seconds

17 - TOURNIER Michel, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, 1972, 282 p.

18 - BOSCO Henri, *Malicroix*, Paris, Gallimard, 1948, 361 p.

19 - DELEUZE Gilles, *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, 416 p.

20 - DEFOE Daniel, *Robinson Crusoé*, Paris, Gallimard, 2001 [1719], 508 p.

21 - GIRAUDOUX Jean, *Suzanne et le Pacifique*, Paris, Émile-Paul, 1997 [1921], 297 p.

22 - DELEUZE Gilles, *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974, op. cit.*, p. 15.

rôles. L'île déserte est une polarité passive qui n'informe pas l'action et n'invite pas Robinson à adapter son mode d'existence.

Dans *Suzanne et le Pacifique*, Giraudoux met en scène une jeune femme qui retrouve sur l'île tout le confort d'une vie citadine. Il y a là tant d'aménités et de raffinement que la naufragée est enivrée par ce « tout comme ». « Tout le luxe était là, tout le confort que peut se donner la nature par fierté personnelle [...] des feuilles brosses, des épines-épingles »²³. Dans cet univers d'abondance, rien n'est à créer. Tout ce que l'île pourrait contenir de stupéfiant est d'emblée rapporté à un mode de vie citadin de référence, de sorte que le milieu insulaire abandonne sa singularité et ne constitue qu'un miroir pour l'héroïne.

Une analyse plus étendue nous a permis de voir dans ces textes deux contre-modèles de la pensée mythique que nous avons respectivement nommés le « retour du même » et l'« analogie de condition »²⁴. Ces figures de l'île déserte ont pour point commun de valoriser l'initiative exogène et d'appauvrir la conception du milieu géographique. Elles privilégient un temps cyclique qui n'est pas synonyme de différenciation créatrice mais de permanence d'un état initial. Ainsi, l'île déserte est tantôt un espace-support conditionné par l'importation d'un modèle extérieur²⁵, tantôt un espace-miroir réfléchissant un idéal de vie citadin²⁶.

Dans *Causes et raisons des îles désertes*²⁷, Deleuze expose en quoi l'expérience de l'insularité peut être l'occasion d'un renouveau pour l'homme. Il postule que toute île est déserte, même habitée²⁸. Cette nature est invariable, c'est un état de séparation radicale justifié par l'espace incompressible qui l'entoure. « C'est l'homme qui se trouve séparé du monde en étant sur l'île »²⁹. L'île ne peut donc pas être ordonnée à partir

23 - GIRAUDOUX Jean, *Suzanne et le Pacifique*, op. cit., p. 84.

24 - LABUSSIÈRE Olivier, « Optimisation, organisation de l'espace et pensée de l'émergence. La piste esthétique chez Gilles Deleuze », in *Géopoint 2008. Optimisation de l'espace géographique et satisfactions sociétales*, 2010, [s.p.].

25 - DEFOE Daniel, *Robinson Crusoe*, op. cit.

26 - GIRAUDOUX Jean, *Suzanne et le Pacifique*, op. cit.

27 - DELEUZE Gilles, *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, op. cit.

28 - « Voilà bien l'imaginaire du continental ! » s'exclame Anne Meistersheim. Cette remarque va à contre-sens de ce que développe Deleuze si l'on considère, avec lui, que l'île suscite un imaginaire qui tient à sa nature profonde et non un imaginaire importé du dehors. Voir MEISTERSHEIM Anne, « Le malentendu. Entre imaginaire insulaire et imaginaire continental », in *Ethnologie française*, vol. 36, n° 3, 2006, p. 503-508.

29 - DELEUZE Gilles, *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, op. cit., p. 12.

de règles importées : elle débarrasse tout nouvel arrivant de sa gangue de normes et d'habitudes. Sans *a priori*, au seuil de l'origine, celui-ci entame un processus d'apprentissage tourné vers « les Éléments »³⁰.

Ceci confère à l'île une dimension mythologique. Lieu de l'origine et du recommencement, elle assure la répétition du moment originel à partir duquel s'inventent de nouveaux devenir. Et ceux qui viennent l'occuper se trouvent saisis par cette nature profonde. Ainsi, le naufragé « reprend et prolonge l'élan qui produisait celle-ci comme île déserte ; loin de le compromettre il le porte à sa perfection, à son comble »³¹.

« Combat vivant de la terre et de l'eau »³², voilà ce qu'est une île. Non une fraction terrestre que l'homme pourrait coloniser, mais un cosmos élémentaire dont le « mouvement » précède l'homme et trouve à travers ce dernier l'occasion de se redéployer. L'île figure le lieu inépuisable d'apparition de la nouveauté. Ce schéma deleuzien valorise les qualités endogènes du milieu géographique en y trouvant toujours de nouvelles tendances à faire fructifier.

Cette approche du milieu géographique est perceptible dans d'autres romans ayant un cadre insulaire central : *Vendredi ou les limbes du Pacifique*³³ et *Malicroix*³⁴.

Le premier revisite le modèle de la robinsonnade et raconte la façon dont Robinson, s'éveillant progressivement à la vie insulaire, renonce à reproduire son mode de vie antérieur pour composer avec le milieu géographique un nouveau mode d'existence, tissant des relations nouvelles avec le ciel, les plantes ou encore les animaux.

Dans le second récit, un jeune homme, Martial, hérite de son grand-oncle, Cornélius de Malicroix, d'une île au milieu du Rhône. Cornélius soumet cet héritage à deux conditions : un séjour de trois mois dans l'île et la descente du Rhône dans un bac à la dérive. Sur cette île sauvage, Martial expérimente un mode de vie ouvert aux éléments (pluie, vent, fleuve, neige).

30 - DELEUZE Gilles, « Michel Tournier et le monde sans Autrui (postface) », in *Michel Tournier. Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 278.

31 - DELEUZE Gilles, *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, op. cit., p. 13.

32 - *Ibid.*, p. 11.

33 - TOURNIER Michel, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, op. cit.

34 - BOSCO Henri, *Malicroix*, op. cit.

Nos analyses antérieures soulignaient le lien étroit dans ces récits entre une pensée du milieu géographique et une logique de l'émergence³⁵. Nous proposons de les prolonger par une réflexion sur leur portée mythique prise au travers de leur dimension pratique et de la tension temporelle passé/futur.

Mythe et milieu de vie : le sauvage et l'élémentaire

Le mythe a déjà fait l'objet d'analyses en géographie³⁶. Une façon de les poursuivre consiste à interroger le pouvoir structurant qu'on lui reconnaît habituellement, l'idée que le mythe confère à une société une stabilité de fonctionnement et d'organisation garantissant sa reproduction à l'identique, et donc sa permanence.

Dans les récits examinés, la référence mythique semble relever d'une autre nature en ce que le lien avec l'origine se rompt (Robinson ou Martial quittant leur condition initiale pour une condition insulaire), mais ne disparaît pas pour autant – tout l'enjeu étant de comprendre la façon dont ce lien se recompose.

De la vie sauvage au sauvage dans la vie

Dans le début du roman, Tournier conçoit un Robinson peu différent de celui de Defoe. Le personnage s'évertue à restaurer l'ordre domestique qui avait cours avant son naufrage. Le seul mode d'existence possible est celui d'une île administrée, planifiée, rationalisée.

Je n'aurai de cesse que cette île opaque, impénétrable, pleine de sourdes fermentations et de remous maléfiques, ne soit métamorphosée en construction abstraite, transparente, intelligible jusqu'à l'os !³⁷

Alors que Robinson, en « Gouverneur », s'évertue à administrer l'île déserte, il ne l'habite pas moins en étranger. Régulièrement, la faillite de ses sens le plonge dans une profonde perplexité :

35 - LABUSSIÈRE Olivier, « Optimisation, organisation de l'espace et pensée de l'émergence. La piste esthétique chez Gilles Deleuze », *op. cit.* ; LABUSSIÈRE Olivier, « Flux, ambiances et ré-enchantement du monde. Étude à partir de Malicroix d'Henri Bosco », in *Ambiances. Revue internationale sur l'environnement sensible, l'architecture et l'aménagement urbain*, 2011, <http://ambiances.revues.org/141> [consulté le 15 mai 2014].

36 - BERDOULAY Vincent & TURCO Angelo, « Mythe et géographie, de l'opposition aux complémentarités », *op. cit.*

37 - TOURNIER Michel, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, *op. cit.*, p. 67.

[...] en approchant une pirogue du rivage sud-ouest de l'île, par exemple, il fut frappé de la rumeur assourdissante des cris d'oiseaux [...]. Or ayant abordé, et s'étant enfoncé sous les arbres, il se trouva plongé dans un silence qui le remplit d'une stupeur inquiète. La rumeur de la faune ne s'entendait-elle que de l'extérieur et d'une certaine distance de la forêt, ou bien était-ce sa présence qui provoquait ce silence ? Il reprit sa pirogue, s'éloigna, revint, aborda, recommença, énérvé, épuisé, sans pouvoir trancher.³⁸

La façon dont Robinson habite l'île fait de celle-ci un monde de possibles, un monde où tout effet présuppose une cause déjà donnée. La citation précédente relate une expérience paradoxale, littéralement celle de l'impossible : les effets perçus (cris d'oiseaux) ne peuvent être rapportés à une cause qui les précède et les explique (forêt silencieuse). Cette étrangeté, bien qu'incidente, fait partie des événements qui bousculent l'ordre domestique.

Cette faillite des sens donne à Robinson l'intuition d'une autre réalité. Il a échappé à la folie et à la solitude en se raccrochant à ses normes et ses habitudes, mais celles-ci n'en demeurent pas moins vaines : son agriculture insulaire lui permet de constituer des réserves de nourriture mais ces provisions lui sont inutiles. Il est prisonnier d'un temps cyclique (les saisons) qui n'offre d'autre issue à l'épuisement d'une combinaison donnée que le recommencement du même cycle.

Robinson va redécouvrir l'île à mesure que la notion de temps lui fait défaut. Lorsque la clepsydre de sa confection s'arrête accidentellement, le temps n'est plus du côté de l'action productive. Le présent s'étire et s'ouvre. Robinson est entièrement absorbé par l'instant : son corps productif devient passif et toute l'île autour de lui s'éveille dans un grand bruissement de nouveauté. C'est la grande découverte de Robinson, être à l'instant aiguisé son attention pour les devenirs minuscules qui s'opèrent autour de lui :

[...] les insectes avaient droit à toute son attention. Il savait que certains d'entre eux, attirés par le nectar des fleurs, se couvrent du pollen des fleurs mâles et le transportent involontairement jusqu'au pistil des fleurs femelles.³⁹

En prêtant attention aux insectes, Robinson constate que le milieu insulaire se déploie dans une communion des hétérogènes : les insectes ne sont pas seulement occupés à perpétuer leur espèce, ils participent

38 - *Ibid.*, p. 83.

39 - *Ibid.*, p. 119.

de façon involontaire à une cohérence secrète, celle de la reproduction végétale. L'instant n'est ni une éternité sans qualité, ni un présentisme, il correspond aux processus d'émergence du nouveau. De même, l'espace n'est plus extensif, livré à l'arpenteur et au propriétaire, mais intensif : c'est un milieu de vie qui se déploie verticalement, la création enveloppant et dépassant sans cesse ce qui est donné.

Robinson connaît toute une phase expérimentale. Il s'invente à la manière des plantes un devenir végétal : « Robinson imagina que certains arbres de l'île pourraient s'aviser de l'utiliser [...] pour véhiculer leur pollen »⁴⁰. L'île devient alors une partenaire que Robinson rejoint par une sexualité déviante. Étrange déviation, dira Deleuze⁴¹, qui ne peut pas être celle dont nous parle Freud, en l'absence d'Autrui, mais qui n'est que l'expression de petits décalages qui, mis bout à bout, forment une tendance nouvelle, une solution originale qui émerge d'un milieu élémentaire.

La métamorphose de Robinson se poursuit avec la rencontre de Vendredi. Vendredi tue un fauve dont il fait avec le corps un cerf-volant et avec la tête une harpe éolienne. Belle métaphore de ce roman aux accents spinozistes, où les antagonismes terrestres (nécessité-contrainte) deviennent l'évocation d'une liberté absolue (nécessité-liberté).

Le milieu géographique est la condition *sine qua non* qui permet à Robinson de renouveler son mode de vie. Il opère comme un réservoir de motifs grâce auquel Robinson augmente son pouvoir de composition ; de sorte que le héros n'est plus Robinson, ni même l'île, mais ce devenir qui leur est commun. La vie sauvage ne désigne plus l'exotisme de la vie au grand air, c'est l'expérience d'un dehors de la pensée, d'un mode de tissage de l'être fondé sur des séries non convergentes.

Le corps comme composition élémentaire

Du roman d'Henri Bosco se dégage une surprenante pensée concrète. Sous sa plume la matière acquiert une présence qui n'est plus objectale. Elle se charge d'une dimension mystérieuse qui se découvre progressivement dans l'expérience. *Malicroix* nous offre le récit de cet apprentissage⁴².

40 - *Ibid.*, p. 120-121.

41 - DELEUZE Gilles, *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, *op. cit.*

42 - COLOMBAT André-Pierre, « Malicroix et le vitalisme français de Bosco à Deleuze », in *The French Review*, vol. 67, n° 5. 1994, p. 803-812 ; LABUSSIÈRE Olivier, « Flux, ambiances et ré-enchantement du monde. Étude à partir de Malicroix d'Henri Bosco », *op. cit.*

Le thème de l'insularité dans *Malicroix* a déjà fait l'objet de quelques analyses. Tout d'abord, un travail d'archives mit à jour des dessins d'Henri Bosco, dont un croquis de l'île qui donna lieu à la recherche de son modèle d'inspiration, l'île de la Barthelasse près d'Avignon⁴³, puis à une confrontation approfondie avec la géographie du roman⁴⁴. Une autre analyse⁴⁵ aborde le cadre insulaire selon une structure classique : un « élément solide isolé » entouré d'un « élément liquide isolant ». Cette lecture soutient l'idée que le roman de Bosco s'organiserait autour d'une quête spirituelle et néglige, selon nous, l'importance conférée aux éléments.

Le roman est traversé par deux ordres de langage, domestique et épistémique, qui constituent des obstacles significatifs à la métamorphose du jeune héros, Martial, *dans et avec* l'île. Ils font de ce monde insulaire, au mieux une terre stérile où ne pourra jamais être reproduit l'idéal du jardin familial et au pire une île livrée aux éléments où tout heurte la norme et la raison. Une des langues plaide pour la continuité de la filiation sociale, l'autre pour la rupture de l'intermédiation des individus par les individus. Ces deux langues réclament le retour du même et font de l'expérience de l'origine et des dérives qu'elle occasionne, une déviation condamnable.

La découverte de l'île par Martial ne suit pas une enquête logique. Henri Bosco met le corps au travail dans sa capacité à déplacer le langage, à le déterritorialiser pour l'inscrire dans des aventures involontaires : l'extraordinaire matérialité des choses, la vitalité procurée par les éléments sont des indices d'une bifurcation progressive de Martial avec l'île. À mesure que le corps de Martial se recompose avec les éléments (pluie, vent, fleuve), une intelligence nouvelle du milieu insulaire se fait jour.

Ainsi, Martial éprouve à l'occasion de ses déplacements sur l'île de multiples occasions d'ouverture de son corps aux éléments : *corps-vent*, lorsque « la voix impérieuse du Vent-Maître » fait de lui un « événement sonore »⁴⁶ ; *corps-neige*, lorsque pris dans une tempête, il s'égare et ne

43 - GIRAULT Claude, « Propos sur Malicroix », in *Cahiers de l'amitié Henri Bosco*, n° 19/20, 1980, p. 81-93.

44 - GIRAULT Claude, « Malicroix, l'île imaginaire », in *Henri Bosco, Malicroix et Un rameau de la nuit. Roman 20-50, Revue d'étude du roman du XX^e siècle*, n° 33, 2002, p. 24-36.

45 - MICHEL Jacqueline, « Écrire les îles : Henri Bosco, Jean Grenier », in *Cahiers Henri Bosco*, n° 22, 1982, p. 44-59.

46 - BOSCO Henri, *Malicroix*, *op. cit.*, p. 131.

devient plus qu'« une onde humaine qui vibrait au passage de la neige et qui devenait neige, et qui voltigeait »⁴⁷ ; *corps-nuit*, lorsque immobile et silencieux, il se trouve « confondu à cette grandeur de la paix nocturne »⁴⁸ ; *corps-sonore*, lorsqu'au contact de la matière, il éprouve la démesure « des hauteurs et des profondeurs solennelles de ce monde »⁴⁹.

Une étude plus détaillée nous a permis de distinguer trois étapes clefs de l'ouverture de Martial au milieu insulaire : un état d'errance, l'émergence d'une langue tourbillonnante, enfin la formation d'un corps élémentaire. Les passages examinés illustrent cette idée que l'ambiance émerge d'une double inflexion donnée au langage : désorganisation de la langue d'origine (domestique et épistémique) et découverte dans la recomposition du langage d'une origine seconde, porteuse par son retour continu d'une puissance différentielle.

Martial acquiert au gré des recompositions de son corps avec le milieu insulaire une vue nouvelle sur la terre qu'il a en héritage :

Il fallait occuper le sol ; et cet air, l'aspirer ; ce vent, en affronter le souffle ; prendre cette pluie sur mon corps ; car c'étaient l'air, le sol, le vent, la pluie même de l'île, héritage de mes pères.⁵⁰

L'héritage se joue dans la capacité de Martial à être affecté par les éléments, pour en prolonger le mouvement et être porteur d'un renouveau. Il faut que Martial devienne plus que lui-même et que dans le moment originel de la dilatation des éléments repasse, avec le personnage, le monde en entier, l'île entière, comme un processus complet de ré-enchantement de l'île.

Sur le milieu et le déplacement de l'origine

Les romans étudiés permettent d'aborder la question du mythe au travers du cadre géographique qui le caractérise : l'insularité. Cette approche géographique ne cherche pas à dissiper l'imaginaire insulaire pour établir l'île comme un fait connaissable. Il s'agit davantage de saisir ce qui dans l'île suscite l'émergence du nouveau. Cela nous pouvons le

47 - *Ibid.*, p. 186.

48 - *Ibid.*, p. 127.

49 - *Ibid.*, p. 124.

50 - *Ibid.*, p. 263.

caractériser comme la faculté des êtres à être en relation avec leur milieu géographique et à modifier les formes de leur association aux choses.

Ceci augure une approche quelque peu différente de l'imaginaire insulaire. C'est le travail même de mise en relation entre l'homme et son milieu qui est à découvrir dans sa dimension imaginative, c'est-à-dire en tant qu'il peut être porteur de l'exploration et de la constitution d'un potentiel générateur de nouvelles possibilités de vie.

L'imagination mythique consiste en ce sens à former l'espace et le temps d'une existence, non dans une représentation qui précéderait cette dernière, mais selon des états relationnels et sensibles successifs. Pour les héros de nos deux romans, il n'y a pas d'évidence à la découverte de ces états relationnels et sensibles et à la vie qu'ils procurent. Propulsés vers un ailleurs, par un naufrage ou un héritage, ils aspirent d'abord au repli sur soi et à la vie « bonne » procurée par les habitudes.

Ce faisant, l'île est simplement la toile sur laquelle sont projetés des partages plus anciens (l'ici et l'ailleurs, soi et l'autre, etc.). Ces partages organisent la vie quotidienne selon l'idée d'une origine conservée, une et identique. L'imaginaire insulaire est tout entier investi dans ce jeu de distinction qui n'active aucun mode de mise en relation nouveau entre le héros et son milieu.

Ce qui reste à découvrir, c'est la puissance imaginative que suscite la combinaison entre des séries non convergentes (plantes, hommes, animaux, vent). Cette puissance imaginative consiste pour partie à repenser la question de l'origine, non plus comme une instance extérieure garantissant la permanence d'un sens, mais comme une donnée primordiale. L'imaginaire commence avec le corps compris comme une opération collective incessante.

Cette conception de l'imagination mythique s'accorde avec une notion renouvelée du milieu géographique fondée sur une pensée de l'émergence, telle que celle de Gilles Deleuze⁵¹. Trois aspects retiennent notre attention. Tout d'abord, la pensée de Deleuze nous permet d'ouvrir la notion de milieu à la question de la *multiplicité*. Ceci consiste

51 - DELEUZE Gilles & GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, 645 p. Pour une présentation détaillée de cette conception du milieu géographique : LABUSSIÈRE Olivier, « Éléments pour une prospective du milieu : l'enjeu du sensible en aménagement », in *Cahiers de Géographie du Québec*, 54 (153), 2010, p. 499-515.

à approcher le milieu comme un réseau ouvert (*i. e.* le rhizome) dont les interactions donnent lieu à une grande diversité de combinaisons et d'agencements entre des entités hétérogènes, humaines et non-humaines. Ensuite, cette pensée invite à regarder positivement la *matérialité*. Plutôt que de la réduire au support passif des projets qui animent les hommes, la matérialité est la dimension qui fait du milieu un monde empirique et physique au sein duquel tous les corps s'affectent mutuellement. Il s'agit donc d'interroger la compatibilité de nos modes d'existence en fonction de la qualité de leurs relations, de leurs attachements. Enfin, Deleuze nous permet d'augmenter la notion de milieu d'une réflexion sur le temps. Dans son œuvre, les milieux – au pluriel – sont codés, formés, signifiés. Ils renvoient, dans notre champ, aux milieux géographiques constitués dans le temps de l'histoire (*Chronos*), dont les formes évoluent selon des rapports de causalité. Le milieu – au singulier – désigne un point de passage entre plusieurs milieux⁵². Il renvoie au sens commun du milieu comme entre-deux. Alors que les milieux – au pluriel – sont les lieux de reproduction des formes et de leurs codages, le milieu – au singulier – nous situe à un niveau pré-formel, dans un temps plus exploratoire et novateur (*Aiôn*) à même de porter la question de l'émergence.

Le milieu géographique (multiplicité, matérialité, histoire/nouveauté) est donc une instance ductile où se réélaborent constamment les rapports entre les choses – ce qui lui confère une dimension de potentiel.

Nous retrouvons dans les deux évocations insulaires des romans étudiés ces dimensions fondamentales : multiplicité des modes de mise en relation avec le milieu qui alimente la tension narrative et le récit d'un apprentissage, accent mis sur la matérialité comme un mode privilégié de la manifestation d'une présence extraordinaire des objets dans l'expérience, découverte de processus d'émergence selon des temporalités nouvelles (l'instant, l'égarément).

Cette pensée du milieu contribue par ailleurs à relativiser l'action pensée comme l'expression directe d'une volonté. Par le « comme si », Vaihinger invite à un mode de navigation fictionnel *dans* et *avec* le milieu. Il ne s'agit pas tant de décrire ce qui est pour agir, que de simuler (ce qui n'est pas) profitant ainsi des opérations que l'ima-

52 - DELEUZE Gilles & GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, *op. cit.* ; DELEUZE Gilles, *Le Pli*, Paris, Éditions de Minuit, 1988, 191 p.

gination rend possible. Or il faut à nouveau insister ici sur le fait que cette opération n'est pas qu'intellectuelle. Plus que la pensée, c'est tout le corps qui pense⁵³. Le corps est une opération collective incessante qui instaure une pluralité de perspectives. Il favorise une certaine réflexivité pratique quant à la façon d'organiser l'existence sous certains rapports. L'enjeu est celui d'incorporer, d'assimiler avec prudence. Ce détour constant par le corps est la première des opérations fictionnelles au sens d'une opération qui nous met en relation avec ce que nous ne sommes pas tout en ouvrant des possibilités nouvelles de croissance de l'être.

Outre cette dimension pratique du mythe, dont nous envisageons ici une contribution à l'exploration des conditions favorables à la vie, la tension entre l'histoire et la nouveauté est elle aussi cruciale. Cette tension, nous l'avons thématiquée sous la forme d'une origine seconde. L'origine ne peut pas être réduite à une catégorie temporelle. Regardée au travers du prisme que constitue le milieu géographique, elle retrouve sa dimension d'un moment en déplacement, qui évolue au gré des combinaisons contingentes entre l'homme et son milieu. Ceci empêche, pensons-nous, l'indexation normative de la question de l'origine à des frontières, à des limites territoriales, à un absolu du temps.

En somme, le mythe de l'île déserte attire notre attention sur une géographie qui ne se réduit pas à un goût persistant pour l'exotisme. En plaçant l'homme dans des ensembles inconnus, il porte une certaine critique de la modernité, qui invite à interroger les structures de notre langage, notre conception du corps ou encore notre conception du temps et du progrès.

Le mythe est l'expérience de l'augmentation, celle d'une réflexivité mise en marche par un corps concret. Cette conception dynamique du mythe se distingue d'un récit favorisant la reproduction des structures sociales et spatiales. Elle augure un récit de la bifurcation, appelant une intelligence et des règles de composition nouvelles avec le milieu insulaire. Il s'agit de revisiter la formation du monde d'après les multiples façons dont il nous engage.

53 - NIETZSCHE Friedrich, *Le gai savoir, Œuvres philosophiques complètes*, t. V. Paris, Gallimard, 1982, 688 p.

Chapitre IV

Imaginaires géographiques dans la littérature

latino-américaine : la géographie, objet de fiction ?

Éloïse LIBOUREL

Dans certaines œuvres littéraires de fiction, des imaginaires géographiques se dessinent à travers les espaces évoqués, qu'ils soient réels ou imaginaires. Les concepts et instruments propres à la géographie sont détournés de leur fonction première de description du paysage au profit d'une fonction créatrice. Ils contribuent à forger des espaces – au sens géographique – à l'intérieur du récit, non seulement comme cadres, mais comme objets de la narration. L'attente créée par la description géographique, précise et « scientifique », est confrontée à un espace littéraire construit qui semble rendre à la géographie son sens premier : le dessin du monde, d'un monde en particulier. L'espace géographique est alors un objet de fascination repris par le récit comme cadre de l'intrigue, voire comme héros à part entière.

La littérature latino-américaine offre de nombreux exemples en la matière : elle intègre des éléments géographiques, produit un discours d'apparence scientifique, voire une géographie imaginaire. De nombreux récits s'inscrivent dans des cadres spatiaux précis – villes ou pays – réels ou imaginaires, qui deviennent partie intégrante du récit et participent à la construction du sens. C'est notamment le cas dans l'œuvre majeure

de Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude*, publiée en 1967¹. Macondo, la ville imaginaire du récit, est un cas particulièrement significatif parce qu'elle se construit au fil du roman en même temps que s'accroît la famille Buendía et que se noue l'intrigue. Son développement accompagne le récit dans l'ensemble de ses phases, mobilisant tous les éléments géographiques qui permettent de décrire théoriquement un phénomène urbain, mais brouillant néanmoins les pistes de sorte qu'une cartographie de Macondo reste problématique. C'est sur ce roman que nous nous appuyons principalement. En contrepoint, nous présenterons quelques extraits d'autres auteurs latino-américains, notamment de Julio Cortázar, qui utilise des procédés analogues, semblant s'appuyer sur des vérités géographiques pour former des utopies qui font littérairement sens.

Il s'agira d'interroger la manière dont la géographie – en tant que discipline de la description du monde – est mise au service de la fiction dans certaines œuvres de la littérature latino-américaine contemporaine². Les concepts et instruments de la géographie sont en effet mobilisés dans la création d'espaces fictionnels qu'ils contribuent à rendre vraisemblables, hypothétiquement cartographiables, quoique parfois clairement utopiques. C'est de ce paradoxe que nous partirons pour réfléchir à l'articulation entre géographie et littérature à travers l'étude d'espaces romanesques construits dans le récit. L'objectif sera de montrer dans quelle mesure l'appréhension de l'espace par le récit est féconde pour nourrir une approche géographique : il s'agira d'étudier comment la géographie est mobilisée par le récit et comment elle peut se nourrir, en retour, des textes de fiction dans sa réflexion sur les organisations spatiales.

Nous nous demanderons dans un premier temps si la description des espaces de fiction selon des procédés géographiques est de nature à en renforcer la vraisemblance. Nous montrerons ensuite que les utopies narratives peuvent faire écho à certaines formes d'utopies géographiques ou urbanistiques et s'en inspirer, avant de nous interroger sur la manière dont, à l'inverse, des espaces géographiques sont réappropriés dans la fiction.

1 - GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *Cien años de soledad*, Barcelona, Debolsillo, 2003 (1^{re} édition, 1967), 495 p.

2 - Il s'agit ici d'analyses portant sur un corpus restreint. Elles ne prétendent pas rendre compte de l'ensemble des œuvres littéraires latino-américaines contemporaines.

La description géographique, facteur de vraisemblance ?

Vocabulaire et méthode géographique pour créer l'espace de la fiction

Macondo est une ville de fiction consciencieusement construite par Gabriel García Márquez grâce à une description géographique minutieuse, qui donne l'impression d'un espace réel, cartographiable, possible objet d'étude pour les géographes, au même titre qu'un autre espace urbain. « Macondo³ était à cette époque un village d'une vingtaine de maisons en terre et en chaume construites au bord d'une rivière aux eaux diaphanes qui couraient sur un lit de pierres polies... »⁴

Plus loin :

José Arcadio Buendía ignorait tout à fait la géographie de la région. Il savait que vers l'est, il y avait la montagne impénétrable, et de l'autre côté de cette montagne l'ancienne cité de Rioacha... Au sud, il y avait les marais, couverts d'une éternelle mousse végétale, et ce vaste univers marécageux qui, d'après le témoignage des gitans, était dépourvu de limites.⁵

Néanmoins, des zones d'ombre, des anfractuosités persistent dans cette logique géographique : des espaces entiers échappent à la description rationnelle et font l'objet d'une glose similaire à celle que l'on rencontre dans les récits sur l'Eldorado⁶, mais non dépourvue d'une certaine distanciation. La *región encantada*, région enchantée dont la dénomination même laisse percevoir le caractère peu scientifique, en est un parfait exemple (Figure 1).

Puis, durant plus de dix jours, ils ne virent plus le soleil. Le sol devint mou et humide, comme de la cendre volcanique, et la végétation fut de plus en plus insidieuse [...] et le monde devint triste à jamais. Les hommes de l'expédition se sentirent embrumés par leurs souvenirs les plus anciens dans ce paradis d'humidité et de silence.⁷

3 - Sauf mention contraire, les traductions sont faites par l'auteur de ce texte.

4 - GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *Cien años de soledad*, op. cit., p. 9.

5 - *Ibid.*, p. 20.

6 - Le thème de la « région enchantée » rejoint le paradigme de l'Eldorado en tant que quête d'un paradis sur terre. Néanmoins, l'univers décrit dans le roman est bien plus sombre et peut être interprété comme une vive critique de la recherche de l'Eldorado. En cela, García Márquez se rapproche des récits philosophiques tels que le *Candide* de Voltaire, appuyant sa critique non sur une morale finale, mais plutôt sur une description apocalyptique à l'opposé du mythe.

7 - García Márquez, Gabriel, *Cien años de soledad*, op. cit., p. 21.

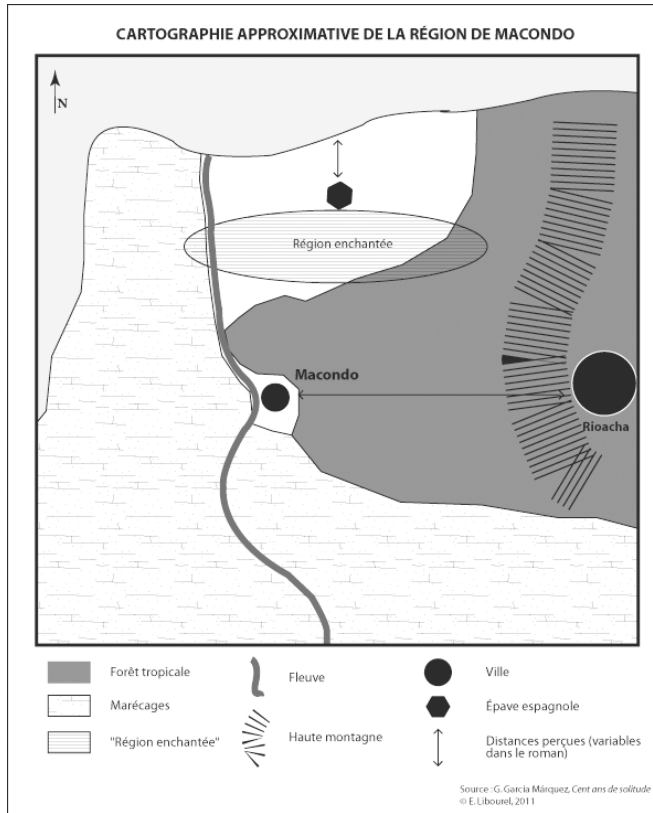


Figure 1 : Essai de cartographie de la région de Macondo
(réalisation de l'auteur)

C'est dans ce décalage que commence d'emblée à s'installer le réalisme magique⁸ du récit, caractéristique du style de García Márquez, particulièrement présent dans *Cent ans de solitude*. C'est également dans cette région enchantée que se situe la condition de possibilité du récit et de son évolution par les explorations successives. La carte élaborée par José Arcadio Buendía lors de la deuxième exploration en témoigne : il s'agit d'une carte dictée par les impressions de l'explorateur, comme un retour à la cartographie des Nouveaux Mondes. Le géographe peut y voir une métaphore de la

8 - Le réalisme magique est un courant littéraire qui se répand dans la littérature latino-américaine à partir du milieu du XX^e siècle. Ce terme désigne un style particulier qui cherche à faire apparaître l'irréel comme quelque chose de commun, de quotidien. *Cent ans de solitude* est considéré comme l'un des romans les plus représentatifs de ce courant.

représentation du monde, tant dans sa dimension historique que dans sa dimension réflexive. En effet, si l'histoire de la cartographie montre que les premières représentations graphiques de l'espace étaient nourries de l'imaginaire des hommes, de la subjectivité de l'explorateur et du cartographe et de l'intention de l'autorité politique⁹, la pratique actuelle de la cartographie n'est pas exempte de ces phénomènes. On y retrouve la tension entre volonté d'appliquer une méthodologie scientifique, des codes et des normes, et persistance d'une subjectivité liée aux représentations individuelles et collectives du cartographe et de la société dans laquelle il s'inscrit. L'ambiguïté de la description dans le texte de Gabriel García Márquez fait donc écho à un questionnement disciplinaire.

L'ambiguïté entre réalisme géographique et porosité de la description se retrouve à mainte reprise dans la littérature latino-américaine, notamment lorsque des villes réelles servent de cadre au roman. Dans la Lima d'Alfredo Bryce Echenique, les lieux sont pour la plupart réels, mais leur description puise largement dans l'imaginaire, dans l'inconscient et la subjectivité des personnages. Dans son roman *Un monde pour Julius*¹⁰, le regard de l'enfant et celui de sa mère, lorsqu'ils parcourent la ville, dessinent des cartes mentales et des paysages distincts par le point de vue qui est porté sur eux. En cela, il est possible de faire une analyse post-moderne de l'espace romanesque¹¹. Le Mexico de Carlos Fuentes (dans *La Región más transparente*¹², dont le titre est d'ailleurs une référence directe à Humboldt : « la région la plus limpide de l'air »¹³, et une antiphrase pour qualifier le Mexico actuel) présente le même procédé : le personnage, Ixca Cienfuegos, traverse la ville en voiture, de son quartier résidentiel vers son bureau, comme à travers un tube qui l'isolait du Mexico populaire.

9 - Les cartes décrites dans le texte correspondent assez bien à celles qui pouvaient être élaborées à la période des Grandes Découvertes, posant sur le papier les formes du relief observées et des distances approximatives. Ces mêmes cartes pouvaient combler les vides à l'intérieur des terres avec des fleuves, montagnes ou peuplades imaginaires. Voir à ce sujet : GRATALOUP Christian, *L'Invention des continents. Comment l'Europe a découpé le Monde*, Paris, Larousse, 2009, 224 p.

10 - BRYCE ECHENIQUE Alfredo, *Un mundo para Julius*, Barcelona, Barral Ed., 1970, 591 p.

11 - En effet, la description du monde depuis un point de vue excentré et nécessairement subjectif est l'un des postulats du post-modernisme qui, en géographie, remet en cause les descriptions prétendument objectives de l'espace.

12 - FUENTES Carlos, *La Región más transparente*, Mexico, Fondo de cultura económica, colección Popular, 1958, 460 p.

13 - Cette formule est utilisée par Humboldt pour décrire la vallée de l'Anáhuac : HUMBOLDT Alexander von, *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent*, édité par Hanno Beck, Stuttgart, F. A. Brockhaus, 1970, 475 p.

Là encore, l'analyse de textes littéraires invite à un retour réflexif sur la pratique du géographe, en particulier celle du terrain, toujours dépendante du regard, donc de la perception singulière de celui qui observe les lieux, mais ayant pour but de nourrir le régime de la preuve en géographie.

Un cas exemplaire d'études urbaines ?

Macondo est une ville imaginaire, fictionnelle, mais elle reste dans les schèmes du possible. Il s'agit d'un noyau villageois, qui devient une petite ville, puis connaît une forte croissance urbaine, dont l'évolution est plausible. Chaque étape du développement de Macondo peut être analysée au prisme des concepts de la géographie urbaine. Le noyau villageois d'une vingtaine de maisons créé *ex nihilo* par José Arcadio Buendía est installé le long d'un cours d'eau, ressource souvent présente dans les établissements humains. Sa construction se fait selon des plans établis par le bâtisseur pour garantir un égal accès de tous à l'eau de la rivière et un ensoleillement équitable des maisons, selon des principes rappelant ceux de certaines utopies urbaines. L'accroissement progressif de la ville se fait dans un premier temps de manière ordonnée. L'émergence de quartiers spécialisés, comme la Calle de los Turcos où se regroupent les activités plus ou moins bienséantes comme la prostitution et le jeu, relève du zonage des activités urbaines¹⁴. Les hauts-lieux (l'Église, la maison des Buendía, l'école, la prison...) caractéristiques des fonctions religieuses, éducatives, punitives, régaliennes de la ville, et points de repère, ne manquent pas. Enfin, la modernisation progressive de la ville de Macondo se fait par l'incorporation des nouvelles techniques comme l'électricité, mais également les infrastructures routières puis ferroviaires qui désenclavent la cité et permettent son essor économique – en l'occurrence, le chemin de fer amène les entreprises d'exploitation bananière américaines. Cette ouverture sur le monde et les réticences qui l'accompagnent ne sont pas sans rappeler la Révolution industrielle en Europe au XIX^e siècle.

À cet instant, la ville tressaillit sous l'effet d'un sifflement aux échos terrifiants et d'une extraordinaire respiration haletante [...] L'innocent train jaune qui devait amener à Macondo tant d'incertitudes et d'évidences, tant d'espoirs et de mésaventures, calamités et nostalgies.¹⁵

14 - Le zonage désigne une organisation urbaine qui sépare les fonctions et leur attribue des espaces bien précis.

15 - GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *Cien años de soledad*, op. cit., p. 268.

Cette évolution de la ville en accéléré conduit Macondo, au terme du roman, à sa propre destruction, par emballement du processus de croissance urbaine, fruit de la cupidité des hommes punie par un Déluge de plusieurs mois qui rappelle les prophéties du déclin urbain que le XX^e siècle a pu connaître.

Une impossible cartographie

La profusion de détails géographiques n'est néanmoins pas nécessairement un gage d'exactitude cartographique. En effet, García Márquez utilise de très nombreux détails, mais toute tentative de cartographie est lacunaire, car les détails donnés sont le plus souvent subjectifs, construits par la perception des personnages (Figure 1). C'est le cas des distances, appréciées en jours d'une marche plus ou moins entravée, mais aussi des milieux, dont la description traduit plus le rapport des personnages à leur environnement qu'une réelle catégorisation.

Il en va de même dans les textes de Cortázar, qui utilise les termes de la géographie pour construire un monde nécessairement hors carte. Dans le recueil *Cronopes et Fameux*¹⁶, le texte intitulé *Fin du monde de la fin*¹⁷ décrit le monde des écrivains, où l'écrit finit par dominer la terre entière. Ce texte signale le dépassement de toute cartographie possible, un monde qui, pour écrire le monde, le modifie, le remodèle, jusqu'à le détruire.

Le président de la République s'entretient par téléphone avec d'autres présidents de républiques et propose intelligemment de faire jeter à la mer l'excédent de livres, ce qui est fait sur toutes les côtes du monde à la fois. [...] Ils ne songent pas que la mer a un fond et qu'au fond de la mer les imprimés commencent à s'amonceler, d'abord sous forme de pâte gluante, puis sous forme de pâte agglutinante et enfin comme une plate-forme consistante quoique visqueuse qui monte journallement de quelques mètres et finira par affleurer à la surface. Alors beaucoup de mers envahissent beaucoup de terres, il y a une nouvelle distribution des continents et des océans, et les présidents de diverses républiques sont remplacés par des lacs et péninsules, les présidents d'autres républiques voient s'ouvrir d'immenses territoires à leurs ambitions et ainsi de suite.¹⁸

16 - CORTÁZAR Julio, *Historias de Cronopios y de Famas*, Madrid, Punto de lectura, 2007 (1^{re} édition, 1962), 147 p.

17 - Ce titre fait référence, en en inversant les termes, au titre d'un livre de Luis SEPÚLVEDA, *Mundo del fin del mundo*, qui narre l'histoire d'un jeune homme qui, après avoir lu *Moby Dick*, s'embarque sur un bateau pour la Terre de Feu puis y retourne comme militant de Greenpeace pour combattre la pollution, l'extinction des espèces.

18 - CORTÁZAR Julio, *Historias de Cronopios y de Famas*, op. cit., p. 74-75.

Les mutations sans cesse exprimées par ces textes sont le signe d'un monde fictionnel évolutif, dont les changements peuvent être analysés du point de vue géographique : périurbanisation, mise en culture, développement des réseaux... sont autant de thèmes constitutifs de l'analyse spatiale et de la description des territoires en géographie. Mais dans *Cent ans de solitude* comme dans le fragment de Cortázar cité ci-dessus, ces mutations aboutissent à un emballement où le récit déborde la géographie et ses moyens de description du monde. Est-ce à dire que la géographie est mise en échec par l'écriture, que la « graphie » du monde – au sens propre – ne peut être rendue par les outils de la géographie ? S'il est vrai, comme nous l'avons évoqué, que ces textes font écho à la pratique du géographe, la question mérite au moins d'être posée.

L'utilisation de la description de l'espace dans les romans latino-américains vient donc appuyer la vraisemblance de la fiction, voire ancrer le récit dans un cadre géographique donné. Mais elle est surtout l'occasion pour le géographe de réfléchir en retour sur ses propres pratiques de représentation de l'espace et sur leurs limites.

Géographies de l'utopie, utopies géographiques

L'idéalisation du lieu en littérature

La figure d'un monde idéal est présente dans *Cent ans de solitude* à travers la fondation de Macondo : on est clairement dans l'utopie, le lieu imaginaire, un lieu idéalisé, qui est aussi hors de l'écoumène, donc également hors du temps, échappant à l'analyse géographique classique. Cette utopie urbaine fait référence à des théories urbanistiques comme celles de Charles Fourier ou de Robert Owen, fondées sur un idéal d'équité dans la répartition spatiale, dans l'accès aux ressources en eau et en terre¹⁹. Cela se traduit par des plans de quartiers où la hauteur des bâtiments, la largeur des rues, l'orientation des façades, sont soigneusement calculées afin de garantir l'égalité entre tous les habitants.

José Arcadio Buendía, qui était l'homme le plus entreprenant que l'on verrait jamais dans le village, avait décidé la position des maisons de telle sorte que l'on pouvait depuis chacune se rendre à la rivière et s'approvisionner en eau moyennant

19 - Voir à ce sujet les textes recueillis par Françoise Choay : CHOAY Françoise, *L'Urbanisme, utopies et réalités : une anthologie*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, 447 p.

un effort égal, et il avait tracé les rues avec tant de bon sens qu'aucune maison ne recevait plus de soleil que les autres aux heures de forte chaleur. En quelques années seulement, Macondo devint un village plus ordonné et travailleur que tous ceux que ses habitants avaient connus jusque là. C'était à la vérité un village heureux, où personne n'avait plus de trente ans et où personne encore n'était mort.²⁰

L'utopie semble réalisée à Macondo parce qu'elle est hors du temps des hommes – aucune précision chronologique n'est apportée dans un premier temps alors qu'aucune technique moderne ne semble disponible, hors de l'espace des hommes – dans une forêt dite « vierge ». La fondation de la ville est un acte créateur à part entière, tant de la part des Buendía que de la part de l'auteur, qui pose ainsi la première pierre d'un roman fondé sur le caractère exceptionnel, anachronique et utopique de Macondo. Cet acte se rapproche de celui qui, en aménagement, cherche à créer et tester de nouveaux modèles.

Des géographies de fiction

En dépit du caractère utopique de Macondo, sa construction par le récit relève, on l'a vu, de la description géographique. Celle-ci peut alors devenir un élément à part entière du récit, un outil dont la fiction s'empare pour le modifier, le plier à sa cause, le détourner de son cadre scientifique afin d'en montrer les limites et la portée. Dès lors, la question du modèle, de la géographie retenue par les auteurs est intéressante.

Julio Cortázar donne un exemple parlant de ce détournement dans le texte intitulé « Géographies » du recueil *Cronopes et Fameux* :

Étant donné que les fourmis sont les reines de la création (le lecteur peut le prendre comme une hypothèse ou une élucubration ; de toute manière un peu d'anthropofugisme²¹ ne lui fera pas de mal), j'ai ici une page de leur géographie²² :
[...] des mers parallèles [rivières ?]. L'eau infinie [une mer ?] croît à certains moments comme du lierre-lierre-lierre [idée d'un mur très haut, qui exprimerait la marée ?]. Si on s'en va-va-va-va [notion analogue appliquée à la distance] on arrive à la Grande Ombre Verte [un champensemencé, un bois, une forêt ?] ou le Grand Dieu dresse le grenier perpétuel pour ses Meilleures Ouvrières.

20 - GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *Cien años de soledad*, op. cit., p. 18.

21 - « Anthropofugisme » : terme utilisé par Cortázar pour signifier une posture qui consiste à s'écarter délibérément d'un point de vue anthropocentré.

22 - Page 84 du livre ; on signale entre crochets les équivalents possibles de certaines expressions selon l'interprétation classique de Gaston Loeb.

Dans cette région abondent les Horribles Immenses Êtres [les hommes ?] qui détruisent nos sentiers. De l'autre côté de la Grande Ombre Verte commence le Ciel Dur [une montagne ?] [...]²³

La suite du texte mentionne une autre interprétation, par Dick Fry et Niels Peterson, faux exégètes, tout aussi fictive que la première, et qui ferait correspondre la description des fourmis à un jardin bien identifié de Buenos Aires. En plus de développer un monde fictionnel aux apparences de réalité où tous les éléments d'une description géographique sont présents, les textes de Julio Cortázar inventent parfois aussi des outils et un lexique géographiques pour construire un monde particulier en jouant sur les échelles et sur le décentrement du point de vue anthropocentré vers d'autres espèces. En cela, il rejoint également une interprétation post-moderne du monde, en même temps qu'un débat qui traverse les sciences sociales : le texte est publié en 1962, dans un contexte où la géographie anglo-saxonne – américaine en particulier – s'interroge sur ses propres pratiques et leur légitimité.

C'est une opération analogue que l'on retrouve dans *Cent ans de solitude* lorsque José Arcadio Buendía redécouvre, par l'entremise du vieux gitan savant Melquíades, les instruments d'exploration de l'univers (sexant, télescope...) et leur utilisation qui aboutit à la recreation de toutes pièces d'une science du monde, aux hypothèses plus ou moins assurées que le protagoniste s'attache à vérifier empiriquement.

Ainsi, les utopies construites par le récit peuvent faire écho à des utopies qui ont existé et sont parfois encore mobilisées dans le champ de l'urbanisme et de l'aménagement des territoires. Cette correspondance entre deux modalités de l'utopie s'inscrit dans une critique réflexive des pratiques des sciences sociales. Dans deux champs différents, les mêmes procédés sont à l'œuvre : leur utilisation dans la fiction renvoie, semble-t-il, à une mise à distance de leur utilisation « scientifique ». Il peut même arriver que le texte narratif prenne une importance majeure dans la représentation des lieux, entraînant en retour une appropriation identitaire de certaines œuvres littéraires et leur prise en compte dans les travaux géographiques.

23 - CORTÁZAR Julio, *Historias de Cronopios y de Famas*, op. cit., p. 83.

La construction fictionnelle du monde réel

Une identité créée par les auteurs

La très féconde production littéraire latino-américaine du XX^e siècle fait des grands auteurs des icônes nationales, des porte-paroles de l'identité de certains territoires, et ce d'autant plus que ces auteurs sont parfois impliqués dans la vie politique de leurs pays, comme Mario Vargas Llosa au Pérou. La Lima de Vargas Llosa, telle qu'elle est présente dans *La Ville et les chiens*²⁴, participe d'une perception de la ville, intimement liée à l'expérience militaire du narrateur. Il est intéressant d'observer que les offices de tourisme prennent prétexte de la littérature de cet auteur pour proposer des circuits dans la ville, sur les pas des personnages de roman, tout comme cela peut être le cas à Dublin, sur les traces de l'Ulysse de Joyce. Le Mexique de Carlos Fuentes dans *La Región más transparente*²⁵, le Mexique de Rosario Castellanos dans *Balún Canán*²⁶ (qui évoque la terre des Indiens avant la conquête espagnole, avec un fort parti-pris identitaire anti-espagnol), ou encore le Chili de Gonzalo Contreras dans *La Ciudad anterior*²⁷, sont d'autres exemples d'identification entre l'espace d'un roman et l'identité d'un territoire. Dans ce dernier, le parcours de la Panaméricaine accompagne la construction du récit le long de la route.

Il ne s'agit pas ici spécifiquement de la création d'une identité par la littérature, mais plutôt de la revendication d'une certaine identité, parfois militante comme dans *Balún Canán*²⁸, par les textes qui en deviennent le vecteur privilégié. La question de l'identité spatiale, de l'identification à un espace donné, à un territoire, renvoie à celle des imaginaires géographiques comme ensemble d'images qui, pour un individu ou un groupe, confèrent une signification et un poids symbolique aux lieux. La littérature est l'un des vecteurs de ces images structurantes dont la géographie contemporaine nourrit ses travaux²⁹.

24 - VARGAS LLOSA Mario, *La Ciudad y los perros*, Barcelona, Seix Barral, 1963, 343 p.

25 - FUENTES Carlos, *La Región más transparente*, op. cit.

26 - CASTELLANOS Rosario, *Balún Canán*, Mexico, Fondo de cultura económica, colección Letras mexicanas, 1957, 292 p.

27 - CONTRERAS Gonzalo, *La Ciudad anterior*, Santiago, Planeta, 1991, 185 p.

28 - CASTELLANOS Rosario, *Balún Canán*, op. cit.

29 - DEARBIEUX Bernard, « Imagination et imaginaire géographique », in *Encyclopédie de géographie*,

Dans les romans cités ici, l'identité des personnages de fiction est intimement liée à leur expérience de l'espace, fût-il fictionnel.

Revendications identitaires par les textes

La littérature crée des espaces de fiction qui à leur tour modifient des espaces réels, voire créent des territoires à très grande échelle, lorsque une identification, même partielle, est possible et que l'identité issue du roman devient un objet politique. Macondo, ville de tous les possibles, en est un cas intéressant. Le nom de la ville fait l'objet d'une récupération dans le domaine économique : à titre d'exemple, une affiche diffusée sur Internet³⁰ raye le nom de Silicon Valley pour le remplacer par Nueva Macondo, sur un fond de carte pouvant évoquer le territoire tel qu'il est décrit dans le roman de García Márquez, avec les logos de très nombreuses entreprises. Cette image correspond à un projet de « ville des entrepreneurs ». Diverses interprétations de l'affiche sont possibles selon l'orientation économique que l'on souhaite y lire. La ville de fiction semble y devenir l'instrument d'une fiction sociétale : elle est à la fois idée de ville de tous les possibles – selon un postulat libéral – et d'un développement incontrôlé qui peut mener à la ruine du système – si l'on souhaite y voir une interprétation plutôt altermondialiste.

Dans le domaine politique, Macondo est aussi un exemple de revendication identitaire : Aracataca, ville natale de Gabriel García Márquez dans la région de la Guajira, proche de Rioacha, a revendiqué le nom de Macondo, le site et la situation de la ville étant proches de ceux que le roman décrit. Une cartographie approximative du roman aboutit en effet à un résultat proche de la carte de la région d'Aracataca. Il serait d'ailleurs possible de replacer les lieux du roman sur une carte de la Guajira. Mais le changement de toponyme a finalement été refusé à Aracataca par le gouvernement colombien³¹.

Antoine BAILLY, Robert FERRAS & Denise PUMAIN (dir.), Paris, Economica, 1992, p. 893-906.
30- IDEOTASDENEGOCIO, *Nueva Macondo*, <http://ideotasdenegocio.wordpress.com/2010/03/24/nueva-macondo-una-ciudad-para-los-emprendedores> [consulté le 15 mai 2014].
31 - Le journal espagnol *El Mundo* en rendait compte dans un article du 26 juin 2006 : EL MUNDO, *Aracataca no será Macondo*, <http://www.elmundo.es/elmundo/2006/06/26/cultura/1151307386.html> [consulté le 15 mai 2014].

Quelle interprétation géographique ?

Dès lors, deux interrogations restent en suspens. La première concerne l'usage qui peut être fait des textes littéraires par la géographie pour nourrir l'interprétation des organisations socio-spatiales et des représentations attachées aux territoires. La seconde concerne l'intérêt pour la recherche en géographie ou en littérature de chercher à localiser et à donner une épaisseur territoriale aux textes de fiction. Sans prétendre répondre de manière définitive à ces questions, pour lesquelles il y a matière à débat, nous soulèverons quelques pistes.

La géographie connaît depuis les années 1970 de fortes évolutions qui font une place croissante aux facteurs culturels dans l'étude des territoires en tant que construits sociaux. À ce titre, les représentations portées par différentes catégories de population, de même qu'un certain nombre de supports à large diffusion, sont pris en compte comme matériaux d'analyse. Les textes de fiction latino-américains ont cette double caractéristique qu'ils sont souvent porteurs d'un discours sous-jacent ou explicite sur l'identité d'un territoire, et qu'ils sont des objets très largement diffusés. Il nous semble ainsi pertinent de les prendre en compte dans l'analyse de tel ou tel espace, s'il a fait l'objet d'une représentation littéraire.

L'intérêt de la localisation des espaces de la fiction est quant à lui plus discutable. La tentation de tracer une carte dès qu'une organisation spatiale est évoquée dans le texte peut être assimilée à une déformation professionnelle du géographe sans grand intérêt scientifique. Si l'auteur n'a pas trouvé bon d'accompagner son récit d'une carte, peut-être celle-ci est-elle superflue, voire néfaste à la compréhension de l'œuvre. Néanmoins, il nous semble que la carte ainsi réalisée, pour peu qu'elle le soit avec rigueur, est féconde du point de vue du géographe, car elle nous dit quelque chose de la manière dont l'espace évoqué dans la fiction est perçu ou construit par l'auteur. En cela, elle traduit non seulement une représentation singulière de l'espace par un individu, mais aussi vraisemblablement les éléments saillants d'un territoire, ceux qui sont collectivement pertinents pour déterminer un lieu.

Dans la littérature latino-américaine contemporaine, des paradigmes géographiques sont mobilisés par certains auteurs pour construire des espaces littéraires qui échappent parfois à la vraisemblance tout en

s'appuyant sur les apparences d'un raisonnement géographique. La littérature latino-américaine nous fait donc voyager à travers des espaces géographiques réels réinterprétés par les auteurs et nous transporte dans des espaces de fiction que nous pouvons appréhender par les outils que la géographie met à notre disposition, ce qui contribue à nous les rendre familiers, voire à créer une identité. Mais ces textes nous permettent surtout d'interroger les instruments de la géographie et de relativiser leur efficacité de description du monde. Ils font souvent penser à des débats épistémologiques qui traversent les sciences sociales. En géographie, ils invitent plus particulièrement à un retour critique sur la pratique du terrain et de la cartographie comme éléments de preuve. Le recours à un discours fictionnel se heurte d'emblée à des limites liées à la nature du texte, aux connaissances de l'auteur ou encore à l'identité du public destinataire. Il est néanmoins fécond pour le géographe si ce dernier s'attache à l'analyser comme l'expression de représentations collectives sur l'un ou l'autre espace.

La dialectique entre interrogations épistémologiques suggérées par l'étude des procédés littéraires de description de l'espace et informations tirées de ces textes dans le cadre d'une analyse des représentations de l'espace semble être intéressante pour le géographe. Des textes comme ceux de Gabriel García Márquez ou de Julio Cortázar en particulier nous font efficacement voyager dans l'espace-temps qui sépare l'espace géographique de l'espace fictionnel montrant les passerelles qui les relient.

Chapitre V

L'expression du milieu et l'imaginaire national vénézuélien dans le roman *Doña Barbara*

Julien REBOTIER

Publié en 1929, *Doña Barbara*¹ figure au panthéon de la littérature vénézuélienne et latino-américaine, et compte parmi les romans régionalistes qui mobilisent une description fidèle et minutieuse de la nature. Néanmoins, s'il peut aller loin dans le détail, le recours au naturalisme présente aussi des traits plus fantaisistes ou imaginés dans un rapport souvent flou entre réalisme et fantastique, faisant de *Doña Barbara* un ouvrage pionnier du réalisme magique.

Deux thèses principales sont portées par l'auteur Rómulo Gallegos. Il s'agit d'une part de l'affirmation d'une communauté nationale vénézuélienne dans un pays – et un continent – où la question nationale est sans cesse réinventée, et d'autre part de la tension entre civilisation et barbarie mais sans les opposer de façon exclusive dans la mesure où Gallegos reconnaît aux côtés de l'idéal civilisé de l'imaginaire national des traits authentiques essentiels, à travers un milieu très présent ou un rapport à la nature presque immédiat. Par ce rapport premier et la référence au milieu, Gallegos contribue à fédérer la communauté – hétérogène – des Vénézuéliens².

1 - GALLEGOS Rómulo, *Doña Barbara*, Caracas, Editorial Panapo, 1997 [1929], 222 p.

2 - ANDERSON Benedict, *Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*, Londres, Verso, 1991 [1983], 224 p.

Le roman devenu symbole participe à la constitution d'un imaginaire national au même titre que le drapeau tricolore ou la figure de Simón Bolívar. Notre contribution se penche sur la place et le rôle du milieu, en l'occurrence des *llanos*, dans l'institution d'un imaginaire national véhiculé par le roman *Doña Barbara*.

Les *llanos* sont la région où se situe la totalité du récit. Il s'agit de grandes plaines qui s'étendent du pied des Andes à l'Orénoque (Carte 1). Cet espace presque aussi grand que la France constitue une marge méridionale dans un pays où l'essentiel de la population se concentre dans les Andes et sur la frange côtière caribéenne. Les *llanos* sont un point de fuite, un horizon toujours occupé de façon très lâche, et objet des rêves d'aménagement et de conquête les plus fous autour de l'Orénoque et de son principal affluent, l'Apure. L'ambiance y reste néanmoins celle des vachers, d'hommes à cheval, du bétail, de *corrales* et *hatos* (équipement pour l'élevage extensif), contexte assez dur, violent souvent, terre de caudillos aux paysages très plats de savane arborée où quelques rivières serpentent en de nombreux méandres entre de faibles élévations du relief. Historiquement, les *llanos* ont toujours servi les contre-révolutions, depuis les premières velléités d'indépendance, à la fin du XVIII^e siècle. Mais ces « réactions » sont à inscrire dans le provincialisme, une dépendance des *llanos* aux villes du nord, aux côtes et aux ports, où se concentrent propriétaires, négociants, exportateurs, et plus largement dans le cadre d'une opposition de la marge à la capitale. Les *llanos* fonctionnent comme une périphérie du Venezuela urbain et du pouvoir. C'est dans cette arrière-cour du pays qui échappe aux lustres et à la modernité de la ville du début du XX^e siècle que Gallegos ancre l'argumentaire de sa double thèse sur l'imaginaire national, entre idéal de civilisation et culture *criolla*.

Ce sont ces *llanos* empreints de tradition, où règnent une loi et un ordre particuliers, que domine Doña Barbara, maîtresse femme, grande propriétaire terrienne. Le roman met en scène le retour de Caracas de Santos Luzardo sur sa terre natale, pétrie de brutalité et de violence, dont sa mère l'avait éloigné suite à un drame familial. Santos Luzardo³, le héros, revient sur ses terres familiales, poussé par une mission civilisatrice et d'éducation. C'est là que se joue une des thèses

3 - *Luz* : lumière, *Doña Barbara* : doña la barbare.

en fait reconnues comme constitutives de la communauté nationale vénézuélienne dont on devine que l'auteur postule opportunément l'essentialisation et la naturalisation dans un pays où les frontières actuelles n'ont pas 250 ans. Tout au long du roman, Gallegos défend la double thèse d'un imaginaire national dual, entre le sens de l'histoire (du progrès et de la civilisation) et le sens de la terre (de l'authentique et de l'essence vénézuélienne) à travers les traits singuliers des *llanos* et des hommes qui les peuplent.

Points d'entrée dans le roman	I Espace décrit	II Espace mobilisé (ressort du récit)	III Espace instituant (vecteur et levier de la thèse)
Techniques langagières / formes de l'écrit / vocabulaire / registres / référentiels			
Récit / structure du texte / trame narrative / psychologie des personnages			
Biographie de l'auteur / trajectoire politique / contexte d'écriture			
Roman historicisé / réception / contexte de lecture / perspective dans l'histoire politique du pays			

Figure 1 : Grille d'analyse croisant modes d'expression et fonctions diverses du milieu dans *Doña Barbara* – (réalisation de l'auteur)

En soulignant l'importance du milieu dans l'affirmation de la double thèse du roman, on met en avant le poids du contexte et du sens attribué à l'environnement ainsi qu'à la qualité des rapports à l'environnement qui caractérisent une société. Au-delà des seuls formes et faits, les discours et représentations président largement aux implications et au rôle que le milieu, en tant qu'ensemble d'interactions singulières et localisées entre une société et son environnement, présente pour la société concernée. Ainsi, afin d'étudier la place et le poids du milieu dans la constitution d'un imaginaire national créole à travers *Doña Barbara*,

on part d'une grille d'analyse qui articule quatre niveaux de lecture du roman à trois types de questionnement sur le milieu, couvrant ainsi ses différents modes d'expression (Figure 1). De fait, les *llanos* sont tantôt mis en scène et décrits finement, tantôt mobilisés comme catégorie et ressort du récit (au même titre que la psychologie des personnages ou le régime d'énonciation), tantôt utilisés comme levier de la double thèse de l'ouvrage, comme s'ils *agissaient* la thèse de l'auteur, servant une lecture politique autant qu'ils contribuent à la fonder. Du plus réaliste au plus symbolique, ce triple questionnement à l'endroit du milieu (*llanos* décrits, ressorts du récit et leviers de la double thèse) organise l'argumentation en trois parties. Pour chacune d'elles, et même si l'ensemble des cases de la grille d'analyse n'est pas épuisé ici, on pourra mobiliser données et informations à partir des quatre niveaux de lecture du roman, du plus proche du texte au plus contextuel (Figure 1).

La description du milieu : le détail et l'intime à la recherche de l'authentique

Le roman *Doña Barbara* nous donne à connaître les *llanos* de façon détaillée. À travers la description des paysages ou les pratiques des personnages, c'est un portrait minutieux de cette région vénézuélienne qu'offre Gallegos. Les scènes sont restituées avec soin, les éléments caractéristiques des *llanos* ne manquent pas dans le texte. Mais c'est aussi une impression, une ambiance et une sensation qui sont rendues dans la narration. Du tangible au sensible, l'éventail du témoignage littéraire donne une image diversifiée des *llanos*, dépassant largement le seul registre du discours géographique scientifique.

L'archétype de structures agraires traditionnelles et déterminantes

Comme il s'agit d'une activité cardinale au fil du récit, on trouve dans le roman la description précise du système d'élevage extensif. Qu'il s'agisse des différentes étapes du marquage des bêtes, de leur capture ou de leur repérage dans la savane ouverte, les activités pastorales changent avec les saisons. Durant la saison sèche, on peut circuler facilement et les bêtes sont à la recherche de points d'eau qui parfois se raréfient et qui sont âprement disputés entre les différentes propriétés. À la saison des pluies, les violents orages électrisent l'atmosphère et l'eau s'abat sur une savane

brulée, favorisant le regain des pâtures. Le système de propriété latifundiaire, partie importante de l'âme des *llanos*, est ici rendu avec force détails.

Les deux personnages principaux, Doña Barbara et Santos Luzardo, sont de grands propriétaires terriens dont les manières de voir la gestion de leurs terres diffèrent considérablement. Ces deux manières de voir et de faire sont largement documentées dans le roman et servent les deux polarités – dépassées par la suite – de la thèse entre civilisation et barbarie. Fort du sentiment d'être investi d'une mission civilisatrice, Santos Luzardo souhaite par exemple introduire la rotation des terres pâturées pour éviter l'écobuage (avant chaque saison des pluies), signe pour lui d'archaïsme dans un système extensif où les limites des propriétés de chacun sont très mal marquées, occasion invariable de contestations entre voisins. Le devenir de cette initiative souligne l'erreur de Santos Luzardo qui, sans mettre régulièrement le feu à ses terres, offre un terrain propice à la propagation incontrôlée des incendies que ses lointains voisins continuent d'utiliser. Le feu ne connaît pas les limites légales des parcelles, et le régime des *llanos* apparaît à nouveau comme singulier, ni véritablement celui de la loi, ni complètement celui d'une quelconque rationalité agronomique moderne. On constate en outre le rapport distendu qu'entretient le juge local avec la loi lorsqu'il ferme les yeux sur le déplacement des repères des propriétés dans la savane ouverte, rendant très fluctuantes les limites de parcelles déjà compliquées à identifier pour y maintenir le bétail en pâture.

***Le rapport sensible au milieu,
constitutif de l'âme llanera***

Au-delà des structures agraires caractéristiques et déterminantes pour la définition du milieu, on voit au fil du texte le paysage changer entre les périodes de basses et de hautes eaux, et Gallegos attire même l'attention du lecteur sur les impératifs qu'imposent les différentes saisons tout au long de l'année. Les *llaneros* s'inscrivent dans une relation si intime avec leur milieu qu'ils en épousent étroitement les dynamiques et en suivent les caractéristiques, sans artefacts. Il peut s'agir de déplacements en barque à la saison des pluies, ou plutôt à cheval le reste du temps ; de trouver des hauteurs accessibles pour y mettre les bêtes à l'abri et ainsi les sauver de la noyade ; ou simplement d'attendre dans les patios ou sous les arcades des *hatos* que les conditions soient plus clémentes et favorables à une quelconque activité.

Plus que le seul paysage, c'est un genre de vie que le récit nous donne à connaître. En entrant dans les détails des activités des *llaneros*, la description recouvre aussi le registre du sensible lorsque Gallegos souligne l'impression tantôt écrasante d'un milieu oppressant, hostile et dangereux, et tantôt stimulante du regain, de l'initiative et du sens aménageur dans une région riche d'opportunités. Le milieu véhicule des émotions que l'on retrouve parmi les personnages. De fait, si l'on a mis jusque-là l'accent sur les structures agraires caractéristiques des *llanos*, les descriptions, l'usage des qualificatifs et les détails souvent subjectifs des scènes, des paysages ou encore des animaux sont très marquants.

C'est aussi le registre du sensible qui est mobilisé alors que le système d'élevage extensif prend son sens dans les grandes distances et la longueur des déplacements à cheval ou en barque. On apprend qu'il faut plus d'un jour de cheval dans de bonnes conditions, pour se rendre à San Fernando, la capitale régionale, depuis les *hatos* où se déroule l'essentiel de l'action, ou encore que les journaux n'arrivent de Caracas qu'une fois par mois (et bien sûr toujours très en retard), participant de cette idée d'une région hors du temps et de l'actualité, campée sur l'invariable permanence de la tradition. Le texte présente une grande quantité d'adjectifs qui caractérisent une nature sauvage et en même temps impérieuse, ou digne. Reviennent par exemple souvent les termes *inmensidad*, *tierra ancha*⁴ mais aussi *brava*, *bravía*, *bravura*⁵. On trouve aussi *melancolía*, *recíos*⁶ ainsi que d'autres sentiments humains prêtés au paysage, comme le fait de mener dans les *llanos* une *vida ruda y fuerte*⁷, pleine de *franqueza y recelo*⁸. À travers ce vocabulaire, le recours au sensible et au sentiment, on distingue la nuance que Gallegos introduit dans la thèse entre civilisation et barbarie. Certains traits de la barbarie s'inscrivent au titre d'éléments constitutifs du caractère *llanero* alors institué comme pilier d'une identité nationale créole.

Mais le milieu n'est pas seulement décrit (dans ses détails, ses nuances, dans ses caractéristiques sensibles ou plus physiques et structurantes). Il est aussi fonctionnel pour le récit, il supporte l'histoire, la psychologie

4 - Immensité, terre ouverte/grande terre.

5 - Indomptable/courageux/impétueux.

6 - Mélancolie, robuste/rustre.

7 - Rude et forte/intense.

8 - Franchise et méfiance.

des personnages ou la qualité des rapports qu'ils entretiennent. Pour la rédaction de son roman, Gallegos a passé quelques jours seulement dans les *Ilanos* en 1927, à l'occasion de la Semaine Sainte, à la suite de quoi, et en s'appuyant sur des témoignages précis, il a dépeint ces scènes *Ilaneras*. On peut donc aussi penser que les paysages, les pratiques et les fresques décrites sont chargés d'attendus de l'auteur, sorte de matériau malléable qui sert la trame narrative.

La mobilisation du milieu au service du récit

Nombre de chapitres s'ouvrent sur une description du paysage. Au fil de la narration, il est dévolu au milieu un pouvoir agissant qui intervient dans la trame narrative. On lit par exemple *la tierra no perdona*⁹. Les *Ilanos* présentent une certaine capacité d'action convoquée dans le récit. Il ne s'agit plus d'un décor dans lequel se déroule l'intrigue, mais d'une dimension de l'intrigue. Les *Ilanos* constituent une des catégories du discours narratif et servent le propos de l'auteur. Rómulo Gallegos use de différents procédés pour arriver à ces fins. Il fait des *Ilanos* un miroir dans lequel on peut lire le récit, ou un ressort qui intervient dans l'action.

Les Ilanos, reflets du récit

Le milieu est évoqué comme une allégorie de la tragédie qui se joue dans *Doña Barbara*, de la tension entre les personnages qui reprend la tension entre idéal civilisateur et archaïsme de la tradition. Ainsi, les caractéristiques du milieu suivent fidèlement la trame narrative et l'évolution de l'intrigue entre les personnages comme un écho de l'action ou en augurant certains dénouements. Les traits caractéristiques des personnages qui relèvent du primitif, du sexuel, du barbare, du sauvage et même ce que l'auteur décrit comme leurs vices, sont très souvent redoublés par une nature hostile décrite à un moment d'austérité particulière. Un des *Ilaneros*, Lorenzo Barquero qui a succombé aux tentations charnelles de la mangeuse d'homme Doña Barbara, sombre inévitablement dans l'alcool dans un moment de solitude décrit comme un jour de pluie et de désolation. En outre, au terme du roman, la disparition de Doña Barbara, personnage allégorique de la sauvagerie

9 - La terre ne pardonne pas.

des *llanos*, est décrite en parallèle de la fin de la menace qu'un caïman de taille et « à la peau dure » faisait peser sur les hommes et le bétail dans la région. Dans les dernières pages de l'ouvrage, l'animal est abattu alors que Doña Barbara quitte ses terres à cheval.

Le recours au référent du milieu est permanent. Comme reflet du récit, lorsqu'on lit la nature, on lit les hommes. Au fil de l'écriture, Gallegos véhicule une série de comparaisons et de métaphores. Certains des personnages parlent « comme une violente averse », très caractéristique du régime de pluie des *llanos*, et l'on espère que les colères d'autres personnages ne sont que des *aguaceros de verano*¹⁰. L'ambiguïté et la tension dramatique du récit sont restituées dans toute leur nuance à travers une nature tantôt « désolée », tantôt « riche et prolifique », « belle et horrible à la fois », promettant « une belle vie comme une mort atroce ». Dans le récit, les scènes de dressage de chevaux, de rodéo ou de capture de bêtes sont une des opportunités de faire se confronter puis se croiser dans une confusion savamment entretenue les deux entités, hommes et *llanos*, qui se mêlent pour l'auteur jusqu'à « l'entéléchie » (terme tiré du texte original) et qui culmine dans la figure du centaure. Le centaure est l'image de la parfaite symbiose du vénézuélien dans les *llanos*, celle de l'homme à cheval, omniprésente dans l'ouvrage, et qui revient comme l'illustration parfaite de l'essence *llanera*.

La syntonie entre le récit et les caractéristiques des *llanos* confère un caractère magique au milieu qui n'est pas neutre. Il souligne au moins les traits distinctifs du récit, en participant par exemple à sa naturalisation, et peut même éventuellement contribuer directement aux logiques de l'action en impliquant certains aspects du dénouement de l'intrigue et de l'action.

Les llanos, ressorts de l'action

C'est tout le déroulement du récit qui se joue à la fois à travers l'histoire des personnages mais aussi à travers, par exemple, le type de mise en valeur des terres (doit-on mettre le feu à la savane ?), le rapport au droit et aux limites (doit-on poser une barrière pour signifier la limite des parcelles selon le droit ?), ou même à travers les perspectives d'exploitation des ressources qui reflètent un caractère conservateur ou entrepreneur (un des *llaneros* employé dans un *hato* dit en substance : à

10 - Des averses d'été.

quoi bon augmenter son cheptel si l'on se fait subtiliser des bêtes par les *hatos* voisins dans les grandes terres ouvertes ?).

Des croyances de sorcellerie et des superstitions qui animent les personnages trouvent un écho dans l'observation de la nature et du vivant comme reflet des hommes ou surtout comme indice du destin. En observant des oiseaux, un des personnages secondaires donne du sens aux rapports entre les personnages principaux. Mais il ne fait pas qu'observer : en donnant à boire de l'eau ou du sang à ces oiseaux dûment identifiés, il influence la qualité des rapports et des sentiments entre les deux personnages principaux, soulignant ainsi une dimension propitiatoire dévolue aux éléments naturels. À ces fins, on relève même l'utilisation de *cazuelas propiciatorias*¹¹. Ainsi les hommes ne sont pas seulement passifs, aux prises avec le milieu *llanero*. Ils s'inscrivent plus rigoureusement dans l'image récurrente d'une symbiose étroite au service du récit et dans laquelle les *llanos* peuvent aussi agir sur le monde.

La nature, ses caractéristiques, et la description des rapports que les hommes entretiennent avec elle interviennent comme autant de ressorts intermédiaires dans les logiques du récit et participent à sa progression. La région des *llanos* reflète la tension du récit et entre les personnages autant qu'elle les réalise. Et au-delà de la seule intrigue et de la progression du récit, c'est à la thèse de l'institution d'un imaginaire national vénézuélien que le milieu tel qu'il est restitué et tel qu'il intervient dans le roman participe activement.

Les *llanos*, levier de l'institution d'un imaginaire national vénézuélien

Par le rapprochement avec un fonctionnement ou des formes dites naturelles, ou par l'évocation d'une certaine nécessité qualifiée d'objective car liée aux lois – à nouveau « dites » – naturelles, le recours à l'argument ou à la métaphore naturaliste pour affirmer ou renforcer un propos n'est pas nouveau (pensons aux « frontières naturelles » ou encore à la terre qui, elle, ne ment pas). Pour appuyer la thèse de son roman, l'auteur n'hésite pas à naturaliser l'imaginaire national, pourtant construit, par le biais des *llanos* vénézuéliens. Sa trajectoire d'homme politique phare pour la République permet aussi d'éclairer

11 - Casseroles/récipients propitiatoires.

le sens à donner à l'usage que Gallegos fait d'une région pleine de sens pour une communauté nationale vénézuélienne qui reste néanmoins toujours en devenir.

Le recours au milieu : naturaliser pour convaincre

Au sortir de la lecture du roman, l'imaginaire national qui doit faire sens pour une communauté partagée¹², celle de la nation vénézuélienne, semble tout aussi évident que la nature décrite dans l'ouvrage. La référence permanente aux *llanos* dans *Doña Barbara*, par différents procédés (description, comparaison, métaphore, analogie, performativité), n'est pas étrangère au sens que recouvre cette région au Venezuela. Le *llano* présente un capital affectif et d'identification très fort auquel le politique a largement contribué après les années 1950. Ancrer le récit et par certains côtés la raison de l'intrigue dans les *llanos* permet de mobiliser une référence partagée et unanime malgré l'hétérogénéité manifeste d'une communauté nationale vénézuélienne historiquement constituée depuis peu.

La référence aux *llanos* permet aussi de souligner la dualité et l'ambiguïté de la thèse opposant, avec nuance, civilisation et barbarie. L'imaginaire national que l'auteur construit porte tout autant l'idéal de civilisation et de progrès qu'il reconnaît le poids de la tradition, les valeurs de force, de violence et de rudesse. Par une analogie qui fait sens parmi les Vénézuéliens, le recours aux *llanos* permet de naturaliser une construction que l'auteur, par la suite très engagé politiquement, appelle de ses vœux.

Le milieu tel qu'il est décrit dans le détail, mais aussi mobilisé pour le récit, sert d'argument à la thèse de l'ouvrage afin d'essentialiser un imaginaire national. Le milieu, le rapport que les sociétés entretiennent avec lui, et ses caractéristiques, propres à un moment et à un lieu, sont des éléments particulièrement significatifs qui contribuent à l'unité d'une communauté de destin et aux intérêts partagés. Les *llanos* sont un élément constitutif de la fondation d'une communauté imaginée, en réalité véritable construction, dans un premier temps littéraire avec *Doña Barbara*. Mais par la suite le politique a parfaitement saisi et relayé l'intérêt d'un tel ressort pour servir le dessein politique de l'affirmation d'une communauté nationale.

12 - ANDERSON Benedict, *op. cit.*

Les connotations historiques et politiques des llanos et du roman

Le caractère fondateur du texte de Gallegos dans l'institution imaginaire de la société vénézuélienne doit être lu comme le produit de contingences historiques. Pour les Républicains du XX^e siècle, la figure des *llanos* a été à la fois répulsive et attirante.

Répulsive, car les *llanos* sont le siège historique des caudillismes, et le lieu des plus grandes spoliations du dictateur de près de 25 ans, Juan Vicente Gómez. Pour Picón Salas, intellectuel démocrate chrétien, le XIX^e siècle se termine en 1936, à la mort de Gómez. Le pays sort de la barbarie et de l'archaïsme pour entrer dans la démocratie et le progrès incarnés par des socio-démocrates à tendance libérale (du parti AD) ou démocrates chrétiens (du parti COPEI). C'est aussi en 1936 qu'Uslar Pietri, homme de lettres engagé, publie le fameux éditorial qui invite à « sembrar el petróleo »¹³. Comme Uslar Pietri, Gallegos est membre d'AD. L'auteur de *Doña Barbara* s'était exilé en 1931 suite aux critiques perçues de son roman à l'endroit d'un État abusif du Venezuela de Gómez. Gallegos est président du Venezuela quelques mois en 1947 après avoir été ministre de l'éducation, puis déposé par une junte militaire en 1948. Et lorsqu'en 1958 la dictature – de Pérez Jiménez cette fois – est définitivement vaincue, ce sont à nouveau les cercles d'AD et de COPEI qui investissent l'appareil d'État. Triomphe à nouveau l'idée selon laquelle le pays moderne émerge en 1936, loin de l'archaïsme des *llanos* dont la démocratie semble alors se détourner.

Mais la figure des *llanos* n'est pas qu'un repoussoir alors que c'est en ville que le nouveau régime démocratique a le plus maille à partir avec la guérilla. La thèse de Gallegos portant sur un imaginaire national dual (à la fois tourné vers le progrès et la civilisation, et ancré dans les traditions d'une nation créole) se déploie dans ce contexte politique tendu. Cette dualité est incarnée par Santos Luzardo dont Gallegos dit dans le roman que « Al perder los sentimientos regionales, había perdido también todo sentimiento de patria »¹⁴. À la faveur du moment historique du début de la période démocratique actuelle, au tournant des années 1950 et 1960, le roman *Doña Barbara* a pu gagner le statut de symbole de la nation malgré les premiers avis récalcitrants des pères de la démocratie

13 - Semer le pétrole.

14 - En perdant la fibre, le sentiment régional, il avait perdu tout sentiment patriotique.

à l'endroit des *llanos*, jugés si loin des lumières de la capitale et de la démocratie. Les *llanos* fascinent et attirent tout à la fois. Il y a comme une dette et un désir unanimes à l'endroit des *llanos*. La dette est historique, du fait du théâtre de batailles, d'épopées et de campagnes militaires d'importance pour le pays. Le désir prend la forme du tropisme du Sud, du fruit défendu, de l'El Dorado, un temps évoqué dans le roman. On le trouve aussi dans l'ambition – qui traverse le temps ! – d'aménager les bords de l'Orénoque, comme le défend Santos Luzardo en voulant « peupler » et « assainir », s'arracher à la « nonchalance de l'indien qui coule dans nos veines ».

À travers les *llanos*, le message de *Doña Barbara* mobilise une région qui incarne une certaine permanence face aux vicissitudes de l'histoire. L'imaginaire national est installé dans le temps et compte sur un ancrage territorial plein de sens pour la plupart des Vénézuéliens. Parmi la société vénézuélienne de la deuxième moitié du XX^e siècle, le pouvoir d'évocation des *llanos*, tant historique que lié aux caractéristiques du milieu présentées comme invariables, est convoqué à dessein par l'auteur dont l'envergure politique intervient nécessairement dans la lecture et la portée du roman.

Le roman de Gallegos donne un espace à voir de façon très précise. Mais il met aussi en scène une nature agissante. L'environnement y est fondateur d'une société caractéristique de *llaneros*. Le milieu ainsi constitué, propre aux interactions que sociétés et environnement entretiennent dans les *llanos*, intervient dans l'architecture du récit comme un ressort important tout autant qu'il sert de levier pour affirmer la thèse du roman, et convaincre.

On retrouve la dualité (modernité et tradition) de la thèse sur la constitution d'un imaginaire national à travers la mobilisation de deux catégories de discours sur l'environnement : l'environnement-modèle et l'environnement-contrôle¹⁵. Le premier type de discours explique ou doit expliquer le monde. Il permet en même temps de naturaliser l'imaginaire national en l'ancrant dans les nécessités de la nature, et

15 - BERDOULAY Vincent, *Des mots et des lieux. La dynamique du discours géographique*, Paris, Éditions du CNRS, 1988, p. 61-62.

reconnaît une certaine prise directe avec le milieu, marque prégnante d'un genre de vie traditionnel. Le deuxième type de discours se lit plutôt à travers la personnalité du personnage revenu de Caracas au pays, Santos Luzardo, qui s'emploie dans un premier temps à défendre la maîtrise, le contrôle et la mise au pas d'une nature impétueuse avant d'assouplir sa position. Ce discours qui consiste à chercher à réduire la nature à la volonté des hommes et aux progrès de la civilisation est nuancé au fil du roman, notamment lorsque Santos Luzardo concède et assume même des traits spécifiques à une tradition qu'il rejetait au début au motif de son archaïsme, mais que Gallegos veut caractéristique d'une identité nationale singulière.

Au-delà de la place que le milieu *llanero* occupe dans les formes de l'écriture et comme recours de la narration, on doit souligner plus largement la portée politique des discours sur l'environnement et le poids des conceptions relatives à ce dernier. Parce qu'il permet de mobiliser ces discours et conceptions et leurs portées sans les contraintes du registre scientifique, et parce qu'il suggère des pistes pour leur interprétation, l'écrit littéraire tout à la fois mobilise et contribue de façon singulière au discours géographique. Il met en avant des formes d'écriture mais aussi des usages et des modes de diffusion de ces discours et conceptions qui échappent encore pour beaucoup au domaine d'interprétation du géographe. Des deux points de vue, il est pourtant également question de se pencher sur les rapports des sociétés au monde et sur leurs empreintes socio-spatiales que ces rapports recouvrent, qu'elles soient matérielles ou idéelles.

Chapitre VI

De la géographie à l'œuvre littéraire :

le récit d'exploration éthiopienne des frères

d'Abbadie au XIX^e siècle, par Arnauld d'Abbadie

Viviane DELPECH

Le XIX^e siècle est connu pour avoir été une période de découvertes déterminantes toutes disciplines confondues. Dans les domaines géographique, archéologique ou ethnologique, les expéditions se multiplièrent afin d'enrichir la connaissance sur les territoires africains et orientaux encore peu accessibles. La campagne d'Égypte de Napoléon Bonaparte ouvrit largement la route du Proche-Orient. Pascal Coste ou Jean-François Champollion étudièrent les monuments perses ou égyptiens, le suisse Burckhardt découvrit la captivante cité de Pétra en Jordanie, le fameux docteur Livingstone s'illustra par ses missions d'évangélisation en Afrique centrale. Ravivée par les Portugais au XVII^e siècle et rendue célèbre par James Bruce entre 1769 et 1772, la quête des sources du Nil fascina les frères d'Abbadie dès leur plus jeune âge. Disposés naturellement au multiculturalisme de par leurs origines basques et irlandaises, ils aspiraient à une ouverture sur le monde dans la perspective du progrès scientifique et politique. Après une préparation de plusieurs années tant sur le plan intellectuel, financier que matériel, ils se rendirent en Éthiopie suivant une démarche ethnologique, géographique, géopolitique et religieuse. Ils s'intégrèrent

pleinement à cette société de l'altérité, se faisant un *credo* d'adopter ses coutumes quelle que soit la précarité de leurs conditions de vie. Leur voyage ensemble s'échelonna de 1837 à 1848, moment où Antoine, le frère aîné, s'en retourna en France, tandis que le séjour d'Arnauld se prolongea par intermittence jusqu'en 1862.

Mais, si les deux frères sont souvent associés dans les mémoires, ils voyagèrent beaucoup séparément. Les objectifs de leur exploration, bien distincts, révélaient à la fois leurs caractères respectifs, les préoccupations scientifiques du monde occidental et les tensions du contexte politique éthiopien. Antoine¹ se distingua par ses travaux géodésiques, linguistiques et ses observations minutieuses des populations. Considéré comme un *mamhir*, c'est-à-dire un savant éminent et reconnu, il prônait le non port des armes et l'intégration à la population locale par l'apprentissage de la langue et le respect de ses us². Ses champs de recherche témoignaient des problématiques scientifiques contemporaines : la résolution de la quête des sources du Nil et l'étude philanthropique s'inscrivaient dans une logique post-révolutionnaire de découverte et de connaissance de nouveaux territoires, qui avait pour finalité politique de maîtriser l'espace et les peuples. Cette démarche scientifique, en principe désintéressée, traduisait la politique impérialiste concurrentielle et naissante du monde occidental³. En ce qui concerne Arnauld⁴, il était fortement impliqué sur le plan militaire et politique, garantissant la sécurité de son frère et de ses travaux. En effet, l'Éthiopie traversait

1 - Astronome, géographe, géophysicien, linguiste, philologue, numismate, juriste... Antoine d'Abbadie (Dublin, 1810 – Paris, 1897) fut élu membre de l'Académie des Sciences en 1867 à la section de géographie et navigation. En outre, il était membre du Bureau des Longitudes, de la Société de Géographie et de l'Académie Linguistique de Paris. Il dressa la première cartographie de la Haute-Éthiopie ainsi que le premier dictionnaire amharique/ français recensant 15 000 mots. Il rassembla une collection de près de 300 manuscrits éthiopiens conservés aujourd'hui à la Bibliothèque nationale de France.

2 - ABBADIE (d') Antoine, « Instructions pour les voyages d'exploration », in *Bulletin de la Société de Géographie*, Paris, 1867, p. 1-39.

3 - HUGON Anne, *L'Afrique des explorateurs, vers les sources du Nil*, Paris, Gallimard, 1991, 176 p.

4 - (Michel-)Arnauld d'Abbadie (Dublin, 1815 – Ciboure, 1893) s'intéressa à l'ethnologie éthiopienne et s'illustra surtout du point de vue militaire auprès du pouvoir éthiopien. Si son intervention était nécessaire pour garantir la bonne conduite des projets scientifiques d'Antoine, il fut moins prolifique en termes de publication, avec la parution d'un unique volume du récit de son voyage, objet de la présente analyse. ABBADIE (d') Michel-Arnauld, *Douze ans dans la Haute-Éthiopie*, Paris, Hachette, 1868, 621 p. Les trois volumes suivants furent édités par la Bibliothèque Apostolique du Vatican entre 1980 et 1999 à l'initiative de Joseph Tubiana et de Jeanne-Marie Allier.

alors une période violente nommée le *Zamana Mesafent* – l'Ère des Juges ou des Princes. Depuis 1769, le pays était en proie à de terribles guerres intestines menées entre ses seigneurs locaux. Ces potentats cherchaient à amenuiser et manœuvrer le pouvoir central de Gondar qui « régnait mais ne gouvernait pas »⁵. De plus, de la tentative d'évangélisation catholique désastreuse des Jésuites au XVII^e siècle avait subsisté une forte réticence à l'égard des voyageurs européens. D'ailleurs, à l'arrivée des d'Abbadie, la mission protestante d'Isenberg venait de se faire expulser de la province du Tigray par son gouverneur, le Djedjaj Wibé. Ainsi les deux frères étaient-ils à ce moment-là les seuls occidentaux présents sur le territoire éthiopien. Les conditions de sureté étaient donc particulièrement compliquées pour les Européens. Arnauld, naturellement plus « prompt à la riposte » et « né pour commander »⁶, endossa rapidement son rôle de diplomate et s'illustra comme général d'armée. Lui, dont le rêve de s'engager dans l'armée française avait été empêché par sa mère⁷, participa activement aux campagnes militaires aux côtés du Djedjamatch Guoscho, prince du Godjam devenu son ami intime, contre le Ras Ali Alula, roi du Bagemdir. Il fut bientôt connu dans toute l'Éthiopie sous son nom de guerre, Ras Mikael. Ces combats entre puissances locales allaient conduire à partir de 1853 au retour d'un pouvoir royal centralisé, plus propice que la division afin de lutter contre les menaces d'invasion égyptienne par le Soudan.

Quoique de tempéraments très différents, les frères d'Abbadie étaient intégrés à leur manière à la société éthiopienne, l'un en tant qu'intellectuel invétéré, l'autre comme militaire chevronné engagé dans les luttes politiques de son pays d'accueil⁸. Toutefois, ils avaient en commun l'importance des

5 - ABEBE Berhanou, *Histoire de l'Éthiopie, d'Axoum à la Révolution*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1999, p. 61-69.

6 - DARBOUX Gaston, *Notice biographique sur Antoine d'Abbadie*, Paris, Stedi, 2001, p. 28.

7 - D'origine irlandaise, celle-ci redoutait qu'il n'eût un jour à combattre contre l'Angleterre à laquelle appartenait encore l'Irlande. ALLIER Jeanne-Marie, « Arnauld d'Abbadie au service de son frère aîné », in *Antoine d'Abbadie (1897-1997)*, Actes du congrès international, Bayonne / Donostia-San Sebastian, Eusko Ikaskuntza, 1997, p. 39-49.

8 - Arnauld fut même marié à une éthiopienne, Waletta Rafael, issue de la famille du Djedjaj Guoscho, dont il eut deux enfants. Il reconnut l'aînée, baptisée Maïten de Kaisowane, qui mourut à l'âge de 17 ans dans le couvent de Beyrouth où elle était élevée. En revanche, il ne souhaita pas reconnaître le second, baptisé Mikael. Ce mariage fut annulé par le Vatican en 1864 afin qu'il puisse s'unir à l'américaine Elisabeth Virginia West-Young. ALLIER Jeanne-Marie, *op. cit.*, p. 39-49.

valeurs catholiques, Arnould luttant par les armes, Antoine par les stratégies missionnaires. Leur étape en Égypte mit sur leur route le père lazariste Giuseppe Sapeto qui les suivit et implanta le premier embryon de mission catholique en Éthiopie depuis l'expulsion des Jésuites au XVII^e siècle. En 1839, Antoine et trois Éthiopiens chrétiens eurent le privilège d'une audience auprès du pape Grégoire XVI à Rome⁹, ce qui s'ensuivit par la création du vicariat apostolique d'Abyssinie. En conséquence, les frères d'Abbadie furent sacrés chevaliers de l'Ordre de Saint-Grégoire-le-Grand. Par ailleurs, grâce à une lettre adressée à la Congrégation de la Propaganda Fide en 1845, Antoine fut à l'origine de la fondation du premier vicariat apostolique en Pays Oromo, où fut missionné le célèbre Guglielmo Massaja dès 1846. Experts éthiopiens reconnus, cités par Arthur Rimbaud ou Jules Verne, la contribution des frères d'Abbadie pour la connaissance éthiopienne en Europe est inestimable. Ils reçurent la Légion d'Honneur et la Grande Médaille d'Or de la Société de Géographie en 1850 pour leur découverte (erronée) des sources du Nil en 1846¹⁰.

La relation de leur voyage ne fut pas envisagée immédiatement après leur retour. Arnould estimait qu'un tel compte-rendu multidisciplinaire méritait une prise de distance et ne pouvait se faire que

[...] lorsque l'on est rentré dans son milieu natal, pour se soustraire à tout engouement et épurer ses jugements, écarter, pour un temps, les opinions et les idées dont on s'est imbu à l'étranger, et, reprenant les points de vue de ses compatriotes, s'habituer de nouveau à leur manière de penser, avant de leur offrir les fruits d'une expérience acquise dans des conditions si différentes que celles qui nous régissent.¹¹

C'est pourquoi la première partie du voyage, de 1837 à 1841, ne fut publiée qu'en 1868, plus de vingt-sept ans après les événements contés. S'il s'était autorisé un délai si long, c'était aussi en raison de la nature de son contenu, car selon lui, relevant majoritairement de l'ethnologie, il était soumis à des évolutions peu perceptibles.

9 - Antoine retourna en Europe au cours de l'année 1839 afin de se procurer des instruments scientifiques plus appropriés au terrain éthiopien. ABBADIE (d') Antoine, *op. cit.*, 1873, p. I-V.

10 - À l'instar des indigènes du Gudru et de l'Obo, Antoine d'Abbadie pensait que l'affluent principal du Nil était le fleuve Omo (ou Gibé) qui rejoignait le fleuve Baro, affluent du Nil, et par conséquent alimentait le fleuve mythique. Mais cela entraîna des polémiques pendant de nombreuses années et se révéla inexact. ABBADIE (d') Antoine, *op. cit.*, p. V.

11 - ABBADIE (d') Michel-Arnauld, *op. cit.*, p. II.

Mais il ne se borna pas à brosser le portrait de la société éthiopienne de manière exclusivement scientifique. Il raconta sa propre expérience de terrain, y mettant en scène son intime compagnon de route, Antoine, et des évènements inattendus dans lesquels il avait été impliqué « comme témoin ou comme acteur »¹². L'ouvrage prenait ainsi la tournure d'un véritable récit d'aventures. Sur fond d'un réalisme commandé par la nécessité didactique, le récit oscille entre faits réels et stimulation de l'imaginaire. Comment se manifeste cette dichotomie pourtant fondée sur l'étude objective d'une population, de ses us, de son histoire, de son territoire ? Et quelles sont les motivations de ce parti pris invitant au rêve de l'ailleurs ? L'ouvrage se veut fidèle à l'itinéraire périlleux des deux frères, mais il est également destiné à un public occidental fasciné par l'Orient.

De la mer Rouge au Godjam et aux terres somali : la réalité et le réalisme du voyage

Formalités, itinéraire et premières observations géographiques

L'aventure éthiopienne débuta réellement le 25 décembre 1837 à Kanah en Égypte, d'où les protagonistes rallièrent le port de Kosseir puis Djeddah sur l'autre rive de la mer Rouge. Cet itinéraire était habituel chez les voyageurs d'Afrique et d'Orient. La prudence leur préconisait en effet d'éviter la Nubie. Les d'Abbadie débarquèrent le 17 février 1838 sur la presqu'île de Massaoua, plaque tournante ancestrale des échanges entre Asie et Afrique, alors sous domination égyptienne. Toucher aux terres méconnues de l'Éthiopie n'était pas chose aisée. Il convenait d'obtenir, pour ce faire, l'aval des autorités de chaque région d'accueil, sorte de visa moral, en raison des tensions vives symptomatiques du *Zamana Mesafent*. Aussi les d'Abbadie devaient-ils se soumettre à des obligations de représentation auprès du pouvoir afin de préserver leurs projets et leurs vies. Pour leur entrée dans le Tigray, leur équipement encombrant et leur suite les contraignirent à se séparer, d'autant plus que les réticences envers les Européens, avec l'expulsion récente des protestants, étaient à leur paroxysme. Ce fut Arnauld qui se

12 - *Ibid.*, p. II.

rendit en ambassade auprès du Djedjaj Wibé, gouverneur de la province établi à Adoua. Déjà fort diplomate, sa stratégie consista à éluder le sujet sensible de l'ingérence religieuse et politique des Occidentaux : « Je viens respirer l'air de vos montagnes, boire l'eau de vos sources et chercher à contracter des amitiés parmi vous ». Valorisant une démarche pacifique et intellectuelle, il attirait, de surcroît, l'attention sur les activités philanthropiques, astronomiques et géographiques de son frère, présenté en ces termes diplomatiquement poétiques : « il étudie les airs, les eaux et les étoiles »¹³. Cette habileté porta ses fruits provisoirement. Quant à ce cérémonial, il fut observé pour chaque région. Les quatre premières années de voyage les menèrent dans le nord, entre le Tigray, le Choa, le Bagemdir et le Godjam – autour du Lac Tana et dans le bassin du Nil bleu. Dans les derniers mois de ce premier voyage, ils se rendirent dans l'Est, à proximité des terres somali, en faisant escale à Aden en Péninsule Arabique. Ils se contentèrent toutefois de la côte méridionale des régions Somali et Afar, plus précisément des villes de Berbera, Zeilah et Tadjourah. Ce parcours tenait au fait que les deux frères rencontraient des problèmes diplomatiques avec les autorités anglaises, qui leur menaient la vie dure et tentèrent de les arrêter en liguant certaines populations contre eux. En effet, la présence française, de par son alliance avec l'Égypte, n'était pas de bon augure pour l'Angleterre dans cette région qu'elle dominait et qui se trouvait sur la route de l'Inde.

Le récit d'Arnauld d'Abbadie se caractérise naturellement par sa portée didactique parce qu'il vise à la transmission d'un savoir. Du point de vue géographique, il ne manquait pas de décrire ses itinéraires et son environnement, offrant luxe de détails topographiques, orographiques, hydrographiques, météorologiques ; en résumé, des informations qui devaient leur précision à l'intérêt scientifique de son frère Antoine et à la nécessité géopolitique de faire connaître la région.

Par exemple, aux alentours de Gondar, il fournissait des informations d'ordre climatique :

Nous étions au mois de juin ; on entrait dans la saison des pluies hivernales ; les chemins sont alors impraticables, les lits desséchés des ruisseaux, des torrents et des rivières s'emplissent et deviennent souvent autant d'obstacles dangereux ;

13 - ABBADIE (d') Michel-Arnauld, *op.cit.*, p. 18.

d'ailleurs le Takkazé, qui sépare le pays de Tigràie de celui de l'Amhara, est infranchissable pendant sa crue, qui dure depuis le début du mois de Sènié [...] jusqu'au milieu du mois de Menskeurum [...].¹⁴

Ou bien, en route pour la côte occidentale du Lac Tana, il livrait des renseignements à la fois géographiques et agricoles :

Deux jours après, nous nous mîmes en route pour le Dangal-beur ou col de Dangal, situé au Sud-Ouest de Gondar et du Dambya, sur la rive occidentale du Lac Tana. [...] En traversant le Dambya, je pus juger de la fertilité proverbiale de cette province. Le pays est peu accidenté, presque sans arbres ; sa terre noire profondément crevassée pendant l'été, était littéralement couverte de moissons.¹⁵

Ces informations visuelles témoignent de la phase de découverte du pays dans laquelle se trouvait l'auteur. Il ne se plaçait pas encore comme partie prenante aux événements politiques, mais, pour l'instant, comme un observateur studieux.

La transmission de connaissances scientifiques

Compte tenu du délai entre le voyage et la rédaction, l'œuvre ne consistait pas en une actualisation de données géographiques. Son objectif premier, presque inédit¹⁶, visait à transmettre des connaissances nouvelles au sujet d'un peuple éloigné dans l'espace et, le croyait-on, diamétralement opposé dans les mœurs. Aussi la fonction scientifique du récit, procédant surtout de la géographie humaine, se manifesta-t-elle de deux manières.

Tout d'abord, elle est exprimée par le biais d'ensembles thématiques, trois chapitres étant entièrement dévolus à l'étude des mœurs, de l'histoire et du territoire éthiopiens. Là, d'Abbadie s'attachait à valoriser les liens de ce peuple avec l'Occident, en établissant des rapprochements culturels avec les Grecs et les Romains, ou en invoquant sa culture fondamentalement chrétienne. Il glorifiait cette nation par l'évocation de son mythe fondateur, de son antique capitale

14 - *Ibid.*, p. 43-44.

15 - *Ibid.*, p. 222.

16 - Dès 1681, l'Allemand Job LUDOLF publia une étude intitulée *Historia aethiopica.*, restée un ouvrage de référence. Il a fait l'objet d'une nouvelle publication commentée par Joseph Tubiana & François Enguehard : LUDOLF Job, *Histoire de l'Éthiopie*, 2 vol., Paris, Archange-Minotaure, 2008, 144 p.

Axoum à ses ancêtres légendaires, le roi Salomon, la reine de Saba et leur fils Ménélik¹⁷. Il explorait un large éventail de cette société multiethnique¹⁸, balayant les champs juridiques, anthropologiques, les croyances ou encore les modes de représentation. Ces informations, concentrées dans les chapitres II à IV, forment une parenthèse aux évènements des neuf autres chapitres. Dans ce contexte, le discours, clairement objectif, était énoncé par un narrateur positionné comme simple observateur, détenteur de savoir et référent culturel. Ainsi décrivait-il la pluralité ethnique emblématique de l'Éthiopie :

Les Éthiopiens ont en général les traits de ce qu'on appelle communément la race caucasienne ; souvent ils représentent le type des statues de Pharaons, ou bien la physionomie de l'Arabe, et parfois du Copte [sic] ; on trouve aussi parmi eux des hommes rappelant par leurs types et leurs allures l'Indien de Coromandel et de Malabar, des physionomies juives du plus beau modèle, des sujets accusant à divers degrés l'immixtion du sang nègre, et enfin, dans deux provinces Agaw, un type étrange aux yeux relevés vers les tempes.¹⁹

Le deuxième procédé consiste à intégrer l'étude objective au déroulement du récit, en la plaçant au cœur de l'action. À travers les yeux de l'explorateur, le lecteur est, de fait, en mesure de mettre en images cette histoire. Et par cet apport de clés de compréhension, d'Abbadie mettait à la portée de l'intellect occidental les comportements spécifiques à cette culture différente. C'est ainsi qu'il justifiait la popularité pérenne de l'explorateur James Bruce – rebaptisé affectueusement Yacoub par les Éthiopiens – soixante-dix ans après son voyage :

17 - Selon une tradition faisant suite à la publication du *Kebrä nägäst – Gloire des rois* – au XIV^e siècle, le roi d'Axoum, Ménélik, serait issu de l'union du roi Salomon et de la reine de Saba. À l'issue de son séjour à Jérusalem pour rencontrer son père, il retourna en Éthiopie non sans avoir dérobé l'Arche d'Alliance qui, aujourd'hui encore, serait secrètement conservée en l'église de Notre-Dame d'Axoum.

18 - L'Éthiopie compte environ quatre-vingts groupes ethniques. Sa société est extrêmement complexe du point de vue linguistique, anthropologique, religieux et structurel. L'appartenance à un même groupe ethnique n'implique pas nécessairement une organisation sociale similaire, une pratique commune de la langue et de la religion, et inversement. Le terme « multiethnique » s'entend donc ici dans le sens que lui donna Donald Nathan Levine en 1974. LEVINE Donald Nathan, *Greater Ethiopia, the Evolution of a Multiethnic Society*, 2^e édition, Chicago, University of Chicago Press, 2000, 256 p. Cette réalité, non explicitée en ces termes par d'Abbadie, n'en reste pas moins celle à laquelle son frère et lui étaient confrontés, comme le démontrent ses relevés de vocabulaires et ses journaux de voyage.

19 - ABBADIE (d') Michel-Arnauld, *op.cit.*, p. 32.

La nation éthiopienne, entourée de sociétés ennemies de ses principes religieux, et vivant dans un isolement séculaire, en a conçu un patriotisme exclusif, qui lui fait regarder comme barbares les mœurs autres que les siennes, et tout étranger comme un ennemi à mépriser ou à craindre. Aussi les Éthiopiens se montrent-ils défiants envers le voyageur, à moins toutefois qu'il ne soit chrétien ; en ce cas, ils l'admettent comme de plain-pied dans une sorte de familiarité qu'il dépendra de lui de confirmer et de rendre complète.²⁰

Dans ces passages, d'Abbadie agit de manière ordinaire, comme d'autres explorateurs avant lui – Rochet d'Héricourt, Edmond Combes etc. – dans leurs récits de voyage ou leurs discours au sein des sociétés savantes. Cette posture scientifique, nécessitant précision, richesse et objectivité, sera évidemment adoptée par son propre frère dans ses comptes-rendus à l'Académie des Sciences ou à la Société de Géographie.

Par ailleurs, le contexte éditorial confortait la vocation intrinsèquement ethnographique et intellectuelle de l'œuvre. Sa publication se fit en réalité sous l'impulsion d'Antoine qui la considérait comme un apport scientifique fondamental. D'ailleurs, plus au fait des actions militaires, Arnauld le consulta pour les passages ethnographiques et lui fit longuement corriger l'ouvrage²¹. Le choix de l'éditeur témoignait encore de cette portée pédagogique, car la maison Hachette jouissait alors du monopole de l'édition éducative, de grands classiques culturels et de publications scientifiques²². D'autre part, les événements internationaux de la mer Rouge faisaient d'une telle publication une opportunité intellectuelle et commerciale réelle. Il ne faut pas oublier que l'année de sa parution, 1868, correspond au suicide du roi Théodros en Éthiopie suite à l'intervention de l'armée anglaise. La nation éthiopienne se trouvait donc au cœur de l'actualité politique, ce qui éveillait la curiosité des Européens.

Cependant, il convient de reconnaître en ces informations d'ordre ethnologique une dimension imaginaire, car elles composaient aussi un décor exotique et onirique pour l'action. Au-delà de sa vocation scientifique, ce récit d'exploration se voulait une invitation au voyage

20 - *Ibid.*, p. 214.

21 - Copies-lettres I, fol. 437 et copies-lettres G, archives du château d'Abbadia, Académie des Sciences. Cette implication est passée sous silence dans la préface, car les deux frères se brouillèrent suite au décès de leur mère en 1865.

22 - MOLLIER Jean-Yves, *Louis Hachette, le fondateur d'un empire (1880-1920)*, Paris, Fayard, 1999, 554 p.

dans l'esprit : la probabilité, pour le lecteur, étant alors bien mince de vivre ces aventures ou de voir de ses yeux ces contrées.

La stimulation de l'imaginaire

La fascination pour l'Orient

La frontière entre réalité et fiction était elle-même rendue peu perceptible par les politiques éditoriales, puisque souvent les éditeurs des récits de voyage étaient aussi ceux qui publiaient les créations de l'imaginaire. Ainsi la maison Hachette éditait les œuvres de la comtesse de Ségur, Goethe, Schiller, Hugo, de nombreux contes et légendes, autant d'incitations à la contemplation romantique, à la rêverie littéraire.

Cette disposition à l'imagination s'explique par le contexte socio-culturel occidental. En ces temps où les déplacements vers les contrées lointaines étaient difficiles, on jouissait d'un accès limité aux témoignages de l'étranger, essentiellement exprimés par le biais de représentations artistiques et d'observations écrites. L'Autre comportait une forte part d'irréel, d'intangible, car il incombait au public de se créer ses propres images en s'appuyant sur les récits des voyageurs. En plein essor de l'Orientalisme²³, la démarche de d'Abbadie s'inscrivait par conséquent dans le bon goût artistique et littéraire de la société cultivée, par la dimension ethnographique, créative et le choix géographique de ses pérégrinations. La préface confirme cette propension à rêver face aux figures de l'altérité. D'Abbadie y entendait se dégager de toute influence exotique pour y instaurer un point de vue purement européen, impliquant le regard fatalement fantasmé de l'Occident sur l'Orient. Sur le fond d'une expérience réelle et vécue, il participait à sa manière à la reconstitution d'un Orient idéalisé, à l'instar des artistes voyageurs tels que Jean-Léon Gérôme ou Eugène Delacroix. En un sens, sa démarche est décrite par le postulat post-colonialiste, synthétisé par son emblématique auteur Edward Saïd en ces termes : « l'Orient

23 - Au moment de la rédaction de ce récit, les savants et les artistes voyageaient en nombre vers l'Orient depuis une trentaine d'années. Les collections orientales se développèrent fortement à partir des années 1860, si bien que le goût orientaliste devint une véritable mode dans les années 1870. PELTRE Christine, *Les arts de l'Islam, itinéraire d'une redécouverte*, Paris, Gallimard, 2006, 128 p.

créé par l'Occident »²⁴. D'autres avaient adopté une posture similaire, dont le célèbre James Bruce et son *Voyage aux sources du Nil*, qui fascina tant les frères d'Abbadie. Mais ce procédé renoue également avec les premiers récits de voyageurs vers l'Éthiopie, comme Pietro Rambulo au XV^e siècle, qui brossa le portrait de la société éthiopienne en s'appuyant délibérément sur les fantasmes de l'Occident à son égard²⁵. Dans l'œuvre de d'Abbadie, cela avait pour dessein de captiver et de satisfaire le lectorat alors demandeur de sensations intenses.

Des évènements du réel relatés telle une fiction

Comme l'évoquait la préface, obligation était faite de tenir compte de la cible de diffusion de l'ouvrage afin de garantir son impact commercial et intellectuel. La publication n'était pas seulement destinée à un public érudit ou même politique. Elle se devait de répondre aux lois de l'édition, cherchant à faire du chiffre et à construire ou confirmer son image médiatique. C'est certainement pourquoi le livre fut conçu comme une fiction, avec un postulat de départ, des péripéties et une fin (provisoire), en soignant l'usage des temps qui ancrent le récit dans un passé révolu voire fictionnel. Tous ces procédés concourent à créer une intensité dramatique digne d'un récit imaginaire. À titre d'exemple, *l'incipit* s'apparente à celui d'un authentique roman avec sa fonction apéritive incontestable :

Nous donnâmes le signal du départ à nos chameliers. Avant de quitter la rive du Nil, mon frère et moi, nous bûmes dans le creux de la main une dernière gorgée de son eau bienfaisante, en faisant le vœu de nous désaltérer un jour à ses sources mystérieuses, et nous nous éloignâmes de Kéneh [Kana], en Égypte, le 25 décembre 1837, pour nous engager dans le désert.²⁶

Quant aux dernières lignes de l'œuvre, elles clôturent les aventures en ménageant habilement le suspens relatif au devenir des protagonistes. Le livre s'achève sur cette portée expectative, à l'instar des romans publiés par épisodes tellement populaires au XIX^e siècle :

24 - SAÏD Edward, *L'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1980, 422 p.

25 - Pietro Rambulo était un père dominicain ambassadeur du roi éthiopien auprès de la couronne d'Aragon. MOLLAT Michel, *Les explorateurs du XIII^e au XVI^e siècle. Premiers regards sur des mondes nouveaux*, Paris, Éd. du C. T. H. S., 1992, 257 p.

26 - ABBADIE (d') Michel-Arnauld, *op. cit.*, p. 1.

Les plateaux de la Haute-Éthiopie, dont l'accès se hérissait pour nous de difficultés, devinrent à mes yeux comme une terre promise. Le serment qui me liait au Djedjaj Birro m'incitait à de nouveaux efforts : et avec l'énergie et l'abnégation que donne l'âge où nous étions, nous décidâmes de tout effronter [sic], plutôt que de renoncer à notre entreprise. Je proposai cependant à mon frère de rentrer en France pour y rétablir sa vue, mais il ne voulut rien entendre, et me répondit que dût-il se faire conduire et sonder le terrain avec un bâton, il marcherait devant lui. Nous mîmes la voile le 12 mai 1841. Un fort vent de Sud nous fit franchir le détroit de Bab-el-Mandeb ; et quatre jours après, nous abordions à Hodeyda, dans l'Yémen.²⁷

En outre, à la différence d'autres explorateurs aux récits plus solennels ou officiels, tels que Rochet d'Héricourt²⁸ ou Gobat²⁹, les procédés narratifs visent à rendre le conte ludique et attrayant, ce qui justifie le recours au style direct, moins formalisant et apportant une part de réalisme et de théâtralité. C'est le cas du moment des recommandations du vieux Lik – grand juge impérial – Atskou lorsqu'Arnauld allait à la rencontre d'un gouverneur de province :

- avant tout, mon fils, dit-il, garde-toi bien du mauvais œil ; en Gojam, il est commun et venimeux et il s'attaque de préférence, comme tu sais, à ceux qui ont le teint clair. [...]

Je m'éloignais lorsqu'il ajouta :

- n'oublie pas que tu es jeune, et si tu tardes trop, tu ne me reverras plus.³⁰

Ces procédés narratifs sont généralement présents dans la littérature du XIX^e siècle, surtout dans le roman d'aventures qui prend son essor dans la seconde moitié du siècle. Par exemple, *Cinq semaines en ballon*, où Jules Verne dresse une liste d'explorateurs renommés ouverte par les d'Abbadie, valorise les dialogues au point d'en constituer souvent les légendes des gravures illustrant le récit. Par ailleurs, les procédés stylistiques de d'Abbadie étaient sans doute influencés par ses conditions de rédaction, caractérisés par sa dimension orale. En effet, rechignant à l'écriture, sa méthode rédactionnelle consistait en une phase préalable de récit oral à ses secrétaires, qui le transcrivaient, puis en une seconde étape

27 - *Ibid.*, p. 607.

28 - ROCHET D'HÉRICOURT Charles-Xavier, *Second voyage sur les deux rives de la mer rouge dans le pays des Adels et le royaume de Choa*, Paris, Arthus-Bertrand, 1846, 406 p.

29 - GOBAT Samuel, *Journal d'un séjour en Abyssinie pendant les années 1830, 1831 et 1832*, Paris, Genève, Risler, Guers, 1834, 438 p.

30 - ABBADIE (d') Michel-Arnauld, *op. cit.*, p. 221.

de relecture et de correction personnelles³¹. Ses descendants gardent de lui l'image d'un conteur, trait de caractère qui, aussi, contribue incontestablement à la forme dynamique de son récit.

***Des protagonistes correspondant aux canons
des figures littéraires romantiques***

Entre dialogues et narration, cette expérience réelle se trouve complètement romancée. Le contenu du texte constitue un appel au rêve. Outre la tendance orientaliste, le choix des événements et la valorisation de certains protagonistes contribuent pleinement à la romantisation du récit. En premier lieu, le narrateur met en scène deux héros romantiques dont les personnalités exceptionnelles et les préoccupations peu communes divergeaient et se complétaient. Le frère aîné, Antoine, incarnait le jeune savant, l'homme de génie, toujours doté de ses lunettes astronomiques, de son théodolite et de ses carnets de notes, représentant une certaine idée du progrès. Quant à Arnould, il se distinguait par ses qualités chevaleresques et sa vaillance diplomatique-militaire. Fréquentes étaient ses interventions auprès du pouvoir local, et sa participation aux campagnes guerrières. Il se définissait comme l'homme d'action, brave et stratège, campé sur son fidèle destrier ; en somme, lui incarnait le héros à la fois viril et délicat à la façon d'un mousquetaire de Dumas ou d'un chevalier arthurien. En introduisant le rapport entre l'aventurier et le savant, le récit témoignait du pouvoir de l'homme occidental mais encore de son rationalisme et de son encyclopédisme nés sous le Siècle des Lumières. Aussi cette relation de voyage n'était-elle pas seulement contingentée par l'Orientalisme, mais par un désir de modernité et un idéal médiéval, par une nostalgie du passé et une aspiration vers l'avenir. En ces temps post-révolutionnaires, ces tendances étaient plébiscitées par les élites royalistes frustrées auxquelles appartenaient les frères d'Abbadie.

À ces personnages masculins et européens, sources d'identification, répondait une foule de protagonistes éthiopiens personnifiant l'Étranger et relevant de fonctions toujours plus prestigieuses – princes, gouverneurs, chefs d'armée. Face à eux, les Occidentaux étaient toujours considérés ou comme des privilégiés ou comme des menaces, c'est-à-dire comme des hommes de puissance, ce qui, malgré une dimension romantique, correspondait à la réalité des rapports entre les

31 - ALLIER Jeanne-Marie, *op. cit.*, p. 39-49.

Européens et leurs hôtes. Quant à la figure féminine, elle se dessinait à travers le prisme de l'imaginaire occidental, entourée d'un halo de mystère et convoquant le cliché de la séduction et de la sensualité orientales. Arnauld fut présenté à la Waïzoro, princesse de Debre Tabor, à travers un rideau qu'elle ne consentit à ouvrir qu'après un entretien avec son intermédiaire. Alors il la découvrit :

Sur un haut alga, garni d'un tapis d'Anatolie, la princesse était assise à la turque, entre deux larges coussins recouverts de taies écarlates retombant jusqu'à terre. Sa chevelure, crêpée avec soin, encadrait avantageusement un front large et haut qu'éclairaient de grands et beaux yeux, intelligents et doux.³²

C'est d'ailleurs cette femme qui, par la suite, prit soin de ses besoins matériels et à laquelle il préféra décliner une invitation possiblement ambiguë.

La typologie des personnages orientaux, si elle correspond à une réalité observée et vécue, témoigne aussi d'une vision altérée de l'Étranger, comme elle apparaît dans le *Salammô* de Flaubert ou dans les romantiques récits de voyages de Chateaubriand, Nerval ou Lamartine. Non que d'Abbadie méconnût ses hôtes éthiopiens, le recours à l'imaginaire constituait pour lui un outil d'adaptation au public occidental.

Le choix des évènements :
le parti pris du roman d'aventures

Quant aux évènements contés, nombre d'entre eux pourraient s'apparenter à la fiction en raison de leur caractère inhabituel, parfois insolite, souvent risqué. C'est la confrontation à la nature hostile ou entre les deux cultures qui instaurait les incompréhensions, le danger permanent, les surprises et les bonheurs du voyage. Le récit pouvait néanmoins conduire à la suspicion du lectorat occidental, dont une partie accusa d'Abbadie d'affabulations³³. Pourtant, de tels évènements étaient monnaie courante dans le quotidien des explorateurs. Nombre d'entre eux, missionnaires, commerçants ou scientifiques, y laissèrent la vie. Pour susciter l'attention du lecteur, le narrateur jouait sur les émotions fortes. Si le danger était constant et bien réel pour lui, tel n'était pas le cas pour le lecteur qui, de fait, pouvait vivre le grand

32 - ABBADIE (d') Michel-Arnauld., *op. cit.*, p. 194.

33 - ALLIER Jeanne-Marie, *op. cit.*, p. 39-49.

frisson, mais par procuration. Au début de leur voyage, d'Abbadie racontait les péripéties de leur embarquement pour la mer Rouge :

Mais en retournant à bord, nous retrouvâmes tout en tumulte : les pèlerins Maugrébins [sic] voulaient loger leurs femmes sous notre dunette, et notre compagnon anglais s'efforçait vainement de les en empêcher. J'en réfèrai au raïs, ou patron de barque :

- Puisque tu as à choisir entre ces gens et nous, lui dit le chef des Maugrébins, fais donc débarquer ces chiens de chrétiens !

Ma réponse fut vive ; on se rua sur moi, et je fus désarmé.³⁴

Lors d'un autre épisode, dans le Tigray, où ils étaient capturés et détenus dans le village de Maïe-Ouraïe, la seule solution résidait en l'évasion et la ruse :

Après notre frugal repas du soir, nous nous étendîmes, mon frère et moi, sur nos nattes comme d'habitude, et nous conversâmes longtemps, afin de laisser à nos gardiens le temps de désirer le sommeil. Mon frère continua à parler seul, pendant que je me glissais furtivement dehors avec Samson [son serviteur éthiopien] : en rampant avec précaution, nous pûmes sortir du village sans faire aboyer les chiens.³⁵

Hormis ces quelques exemples, les campagnes militaires extrêmement détaillées participent, au premier plan, de ce roman d'aventures, l'assimilant à l'épopée romantique. L'intensité dramatique et les rebondissements ne sont pas étrangers à la littérature du XIX^e siècle, aux romans de capes et d'épées d'Alexandre Dumas ou aux romans d'aventures de Jules Verne, Daniel Defoe ou Robert Louis Stevenson. Il convient enfin de ne pas omettre la dimension mythique de l'ouvrage véhiculée par sa finalité même, la découverte des sources du Nil. Pour ce véritable défi scientifique et spirituel, d'Abbadie n'hésitait pas à évoquer ses illustres prédécesseurs, Pedro Páez au XVII^e siècle et James Bruce au XVIII^e siècle, en instrumentalisant leurs aventures pour les besoins de l'intérêt littéraire. Le recours au mythe, intangible, ancre définitivement ce récit dans une démarche dédiée à l'imaginaire. Ce sont les mythes de la souveraineté, connotant le pouvoir du « gardien » de la source du Nil, et de la supériorité de la nature et des éléments qui constituent en filigrane le fil conducteur du

34 - ABBADIE (d') Michel-Arnauld., *op. cit.*, p. 3-4.

35 - *Ibid.*, p. 28.

récit. Ils incarnent autant de *leitmotive* présents dans l'art, la littérature ou la poésie romantiques, pourtant en pleine décadence au moment de la rédaction de l'œuvre.

Si *Douze ans dans la Haute-Éthiopie* fut travaillé pendant plusieurs années avant sa parution, c'est parce que son auteur avait pris le parti d'en faire un ouvrage complexe, riche d'enseignements pour les érudits et relevant du divertissement pour les néophytes. Les archives des Librairies Hachette révèlent qu'il fut publié à compte d'auteur³⁶, ce qui pourrait expliquer une liberté narrative importante autant que la non édition des volumes suivants. Ce récit d'exploration est un compte-rendu progressiste tout comme un roman véhiculant certains idéaux romantiques. Il constitue un témoignage historique considérable pour l'Éthiopie, tant du point de vue de ses relations internationales que de l'étude de ses populations ou de son évolution interne au cours de la période clé du *Zamana Mesafent*. Sur fond d'analyse savante rigoureuse, il s'articule sur une réalité lointaine dans l'espace pour définir le cadre d'une pseudo-fiction où les héros, personnages hors-du-commun, connaissent des aventures extraordinaires, périlleuses et exaltantes. De par son contexte ethnologique, géographique et sociétal, il s'inscrit pleinement dans le mouvement orientaliste si populaire auprès des élites intellectuelles du XIX^e siècle, tandis que ces valeurs chevaleresques se réfèrent nostalgiquement à l'Ancien Régime regretté par un pan de la haute-société. Cette relation de voyage se situe donc à la croisée de deux mouvements intellectuels de la seconde moitié du XIX^e siècle, le réalisme naissant et le romantisme décadent.

Cette démarche n'est pas sans rappeler celle plus tardive et bien plus amplifiée de Pierre Loti. L'écrivain rochefortais composa ses romans à partir de ses expériences réelles de voyage en y intégrant des éléments imaginaires, contrairement à d'Abbadie qui, de l'imaginaire, utilisa surtout les procédés formels. Dans l'œuvre de Loti, cette démarche conduira à la plus belle confusion entre réalité et fiction³⁷ tandis que

36 - ALLIER Jeanne-Marie, « Introduction », in ABBADIE (d') Michel-Arnauld, *Douze ans dans la Haute-Éthiopie*, op. cit.

37 - QUELLA-VILLEGER Alain, VERCIER BRUNO & DUGAS Guy, *Pierre Loti. Cette éternelle nostalgie, journal intime inédit (1878-1911)*, Paris, La Table Ronde, 1997, 585 p.

celle de d'Abbadie procède d'une valorisation du contenu historique et scientifique. Cependant, cette alliance du réel et de l'imaginaire n'était ni nouvelle ni inédite. D'ailleurs, depuis toujours, de nombreux récits de voyage soulevèrent la question de leur authenticité. Cela s'expliquait par le caractère imperceptible de la frontière entre réalité et mythe, parce que ces récits étaient difficilement vérifiables. Malgré le doute, ces voyageurs apportèrent, en tout ou partie, des informations concrètes et rationnelles en cultivant plus ou moins le mythe, à l'instar de d'Abbadie. Enfin, nous ne saurions clore cette réflexion sans évoquer le pendant iconographique de cet ouvrage que constituent les décors de l'intrigant château d'Antoine d'Abbadie³⁸. Si ce dernier ne publia pas de relation de voyage mais uniquement des études scientifiques, il mit en image ses observations par le biais d'un programme peint éthiopisant inédit dans son vestibule, correspondant également à certaines tendances décoratives de l'époque³⁹. En somme, l'exploration éthiopienne des d'Abbadie témoigne d'un siècle de découvertes et d'ouverture, réelles ou imaginées, sur le monde. De par son contexte éditorial, socioculturel ainsi que ses procédés narratifs, le récit de voyage d'Arnauld d'Abbadie procède de la volonté créatrice d'un homme devenu mûr, qui voulait tout simplement transmettre et raconter une histoire.

38 - Le château d'Abbadia, érigé sur la corniche basque par Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc et Edmond Duthoit entre 1864 et 1884, rassemble d'une manière très originale les centres d'intérêts hétéroclites de son commanditaire, avec son observatoire astrogéophysique, sa vaste chapelle, ses appartements bourgeois et sa décoration illustrant le goût de l'Éclectisme du Second Empire. Voir DELPECH Viviane, *Abbadia, le monument idéal d'Antoine d'Abbadie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Art et Société, 2014, 300 p.

39 - DELPECH Viviane, « L'Éthiopie au château d'Abbadia, de la création à l'expression d'un programme orientaliste », in *Annales d'Éthiopie*, n° 26, CFEE, 2011, p. 129-165.

Chapitre VII

Du conflit psychique à la géopoétique littéraire :

Frédéric Mistral

Jean-Yves CASANOVA

L'écriture et ses corollaires littéraires et poétiques constituent un lieu originel où semblent se révéler matière et source ; cette définition, empreinte de réalité physique, mais pétrie d'un imaginaire indissociable et indispensable à l'élaboration à la fois de l'acte et de la posture de l'*ego scriptor*, ne peut échapper aux contingences psychologiques que la relation, somme toute étroite, entre auteur et inscription du sujet instaure en préambule à toute œuvre constituée. Les Romantiques allemands avaient en leur temps bien cerné cette position irrémédiable du sujet-écrivain, de l'espace et du temps habités, de l'œuvre en élaboration, en insistant sur la notion d'*Heimweh* que traverse, irrémédiablement pour cette époque, l'attachement au lieu natal, mais que nous pouvons également comprendre dans la lignée d'un absolu littéraire¹ en construction comme l'édification de cet espace et de ce temps particuliers où réside l'écriture, lieux et temporalités modelés par la réalité physique et les singularités psychologiques du sujet. Ainsi défini, l'espace littéraire² l'est autant par sa préhension physique que

1 - Nous faisons référence à : LACOUÉ-LABARTHE Philippe & NANCY Jean-Luc, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, 448 p.

2 - La notion même d'espace littéraire se réfère à l'ouvrage fondateur de Maurice Blanchot (BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, 376 p.) dont la portée nous

par sa prégnance psychologique, espace conçu et réalisé en forme de « retirements » nécessaires à l'élaboration de la parole écrivante du sujet, de Montaigne à Proust³, ou celle du sujet-lisant, mais également comme étendues et temporalités à parcourir et à découvrir dans l'étroite destinée biologique qui nous est accordée, pour peu de temps semble-t-il, si l'on observe la longue et tenace insertion de la parole littéraire dans l'Histoire. Si nous considérons que cette insertion dans ce lieu singulier et double est d'une certaine manière inévitable, les relations entretenues entre la réalité physique, sa reconstitution, sa représentation et l'œuvre elle-même ne sont pas dénuées d'une certaine ambiguïté. Nous savons qu'une maladie française bien connue œuvre en sourdine en faveur d'une territorialisation efficace et reconnue comme telle, qu'elle soit « nationale », donc renvoyée aux cadres politiques et historiques d'une réalité donnée – l'exemple majeur est constitué par l'œuvre de Maurice Barrès – ou « provinciale », « régionaliste », répondant en cela aux images dévaluées d'une provincialisation enserrant l'œuvre littéraire dans un réseau territorial auquel elle n'entendait pas forcément appartenir ; cette maladie atteint son apogée quand elle classe parmi les écrits régionalistes un Jean Giono, qui, sur l'intention, ne semble pas si différent de William Faulkner par exemple. Il est vrai que, poussée dans ses retranchements, cette absurdité fait sourire hors de France quand elle permet de classer ce qui ne peut l'être. Si nous pensons qu'elle reflète un égocentrisme parisien infatué et outrancier, elle nous semble également relever d'une mauvaise interprétation de cette relation indispensable qui se tisse dans la constitution de l'espace littéraire. Il nous semble en effet, et c'est ce que nous voudrions montrer ici en ce qui concerne Mistral, que la territorialisation littéraire est tout autant fantasmée par la critique que faussement revendiquée par certains auteurs ; cette commodité de

semble toujours d'actualité, ne serait-ce par l'affirmation d'une œuvre qui se dévoile : « C'est pourquoi l'œuvre est œuvre seulement quand elle devient l'intimité ouverte de quelqu'un qui l'écrit et de quelqu'un qui la lit, l'espace violemment déployé par la contestation mutuelle du pouvoir de dire et du pouvoir d'entendre. Et celui qui écrit est, aussi bien, celui qui a « entendu » l'interminable et l'incessant, qui l'a entendu comme parole, est entré dans son entente, s'est tenu dans son exigence, s'est perdu en elle et toutefois, pour l'avoir soutenue comme il faut, l'a fait cesser, dans cette intermittence l'a rendue saisissable, l'a proférée en la rapportant fermement à cette limite, l'a maîtrisée en la mesurant. » (*L'Espace littéraire, op. cit.*, p. 31-32).

3 - Que l'on pense, pour Proust, aux nombreuses pages concernant le retirement que constitue la lecture par exemple, et notamment la surprenante mais pénétrante préface qu'il donne en 1905 pour la publication de sa traduction de *Sesame and Lilies* de John Ruskin.

classification renvoie à un malaise que l'on occulte avec empressement. En un mot, le discours sur l'espace ainsi élaboré, qu'il soit le fait de l'auteur ou de la critique qui lui emboîte le pas, suppose un discours latent s'établissant sur une contradiction fondamentale, discours et occultation commodes, quasi indicibles, d'une blessure psychologique autrement plus douloureuse.

Frédéric Mistral est unanimement reconnu comme l'écrivain de la Provence. Ses choix linguistiques – une écriture poétique en langue d'oc – littéraires et thématiques semblent le confondre avec le territoire de sa naissance, ses prises de positions revendicatrices en font un chantre de sa langue et de son « pays », postures que le poète lui-même a cultivées avec ferveur. Inséparable donc de ses corollaires folkloriques et représentatifs, son œuvre, quand elle est diffusée et connue, semble participer à cette image provençale qui, entre romarin, thym, sarriette et sieste à l'ombre des figuiers, caractériserait un espace livré l'été aux migrations touristiques provenant des bruines nordiques ; image qui, évidemment, par sa réduction et son délitement intellectuel, nie l'œuvre sur laquelle elle prend appui : que reste-t-il en effet de l'œuvre mistralienne si, assimilée aux différentes herbes culinaires, aux tissus imprimés ou aux champs de lavandes, elle se dilue dans ces évocations ? Rien, bien sûr, rien, ou quelques lointains souvenirs accompagnés de farandoles et de tambourins...

Le paradoxe consiste donc dans le fait que cette œuvre, du vœu même de l'auteur, entend décrire la Provence et se confondre avec elle, au plus proche de ses réalités linguistiques, physiques et humaines. Remarquons en premier lieu que ces réalités revêtent nécessairement une représentation individuelle dans laquelle une collectivité devrait se reconnaître ; c'est le chemin de cette reconnaissance qui demanderait à être interrogé ou plus largement questionné entre croisements diversifiés que l'œuvre littéraire sanctifie et ce que la critique ou la lecture ont considérablement gauchi depuis près d'un siècle. Le rôle joué par Mistral dans les lettres occitanes, et plus largement dans l'ensemble culturel français, répond-il à une juste lecture de son œuvre ou n'est-il qu'une fausse appropriation à laquelle le poète se serait d'ailleurs prêté gaillardement ? Et si cette image déformante et pourtant diffusée avec ampleur s'établit sur un malentendu ou plutôt une supercherie, qu'entendait dissimuler Mistral

lui-même ? Le rideau de théâtre ainsi baissé depuis 1914⁴, la critique s'est-elle emparée un peu trop vite de cette image littéraire, sanctifiant une posture, et à quels desseins ? Nous entendrons répondre à cette question sur le seul sujet de l'espace géographique, sur ce qui fonde une géopoétique mistralienne toujours mise en valeur de nos jours.

L'œuvre serait donc inséparable d'une description du « pays » ; cette même description serait empreinte d'une réalité évidente, renvoyant aux images d'une pureté de l'espace, se conformant également avec la *lindeta* maintes fois évoquées de la « race » et de la langue⁵. Nous serons sur la première affirmation, celle de la simple description, tout à fait en accord avec les éléments antérieurs de la critique mistralienne. Le « pays » mistralien, dont il nous faut rappeler qu'il ne peut se substituer à la Provence dans sa globalité et sa diversité – il exclut par ailleurs les grands centres urbains, Marseille en premier lieu, et ce malgré la tentative menée dans *Calendal* d'une traversée de l'espace provençal –, ce « pays » mistralien se limite *grosso modo* à un triangle Arles, Avignon, Saint-Martin de Crau, incluant donc les Alpilles, ayant comme frontière naturelle le Rhône à l'ouest, la Crau et la Camargue dessinant à l'est et au sud un *hinterland* stérile et périlleux. Cet espace de plaine cultivée et irriguée, Mistral le définit comme un véritable paysage des origines dès l'*incipit* de son autobiographie publiée en 1906. Aussi loin que son regard peut porter, il revoit la ligne bleue des Alpilles et s'inscrit avec force dans son terroir maillanais :

D'aussi loin qu'il me souvienne, je vois devant mes yeux, au Midi, là-bas, une barre de montagnes dont les mamelons, les rampes, les falaises et les vallons bleuissaient du matin au vêpre, plus ou moins clairs ou foncés, en hautes ondes. C'est la chaîne des Alpilles, ceinturées d'oliviers comme un massif de roches grecques, un véritable belvédère de gloires et de légendes.⁶

4 - Mistral est mort le 25 mars 1914.

5 - « *lindeta* », au sens de « pureté », « race » au sens que le XIX^e siècle lui accordait, celui de tradition culturelle et linguistique. Sur les images de la pureté de la langue inscrite dans les fondements de la psyché mistralienne, nous nous permettons de renvoyer à notre ouvrage : CASANOVA Jean-Yves, *Frédéric Mistral. L'Enfant, la mort et les rêves*, Perpignan, Trabucaire, 2004, 420 p.

6 - *Memòri e raconte*, Raphèle-lès-Arles, Culture Provençale et Méridionale, 1980, p. 3 (« Autant liuen que me rappelle, vese davans mis iue, au miejour, eilalin, uno bancado de mountagno que, dóu matin au vèspre, si mourre, si calanc, si baus e si valoun, quouro clar, quouro encre, bluiejon en oundado. Es la cadeno dis Aupiho, encenturado d'òulivié coume uno roucarèdo grèco, un veritable miradou de glòri e de legèndo »). Cet extrait constitue un seul paragraphe dans le texte français publié en 1906, une fois n'est pas coutume, en un volume séparé. Le

L'œuvre ainsi constituée – elle est à son achèvement le plus manifeste – prend appui sur une géographie particulière, nouée à l'histoire et à la description du paysage physique puis humain. Mistral prend un soin évident à lier sa littérature à un territoire spécifique qu'il souhaite emblématique de la Provence, mais qui ne l'est pas tout à fait, car on peut y relever quelques singularités rurales et surtout l'exclusion du noyau urbain qui est, à cette époque, en constante expansion⁷. Cette conformation entend souligner l'existence d'une Provence immuable, ancrée dans ses traditions et sa langue, espace que le temps n'effleure pas et sur lequel il n'aurait pas de prises. Plus exactement, un temps où le passé ne serait même pas passé pour reprendre une antienne faulknérienne, bien que le poète ne se fasse aucune illusion sur la marche d'un progrès qu'il condamne par ailleurs, une terre qui pourrait conserver au-delà des conditions évolutives de toute société son *èime*, c'est-à-dire son esprit. En réalité, la description mistralienne est en 1859, date de publication de *Mirèio*, ou à plus forte raison en 1906, date de parution de son autobiographie, teintée d'une opération nostalgique de retour sur le passé de l'enfance. Le terroir qui est le sien a en effet connu un certain nombre de modifications et de pratiques qui le conforment à la modernité agricole la plus récente : zone de plaine, de confluences économiques et d'échanges constants, la mécanisation y fait son apparition plus tôt qu'en d'autres lieux provençaux comme ceux des montagnes et collines difficilement accessibles. Le monde décrit dans *Mirèio* en 1852-1859, date de l'écriture du poème, n'est pas celui que le poète peut observer de sa fenêtre, mais celui de son enfance, vers 1830. Nous verrons que cette volonté est manifeste, puis aiguillonnée par la mort du père en 1855. Toujours dans *Mirèio*, la volonté ethnographique ne résiste pas à un examen scrupuleux : nous pouvons certes dessiner une géopoétique particulière, mais elle apparaît étonnamment étrange ; situés entre avril et mai, certains travaux des champs évoqués mêlent des activités qui ne peuvent se dérouler à cette période, et surtout pas dans la même saison.

texte occitan ne va pas à la ligne après « legèndo ». Sur le paysage des origines nous renvoyons à notre article : CASANOVA Jean-Yves, « Le Paysage des origines dans les *Memòri e raconte* de Frédéric Mistral », in *Escrituras. Cahiers d'Études Littéraires Occitanes*, 1, Pau, Université de Pau et des Pays de l'Adour, Éditions de Gascogne, 2005, p. 57-82.

7 - Vaste sujet que celui de Mistral et de ses relations à l'urbanité qui apparaît bien souvent comme un lieu de perte linguistique (voir à ce titre : GASIGLIA Rémy, « *Uno vilò lèu-lèu / Alin s'aubouro* ou les villes dans les chants VII à XII de *Mirèio* de Frédéric Mistral », in *Mirèio lampo, e lampo, e lampo*, *Revue des Langues Romanes*, tome CXIII, n° 1, Montpellier, 2009, p. 113-136).

Ainsi, au chant IX, après la fuite de Mirèio partie prier les Saintes afin qu'elles intercèdent auprès de ses parents qui refusent son union avec le vannier Vincèn, les employés du mas viennent tour à tour évoquer leurs travaux : moissons, récoltes, labours et autres activités y sont allègrement présentées sans que ce « catalogue » des pratiques des mas ne soit conforme à une situation donnée, ni à un calendrier précis des tâches agricoles⁸. On objectera aisément que la volonté mistralienne était de proposer au lecteur une évocation des travaux provençaux, soit, mais la vérité ethnologique s'en trouve quelque peu écornée. L'opération de vérité et de réalité n'en est pas une et dissimule bien autre chose.

L'entrée en Provence du Caburle, dans *Lou Pouèmo dóu Rose*, est l'occasion d'un passage vers le soleil ; s'éclairent ainsi en myriades de désir le trésor enfoui des Vénitiennes, le toast à la cause vaincue de la foire de Beaucaire, l'amour du Prince d'Orange pour l'Anglore... La remontée vers Condrieux du navire échoue emblématiquement à Pont-Saint-Esprit, porte de la Provence. L'extériorité est dangereuse, que ce soit celle de *Mirèio*, recentrée sur le mas, ou celle de la Provence : se brisant sur l'arche d'un pont, chassé par un vapeur, le Caburle sombre dans les eaux du Rhône tout comme cette civilisation qui ne peut se maintenir à flots, comme cette enfance désormais enfuie et que l'on ne peut retrouver que dans le souvenir le plus pénétrant, dans « le rêve de langue », lui aussi menacé de tarissement et d'épuisement par l'inexorable course du temps. La thématique générale du *Poème du Rhône* est liée à cette disparition dans le temps, aux illusions et miroitements de l'eau et du fleuve qui, s'écoulant vers la mer, symbolise le *logos* des hommes et d'une civilisation disparaissant dans le naufrage. Elle se noue notamment à des thématiques littéraires symbolistes qui firent reconnaître l'importance de ce poème par Mallarmé. La remontée du temps et du fleuve est impossible, et le Caburle fait naufrage à la frontière de la Provence, symboliquement poussé sur la pile d'un pont par la modernité de la navigation à vapeur. Quand Mistral écrit ce qui constitue pour nous son plus beau poème, vers la fin des années 1890, la batellerie dont il décrit l'activité a disparu du Rhône, et là encore, il se plaît à évoquer un monde révolu qui fait écho à une profession de foi sur la vérité, la réalité, cette « apparence au loin » :

8 - CASANOVA Jean-Yves, « L'Absente, effacements et destins. Lecture de "L'Assemblado" (ch. IX) de *Mirèio* de Frédéric Mistral », in *Mirèio lampo, e lampo, e lampo*, op. cit., p. 25-48.

[...] car la vie, qu'est-elle ?
sinon un songe, une apparence au loin,
une illusion sur l'eau glissante,
qui, devant nos yeux s'enfuyant toujours,
comme un jeu de miroir nous éblouit,
nous attire au leurre et nous sert d'appât !⁹

Ce que certains critiques ont considéré comme une fuite devant la réalité oppressante de la mort de la langue, d'une civilisation et d'un espace est plus complexe¹⁰. Il s'agit certes d'un retour vers un âge d'or que la culture et la langue provençales auraient connu, temps d'harmonie, de paix et de sérénité, celui évoqué dès les premiers vers du poème :

Ô temps des vieux, d'antique bonhomie
Où les maisons n'avaient point de serrure.¹¹

La géopoétique ainsi dessinée ne peut être séparée d'une inscription de la psyché mistralienne dans le paysage natal qui est le sien ; paysage natal qui se résume à un territoire clairement identifiable, en un mot les environs de Maillane, mais qui se définit pourtant dans l'interaction édifiante entre le lieu du sujet et celui par et dans lequel s'inscrit un inconscient en formation – le mas paternel – et là où s'expriment les tensions psychiques que l'œuvre littéraire révèle. Ainsi, il serait vain d'expliquer par une simple lecture ethnologique l'entreprise mistralienne qui trouve des antériorités à la fois psychologiques et même littéraires que recouvre une volonté d'exposition, cette dernière ne pouvant, selon nous, n'être qu'un prétexte habile afin de masquer les fondements autrement plus douloureux d'une œuvre.

9 - *Lou Pouèmo dóu Rose*, Raphèle-lès-Arles, Culture Provençale et Méridionale, 1980, p. 203 [Paris, Lemerre, 1897] (« [...] qu'es la vido ?/Senoun un soungé, uno aparènço liuencho,/Un miramen sus l'aigo resquihouso/Que, davans nòstis iue fugènt de-longo,/coume un gàrri-babòu nous escalustro,/Nous atrivo au simbèu e fai ligueto ! »).

10 - LAFONT Robert, *Mistral ou l'illusion*, Paris, Plon, 1954, 352 p.

11 - *Lou Pouèmo dóu Rose*, *ibid.*, p. 7 (« O tèms di vièi, d'antico bounoumiò,/Que lis oustau avien ges de sarraio »).

La trilogie mistralienne mise au jour révèle la primauté de la terre, de la langue et de la mère. Ce qui est de l'ordre d'une réappropriation littéraire – celle de l'Antiquité greco-latine que Mistral découvre sous ses fenêtres en lisant *Les Géorgiques* – devient également une découverte d'une inscription particulière dans un paysage natal que le texte littéraire, latin puis occitan, vient à point pour sanctifier. La présence de la terre nourricière, particulièrement observable au mas, se noue évidemment à la parole et à la posture maternelles si développées chez Mistral¹² au point d'ailleurs que le poète entend confondre l'évocation de la mère défunte dans la pénombre d'un paysage, « dans une lointaine brume »¹³, mêlant le crépuscule d'un pays à la silhouette féminine de la jeunesse de sa mère. La trilogie est complétée par la langue dont on sait qu'elle est pour le poète héritée de ses parents dont il a évoqué la gêne d'expression devant les « moussu » qui parlaient français, révélant ainsi la blessure diglossique de la mère, élevée en gloire dans la beauté de sa langue comme l'est d'ailleurs son héroïne Mirèio dans les vers du prologue de son premier grand poème :

Je veux qu'en gloire elle soit élevée comme une reine, et caressée par notre langue méprisée, car nous ne chantons que pour vous, ô pâtres et habitants des *mas*.¹⁴

S'agit-il ici de Mirèio ou de toutes les figures féminines hantant l'esprit du poète, y compris celle de la mère ? La mère ou la jeune vierge sont d'ailleurs évoquées après la puissance du paysage, celui de la Crau, de la mer et des blés. Le paysage définit donc l'entrée dans la gloire de la jeune fille ; il l'accompagne également dans la mort, mais ce pays-là est teinté de périls divers liés au décentrement, périls que la jeune héroïne

12 - Cela est notamment le fait dans le célèbre épisode des « Fleurs de glais » dans les *Memòri e raconte*. Il a fait l'objet d'une étude psychocritique de Charles Mauron : MAURON Charles, *Estudi mistralen*, Saint-Rémy de Provence, Aix-en-Provence, Librairie de l'Université, 1954, 91 p. [*Études mistraliennes. Estudi mistralen et autres recherches psychocritiques*, Saint-Rémy de Provence, Centre de Recherches et d'Études Méridionales, 1989]. Nous avons également consacré une partie de notre ouvrage à l'analyse de cet épisode (*Frédéric Mistral... , op. cit.*).

13 - *Memòri e raconte, op. cit.*, p. 17. La traduction française ne rend qu'imparfaitement l'admirable « emai fugue esperduo dins lou trèu ».

14 - *Mirèio*, Montfaucon, Librairie contemporaine, 2008, p. 27 [Avignon, Roumanille, 1859]. Nous citons d'après cette édition récente qui établit le texte d'une édition antérieure, celle de Eduard Koschwitz (Marburg-Paris, Elwert, Le Soudier, 1900), seule édition que Mistral aurait corrigée de son vivant (« Vole qu'en glòri fugue aussado/Coume uno rèino e caressado/Pèr nosto lengo mespresado,/Car cantan que pèr vautre, o pastre e gènt di mas ! »).

ne pourra jamais surmonter. L'élévation dans les airs dessine une autre géographie, céleste celle-là, qui ne peut trouver son portulan ; elle s'inscrit dans l'irréalité mystique d'un lieu autre, espace et temps que dévoile la verticalité colorée :

Déjà nous gagnons le large, sur la mer ! La mer, belle plaine agitée, est l'avenue du Paradis, car le bleu de l'étendue touche tout alentour au gouffre amer.¹⁵

Le mas apparaît donc comme le lieu par excellence de l'orientation géographique du poème : outre le fait que l'ensemble de la destinée poétique est dédié « aux pâtres et habitants des mas », le poète se réfère bien entendu à une organisation sociale, humaine et physique particulière. On a souvent voulu reconnaître dans le dessein poétique mistralien la volonté assumée de louer cette organisation et de l'affirmer comme exemplaire, pétrie d'harmonie et de références bibliques. La société des mas, certes provençale, mais très spécifique au pays d'Arles, correspond il est vrai à une organisation autarcique, extérieure au village proprement dit. On y trouvait, aux alentours du corps principal d'habitation, la répartition que Mistral évoque dans *Mirèio*. Le mas, que le poète représente dans son autobiographie comme un lieu clos aux références matricielles maternelles, constitue donc le cœur d'un paysage auquel le village même de Maillane apparaît comme extérieur. L'extériorité est « naturellement » dangereuse : *Mirèio*, en quittant le mas, traverse la Crau et la Camargue et trouve la mort aux Saintes-Maries, le poète enfant en s'enfuyant du domicile rencontre sorcière, brigands et loup, et c'est en se retrouvant miraculeusement au mas, près de ses parents, qu'il sauve sa vie¹⁶. Sortir du mas, s'enfuir ou quitter le domicile maternel, c'est se retrouver au cœur d'une réalité dangereuse. Pourtant l'enfant Mistral, le collégien puis l'étudiant s'éloigneront du centre pour des études menées jusqu'à la licence en droit, mais ce sera toujours au prix d'un arrachement douloureux, et le retour vers le mas n'en est que plus salvateur.

La critique a longtemps glosé sur la localisation exacte du mas de *Mirèio* comme si l'on devait absolument faire coïncider la géopoétique avec une réalité physique clairement identifiée. Peine perdue, le mas des

15 - *Mirèio*, *op. cit.*, p. 397 (« Dejà nous emplanan sus mar !/La mar, bello plano esmougudo,/Dóu Paradis es l'avengudo,/Car la bluiour de l'estendudo/Tout à l'entour se toco emé lou toumple amar. »).

16 - Il s'agit du « Plantié », un épisode des *Memòri e raconte*.

micocoules est une « invention » mistralienne qui prend appui sur les formes du « mas du Juge », le propre mas paternel mistralien. La preuve en est dans l'inversion aujourd'hui bien remarquée : le mas de *Mirèio* se situe au sud des Alpilles, celui de Mistral au nord, l'héritière est une jeune fille et non un jeune homme, et l'histoire des amours malheureuses de Mirèio pour le vannier Vincèn apparaît notamment inspirée par l'amour que le poète porta à une servante piémontaise, Madeleine Juvéнал. L'inversion témoigne ici du souci mistralien de brouiller les pistes tout en indiquant le chemin à suivre avec assez d'insistance pour que nous puissions l'emprunter. Nous sommes au cœur des traces laissées volontairement ou involontairement dans l'œuvre littéraire, ce qui la définit notamment comme marqueur évident des conflits psychiques se jouant au plus profond du Moi-écrivain.

Tout semble ainsi nous ramener à l'enfance ou aux premières années de jeunesse. En 1855, à la mort de son père, Mistral remanie profondément son poème dont une première écriture date de 1852. Il situe alors avec assez de précision son récit poétique dans un cadre reconnaissable et en un temps particulier. Le rajout d'un vers, entre parenthèses, clarifie le propos : « (comme au *mas*, comme au temps de mon père, hélas ! hélas !) »¹⁷.

La figure paternelle est ici invoquée, figure dont on connaît l'importance pour Mistral, et qui situe le récit dans le temps où le père vivait, régnait en maître sur ses terres, et prenait pour épouse une jeune glaneuse âgée de vingt ans de moins que lui, la mère de Frédéric, enfant d'un second lit, accordant ainsi au poète la place peu convoitée d'un cadet qui ne peut hériter du domaine paternel, celui-ci étant destiné au frère Louis, né d'un premier mariage. Cette place de cadet le mena vers une carrière juridique dont il se détourna assez vite, dès ses études terminées, pour embrasser la voie de la poésie. Le paysage décrit est donc celui du mas du père lors de la naissance de Frédéric, un mas qui n'a pas connu les bouleversements mécaniques qui auront lieu quelques années plus tard, un paysage qui a nettement inspiré une géopoétique élaborée autour d'une angoisse essentielle : celle de la perte.

Mistral relate en effet dans son autobiographie qu'à la mort de son père, en 1855, il dut partir du mas avec sa mère, ce dernier revenant à son frère aîné. Il se logea alors à Maillane dans une maison qui lui

17 - *Mirèio*, *op. cit.*, p. 37 (« (Coume au mas, coume au tèms de moun paire, ai ! ai ! ai !) »).

revenait et où il fit bâtir par la suite une autre demeure et où il résida avec sa mère puis avec son épouse¹⁸. Au deuil du père, s'associent le décentrement et l'arrachement au lieu de l'enfance. Mistral décrit les meubles, la vaisselle et les divers ustensiles partagés et disposés sur l'aire et souligne avec émotion la nature douloureuse du décentrement :

Une après-midi, avec ma mère, avec le chien, – et Jean Roussière, qui, sur le camion, charriait notre part, – nous vînmes, le cœur gros, habiter désormais la maison de Maillane qui, en partage, m'était échue. Et maintenant, ami lecteur, tu peux comprendre la nostalgie de ce vers de *Mireille* : Comme au Mas, comme au temps de mon père, hélas ! hélas !¹⁹

À la perte du mas en 1855, correspondent les errances de Mirèio et cette extériorité dangereuse, cette angoisse de celui ou celle qui s'écarteraient un peu trop du centre émotionnel et maternel. À cet égard, remarquons également que le mas, qu'il soit celui de *Mirèio* ou même celui de l'autobiographie, n'est pas décrit avec précision ; on n'entre quasi jamais dans le mas, et les pièces d'habitation apparaissent interdites, vouées à une opacité que les sentiments ne pourraient transcender. Cet interdit sur ce qui fonde le cœur et la matrice de l'œuvre nous paraît symptomatique du décentrement : le mas apparaît comme une entité perdue dont le poète ne peut avec précision déflorer l'intérieur sans risquer de troubler à jamais une conscience déjà perturbée par la perte. L'intériorité est privée, répondant, selon les schémas bachelardiens, au monde fusionnel de la mère et de l'enfant que tout étranger, même le père, ne pourrait venir troubler ; il s'y joue quelque chose du domaine de l'intimité profonde que seule l'œuvre littéraire pouvait dévoiler sans toutefois en ôter les mystères et les interdits, mais en indiquant de quelle nature peut être faite cette répartition intérieur-extérieur, celle de l'angoissante mais nécessaire construction du sujet.

18 - Ces deux demeures constituent aujourd'hui le musée Mistral où sont conservés la plus grande partie des manuscrits et des correspondances mistraliennes.

19 - *Memòri e raconte, op. cit.*, p. 608-609 (« Un tantost, emé ma maire, emé lou chin, – e Jan Roussiero, que sus lou carretoun adusié noste sant-Michèu, – nous envenguerian, triste, demoura desenant à l'oustau de Maiano qu'aviéu agu, iéu, dins ma part. E, ami leitour, aro, pos coumprene lou làngui d'aquest vers de *Mirèio* : Coume au mas, coume au tèms de moun paire, ai ! ai ! ai ! »).

Qu'en est-il donc de cette géopoétique ? Elle prend appui sur une réalité, mais sur une réalité qui n'est pas celle du temps et de l'espace de l'écriture. Le mas de *Mirèio* est celui du père, quelques vingt-cinq ans plus tôt ; il se réfère à une société agricole qui n'a pas connu les bouleversements mécaniques. La navigation du *Poème du Rhône* s'identifie clairement à celle qui prévalait avant l'arrivée de la vapeur ; Mistral effectua d'ailleurs un certain nombre de recherches préparatoires à l'écriture de son poème.

Ces deux exemples pourraient sembler condamner le poète à un certain passéisme, somme toute reconnaissable par la description d'une société défunte qui aurait porté des valeurs humaines, sociales et linguistiques supérieures à celle accordées à la « modernité ». Ce « passéisme » se lierait également à la mort de la langue, à la lente fin de l'usage social de l'occitan dont on s'accorde aujourd'hui à dire qu'il ne s'agit pas d'une langue morte, mais d'une langue qui n'achève pas de mourir, étirant ainsi dans le temps une agonie linguistique dont on ne peut ainsi ne pas soupçonner la fin.

Ce passéisme-là ne nous paraît pas fondé pour notre analyse. Certes des historiens, des géographes et des philosophes pourraient nous faire remarquer que le propos mistralien a été et est encore partagé avec nombre d'écrivains, des décadents de la fin du XIX^e siècle aux idéologies les plus conservatrices. Mais cette remarque, fondée de leur point de vue, ne l'est pas du nôtre, car ce repliement sur le passé révèle chez Mistral une blessure psychologique autrement plus importante ; elle guide l'œuvre, l'écriture et la volonté poétique. Il ne s'agit donc pas à proprement parler d'un choix idéologique ou philosophique, mais plutôt d'une protection que le sujet Mistral a mise en œuvre afin de supporter l'angoisse originelle de la perte : celle du sevrage dont il parle à plusieurs reprises, celle de la mort du père et du mas, du lieu idyllique de l'enfance et de la fusion maternelle, celle de la mort de la langue de ses parents dont il pressent, à juste titre, les difficultés d'existence dans le dessein du monde moderne tel qu'il se découvre dans les années 1850-1870. Ce qui est vécu comme une perte doit être réparé au risque de voir s'écrouler tous les étais qui soutiennent le sujet Mistral ; c'est donc l'œuvre littéraire qui sert ici de représentation de la blessure et de la perte, et qui induit également ce qui est de l'ordre de ce qui peut être montré, dévoilé, accentué. Son rôle n'est pas de guérir, ni d'offrir une quelconque cartharsis, mais plutôt de situer le sujet en accord avec une douleur inexprimable dans la langue et la vie quotidiennes, seulement transférée, transfigurée dans l'œuvre littéraire.

De ce point de vue, la géopoétique ainsi dessinée ne peut constituer une véritable description de la Provence. Elle n'en est qu'une représentation à partir d'une préoccupation personnelle trouvant des passerelles collectives toutes indiquées. Gageons que ce qu'exprime Mistral, la perte du centre, est considérablement partagé par des lecteurs qui, outre cet aspect des choses, ressentent avec encore plus de douleurs et d'angoisses la dépossession linguistique et culturelle qui était à l'œuvre en un temps où le français ne pouvait encore pleinement apparaître comme une des langues des pays d'oc. L'œuvre mistralienne rencontre donc ce qui serait de l'ordre d'un sentiment collectif de la perte. Le paysage ne sert ici que de catalyseur à une dépossession exprimée sous forme d'œuvre littéraire. La description ne répond donc pas à un souci de vérité, ni même de représentation de la réalité, mais à une exposition de ce qui a été perdu et que l'on peut retrouver soit dans le rêve, soit dans l'œuvre littéraire. Elle permet, accompagnée de son corollaire du « rêve de langue », de renouer les fils d'une avancée dans les origines troubles du malaise, car il faut bien, en fin de compte, quand on est arraché au lieu natal, en retrouver les formes, les goûts et les couleurs. On voit bien alors, non seulement pour quelles raisons Mistral a délibérément choisi de situer ses œuvres dans une Provence antérieure à celle de ses années d'écriture, mais aussi pourquoi un tel procédé a été mis en œuvre. On peut également se rendre compte que cette description provençale n'est en réalité qu'une représentation répondant à des raisons autrement plus importantes qu'une simple volonté ethnographique qui, il faut bien l'avouer, sert admirablement de prétexte, tout comme d'ailleurs la collection édifiante du Museon Arlaten à laquelle le poète a consacré une grande partie de son temps et de son argent. On pourrait donc penser, dans le droit fil de cette analyse, que la volonté de réunir l'ensemble des collections du Museon Arlaten ne constitue qu'une reconstruction d'une demeure originelle en forme d'idéalisation primitive afin de retrouver, dans la réalité des meubles, des objets et autres pièces, ce qui a été perdu, ce qui fut déposé sur l'aire lors du partage de l'héritage paternel.

La géopoétique littéraire mistralienne s'est donc établie sur un malentendu. Le poète lui-même a tout fait pour mettre en œuvre ce malentendu. Sa posture apollinienne, hiératique, ses airs encombrants de pâtre provençal, ont fait qu'il apparaît aujourd'hui panthéonisé dans une Provence de pacotille.

Le poète Mistral est ailleurs, il se situe dans son œuvre, celle que la critique, qu'elle soit félibréenne ou occitaniste, a souvent négligée, celle dont elle n'a que trop peu recommandé une véritable étude. Certes, Charles Mauron et Robert Lafont ont en leur temps ouvert une brèche dans laquelle pourtant peu de critiques se sont engouffrés. La vulgate aurait encore de beaux jours devant elle, mais elle apparaît ainsi totalement dénuée de sens, si ce n'est celui de reconnaître sa propre image dans une œuvre et d'y projeter ce qu'elle dessine en surface.

Une clé de lecture mistralienne, en guise de conclusion, nous est donnée par une image du *Poème dou Rose*, celle du « roudan » :

[...] sur la rivière

Tout peut se voir : c'est l'ornière du monde.²⁰

L'ornière du monde, ravinée par l'eau et le temps, le fleuve, découvre l'intention première. Elle laisse sur les deux rives le monde défilier, car il semble bien qu'une fois installé sur le fleuve, le poète remarque que le monde terrestre se déroule, et la mer promise ne sera jamais atteinte : elle n'est qu'une illusion. Le temps se dévide, et sur ce temps effilé, le poète peut donc librement contempler, admirer, se représenter le monde. L'ornière est ce qui permet, une fois installé dans la langue, le temps et l'espace, de se protéger et de guetter les formes du monde, ce qui permet également de recevoir toutes les images gisant désormais dans l'immobilité des eaux. Cette image complète ainsi celle maintes fois relevée de l'élévation poétique, du lieu – montagne, crête, arbres... – où le poète réside afin de contempler le monde. Ces deux images ne sont pas contradictoires : elles illustrent le conflit psychique dans l'élaboration du paradoxe littéraire : l'écrivain est celui qui tente de dominer, de prendre de la hauteur, et celui qui creuse l'ornière de la langue, du temps et de l'espace. L'étymologie de « roudan » est à rapprocher de celle de « ròda », « roue », ce qui induit également dans le mouvement circulaire du temps un juste retour aux formes originelles du monde.

20 - *Le Poème du Rhône*, op. cit., p. 95 (« [...] sus la ribiero/Tout pòu se vèire : es lou roudan dou mounde »).

Nous ne sommes pas en présence d'un paysage immuable se dressant devant le poète, mais de la représentation qu'il s'en fait. L'entreprise mistralienne n'est pas une description classique de la Provence : cette description n'est qu'un prétexte à observer le monde depuis le « roudan » de l'écriture, à le représenter, à le défier par les mots et les images, une vaine solitude destinée à retrouver les images perdues d'une enfance morte.

Chapitre VIII

D'une géographie traumatique vers une géographie imaginaire chez Louis-Ferdinand Céline

[Étude de *Voyage au bout de la nuit* et *Casse-pipe*]

Suzanne MUNSCH

Le roman façonne sa propre géographie quand il s'adonne à une écriture subjective des lieux. La géographie que proposent les romans de Louis-Ferdinand Céline relève d'une vision obsessionnelle, attachée à une expérience initiale, traumatique, celle de la Première Guerre mondiale. L'épisode donné de la guerre dans l'œuvre célinienne, entre *Voyage au bout de la nuit* (1932) et *Casse-pipe* (1949), transposition romanesque d'une expérience autobiographique, constitue le plan réalisé du récit et le plan référentiel de la géographie célinienne.

Ce plan référentiel auquel répondent les différents lieux céliniens, peut-il être contré par quelques échappées imaginaires, débordements fictifs ?

Entre le support expressif d'une expérience autobiographique traumatisante et le moyen d'accéder à un espace plus ouvert à l'inédit, à l'in-vécu, au fictionnel, c'est la fonction du « lieu » dans le récit célinien qui demande à être étudiée. Une opposition se révèle déjà entre une géographie passive posée en simple miroir du sujet et une géographie active apte à déformer ou transformer l'image de ce sujet. Cette opposition souligne la spécificité de la poétique romanesque célinienne qui mêle délibérément sources autobiographiques et intentions fictives.

Une écriture traumatique des lieux dans *Voyage au bout de la nuit*

Le « trauma majeur et précoce de l'œuvre »¹

Il est une blessure physique et psychique chez Céline qui est celle de la Première Guerre mondiale. Cette guerre schématise le « trauma majeur et précoce de l'œuvre », moteur d'une « fantaisie à répétitions »². L'expérience transposée de la guerre construit le dénominateur thématique commun de l'espace représenté, des différents lieux narratifs. Ce dénominateur tient à l'image d'un corps blessé : « Je m'aperçus en fuyant que je saignais du bras, mais un peu seulement, pas une blessure suffisante du tout, une écorchure. C'était à recommencer »³.

Blessé, le corps célinien est fragilisé, mais il est surtout activé comme schème narratif – d'où l'image d'un recommencement. Ce thème de la blessure définirait la structuration thématique du récit. D'un point de vue thématique, Élise Noetinger précise que la blessure célinienne s'exprimerait à travers deux types de représentation :

Les deux grandes mouvances que nous avons pu repérer relèvent pour l'une plus spécifiquement de la déliquescence du corps sombrant dans l'indistinction, et pour l'autre de la lacération cuisante, de la nette déchirure.⁴

La déliquescence et l'éclat font autorité sur le corps célinien au point d'influencer l'écriture des lieux. La déliquescence et l'éclat donnent à la représentation du corps, et à celle de l'espace représenté, ses limites parce qu'ils la conduisent à sa négation. Fondu en une durée usante ou dispersé en un instant, l'espace, à l'image du corps blessé, est porté à sa défiguration.

1 - CHESNEAU Albert, « Essai de psychocritique de Louis-Ferdinand Céline », in *Archives des Lettres modernes*, Paris, Minard, 1971, n° 129, p. 5.

2 - Albert CHESNEAU emprunte cette expression à Charles MAURON, *Psychocritique du genre comique*, Paris, José Corti, 1964, 188 p.

3 - CÉLINE Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit* (1932), in *Romans I*, Paris, Gallimard, 1981 (Coll. « Bibliothèque de La Pléiade »), p. 18.

4 - NOETINGER Élise, *L'imaginaire de la blessure (Étude comparée du Renégat ou un esprit confus d'Albert Camus, de Voyage au bout de la nuit de Céline, de Light in August de William Faulkner et de The Snow of Kilimanjaro d'Ernest Hemingway)*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi B.V, 2000, p. 33. Cet ouvrage mène, plus précisément, une étude comparée entre les textes de Camus, Céline, Faulkner et Hemingway à partir du thème de la blessure.

Une géographie traumatique

Le personnage, dans la première partie du *Voyage au bout de la nuit*, cherche dans des lieux étrangers un ailleurs géographique. Il s'agit de dépasser l'ancrage traumatisant de la guerre par un « imaginaire géographique » qu'illustre le rêve du grand voyage.

Or, entre les Flandres (lieu de la guerre) et l'Afrique, le trajet opéré sur un navire nommé *l'Amiral Braqueton* s'avère inefficace. Il importe pour sa seule valeur d'accentuation : « L'Amiral n'avancait guère, il se traînait plutôt, en ronronnant, d'un roulis vers l'autre. Ce n'était plus un voyage, c'était une espèce de maladie »⁵.

Aux extrémités de cette phrase, le bateau (son nom) et le thème de la maladie se répondent. Cette maladie est signifiée par une impression de lenteur qui nous permet d'assimiler l'espace du navire au thème de la déliquescence. La lenteur du navire induit un effet de surplace. La négation du verbe « avancer » agit comme une provocation à l'encontre de ce voyage qui ne fait que commencer. Le déplacement s'opère à moitié. La ligne droite est contredite par un effet de retour qui traduit la passivité du personnage. La négation littéraire « ne... guère » rappelle par homophonie l'expérience initiatique de la guerre. La double intentionnalité du voyage apparaît : le déplacement vers l'extérieur est une poussée contredite par la force d'un retour vers l'intérieur.

Constance d'un retour, la guerre reste indicible, immémoriale mais aussi inoubliable. Tel un « ronronnement » qui habite en fond la pensée du narrateur, elle induit le mouvement circulaire de cette pensée qui se déplace d'un « roulis vers l'autre », circulairement.

L'épanorthose, autocorrection du discours – « il se traînait plutôt » –, applique ce mouvement circulaire aux formes expressives du langage. Le discours est revisité par son énonciateur ; chaque forme remâchée. L'autocorrection ne porte pas ici sur le sens des termes employés, mais sur leur degré sémantique. La progression géographique vers l'Afrique sert d'accentuation.

Accentuée, la vision subjective du personnage, habitée par cette blessure-déliquescence, trahit la perception objective des lieux africains, leur confère une portée fantasmatique. C'est déjà une

5 - CÉLINE Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, op. cit., p. 115.

géographie virtualisée que propose la toponymie célinienne, distanciant les référents d'une expérience autobiographique : la Bambola-Bragamance se substitue au Cameroun, Fort-Gono à la capitale Douala, Bikomimbo à Bikobimbo. Si le transfert entre « Bikobimbo » et « Bikomimbo » souligne le seul écart référentiel, la transformation des autres toponymes paraît chargée de sens. Dans « Bragamance », réapparaît le nom de ce navire qui conduit en Afrique, l'*Amiral Bragueton*, et la dénotation commune du terme « braguet » qui connote une exhibition charnelle et sexuelle. Dans « Fort-Gono », Alain Cresciucci relève la troncation du terme « gonocoque », « microbe responsable de la blennorragie », infection sexuellement transmissible, qui forme à côté de l'adjectif « fort » un oxymore⁶. La virtualisation de l'espace africain tient à l'accentuation de ce corps malade, délirant, en fusion sexuelle et paludéenne. La vision africaine repose sur un corps en fièvre, pure hallucination, pur délire, pure image – par ailleurs caricaturale, comme à travers le mot « Bambola », déformation du terme péjoratif, voire raciste, « bamboula ».

Du côté d'un plan virtualisé, aussi délirant soit-il, le discours narratif se reforme à distance des référents autobiographiques, du plan réalisé du récit. Cette renaissance prend une forme éthérée, abstraite, mythique. Appliquée à l'espace, cette forme mythique trame la poétique du rêve américain. L'espace américain est construit sous le schème d'une hauteur symbolique, différentielle, renaissante. La puissance de la ville de New York se mesure à sa hauteur forcenée. Un espace éclatant, spatialement valorisé, s'ouvre devant les yeux du personnage.

Si l'Amérique naît du plan virtualisé du récit, portée par une idéalisation (ou distance) discursive, son image cache une forme de transgression : symbolisée par la ville de New York, l'Amérique s'impose à la vue des personnages avec violence, « bien raide, là, pas baisante du tout, raide à faire peur »⁷. Là où l'éclat différentiel soutient la vision optimiste du personnage, une vision binaire, contradictoire, divisée, se substitue. Le paysage américain est écartelé en ses valeurs propres, assurant aussi l'éclatement ontologique du personnage.

6 - CRESCIUCCI Alain, « Lieux », in *Céline : Voyage au bout de la nuit*, Paris, Klincksieck, 1993, (Coll. « Parcours critique »), p. 91-103.

7 - CÉLINE Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, op. cit., p. 184.

Mais à quoi tient cet éclatement ? New York repose sur des limites rigides qui structurent l'espace et lui donnent une assise solide. Ces limites quadrillent l'espace au point de le rendre impénétrable. L'éclat de l'espace américain tient au maintien de ces limites, à leur multiplication qui empêche la relation du sujet au lieu, toute appropriation. L'espace, ainsi structuré, repousse physiquement ou psychologiquement le personnage. Il reste l'expression d'une blessure par éclat, c'est-à-dire d'une déchirure, d'une mise à l'écart du personnage, voire d'une folie – forme d'éclatement ontologique.

L'imaginaire géographique, le rêve cosmique du grand voyage, est contré par les limites du traumatisme autobiographique. Il reste la figuration d'un délire, d'une blessure psychique associée à une blessure physique. L'échec de l'imaginaire géographique qui prédomine dans ce premier roman lance pourtant un défi à toute l'entreprise romanesque célinienne, celui de sa liberté fictionnelle en-dehors d'une source autobiographique, obsessionnelle, traumatique.

Dépassement imaginaire à travers les lieux de *Casse-pipe*

Casse-pipe est un récit inachevé. Les premiers fragments retrouvés représentent l'incorporation de Ferdinand, nouvelle recrue dans un régiment militaire. Associés au premier roman, à son premier épisode, celui de la guerre dont ils annoncent le cadre, les lieux de *Casse-pipe* se trouvent investis par les signes ambivalents d'une blessure. Le corps de garde, premier lieu du récit, est un espace hiérarchisé qui s'écrit sous les signes de la déchirure, de l'éclat. L'écurie, dans laquelle se réfugient les personnages après des déplacements nocturnes inutiles, implique un univers déliquescents. Tout déplacement vers un ailleurs se trouve compromis dans ce roman. Le cadre narratif de *Casse-pipe*, cette garnison militaire, enferme le personnage, empêchant le déploiement imaginaire d'une géographie. Devant un imaginaire géographique inopérant, *Casse-pipe* met en scène un autre scénario et une autre stratégie pour ouvrir les limites de la géographie traumatique célinienne.

Le corps de garde : lieu de la déchirure

À l'incipit du récit, une grille s'impose en lourdeur et en grandeur devant le personnage. L'image de la grille construit un espace strié

et vertical. S'ajoute à cette verticalité une valeur hiérarchique car le surplomb imprécateur de la grille minimise le personnage. La question du rabaissement reste liée à l'expression du ressenti, au point de vue en focalisation interne du personnage sur l'espace. Ainsi, à l'angoisse méditative dans laquelle la fermeture de la grille plonge le personnage Ferdinand, succède l'image du « portillon ». De la grille au portillon, une division spatiale réactive, sur un plan topographique, la logique de l'éclatement.

Derrière le regard rabaissé du personnage, un affaissement spatial se dessine : l'espace du « fond du corps de garde » est comparé à une « tanière » encombrée par des corps endormis, roulés dans la chaleur puante de la paille. Cette chaleur humaine, voire animale (« tanière »), s'avère perverse. Loin du refuge, elle mène le personnage à une défaillance contre laquelle il lui semble difficile de lutter. Les corps endormis, ce « rempart compact », ces « pieds des autres en travers du chemin » construisent le piège de l'entrave, de la chute : le cheminement horizontal du personnage, pour accéder au fond du corps de garde, est dès le départ mis en doute par une spatialité de la chute, verticalité décadente. La chute s'actualise dès lors que les corps entravés s'éveillent et s'élèvent pour regarder de haut le personnage (« ils se sont soulevés les gisants pour voir ma poire »), le poussant dans un effet de vertige dont rend compte, par euphémisme, cet aveu timide : « un peu perdu, forcément »⁸.

En retrait dans ce lieu, le personnage se trouve écarté de la surface : cette topographie verticale du corps de garde privilégie un éclatement hiérarchique, forme conceptualisée d'une blessure par éclat. La mise à l'écart du « je » empêche le sentiment de son unité et réactive la sensation de la déchirure.

Si l'éclatement hiérarchique prend un sens spatial, il est appuyé par une déchirure linguistique. La quantité de paroles énoncées et la forme que prend leur qualité injurieuse replacent chaque personnage sur l'échelle hiérarchique. L'axe s'étend entre Haut et Bas, à mesure que les personnages apparaissent et s'expriment dans ce lieu du corps de garde. Ferdinand, premier personnage figuré, silencieux, descend sur cet axe

8 - CÉLINE LOUIS-Ferdinand, *Casse-pipe*, in *Romans III*, Paris, Gallimard, 1988 (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), p. 4.

spatial quand les autres se présentent ; Le Meheu, en position dominante par rapport à Ferdinand, s'écrase devant l'autorité de Rancotte⁹ et le lyrisme de l'injure qui caractérise son discours. Les figures militaires s'inscrivent dans l'espace sous une graduation énonciative.

Au niveau le plus bas, des figures toutes semblables, anonymes, ces « autres engagés » entraînent Ferdinand dans un langage fait de « meuglements ». À mesure que se descend l'axe hiérarchique de cet espace langagier, s'observe la déspiritualisation de cette parole qui, de plus en plus instinctive, devient insignifiante. Langage brut, animal, les mots bientôt ne se discernent plus (« comprenais pas ce qu'ils me demandaient... »¹⁰). La communication s'opère difficilement – voire douloureusement – entre ces engagés qui « parlaient râpeux ensemble »¹¹. L'expression d'un langage tactile implique directement le corps ; la dimension du sensible s'oppose à l'intelligible.

L'écurie : un lieu déliquescent

L'éclatement qui oppose corps et esprit, pour être neutralisé doit être accepté et accentué. C'est sous une dimension strictement charnelle que s'effectue ainsi l'entrée des personnages dans le lieu de l'écurie.

Cette entrée prend une allure baptismale : un rideau d'urine accueille les personnages. Le rituel baptismal accompli, le lieu se trouve nommé (« celle du dénommé l'Arcille ») et les personnages prêts à y entrer. Le baptême n'accueille plus le corps dans la spiritualité mais représente son « incorporation » littérale, la pénétration du corps du personnage dans le corps de l'espace par effet de liquéfaction (urine) et de déliquescence. À renfort de crottins de cheval, l'agglomération du nid fécal s'élabore de manière informelle. L'écurie propose aux personnages une cachette mouvante, démesurée, hypertrophique.

9 - Une fois le Maréchal des Logis Rancotte parti, Le Meheu responsable de l'escouade revient en position dominante ; cela se mesure au poids quantitatif de son discours (voir à ce titre *Casse-pipe*, *op. cit.*, p. 14 : longue tirade). D'un point de vue qualitatif, le langage reste inintelligible, puisque le narrateur réagit au discours du Meheu en affirmant : « Je ne le comprenais pas très bien ». Le nom prêté au personnage Le Meheu, qualifié par ailleurs de « pire vacherie », renforce cette inintelligibilité car il renvoie à une onomatopée « animalisante ».

10 - CÉLINE Louis-Ferdinand, *Casse-pipe*, *op. cit.*, p. 4.

11 - *Ibidem*.

Par un « plaisir tout intestinal, de l'homogène, du lisse, du collant, du compact »¹², l'escouade sombre dans le sommeil (forme de repos silencieux qui exige le mutisme). Les substances du bas, matérielles, ne parlent que du corps. L'espace trouve une origine immanente qui pallie les défauts de la pensée. Du côté du Bas corporel, l'enfoncement vertical se défait de sa soumission hiérarchique ; le corps matérialisé devient un motif libérateur.

La profondeur est spatiale, mais aussi temporelle : par un cheminement régressif, celui d'une chute, le personnage est reconduit vers un temps lointain, qui dépasse le seuil de la mémoire. Du côté d'un oubli, ou d'une dimension inconsciente, la tête est abandonnée mais le corps semble à son aise. Une rêverie substantielle s'empare du corps. Le personnage jouit d'un retour vers le seuil de sa naissance.

Une renaissance pourrait avoir lieu dans ce hors-temps et ce contre-espace¹³ qui, pour reprendre l'analyse de Jean-Pierre Richard, prend l'allure d'un cocon utérin. La construction de cette enveloppe protectrice exige l'acceptation du processus déliquescent. Le personnage n'est plus celui qui donne au lieu l'image de sa blessure intrinsèque, mais celui qui se laisse surprendre, en retour, par le lieu. La géographie devient active. Elle induit un changement de point de vue et une modification fonctionnelle. La déliquescence, après les données de l'éclat, est moins le signe d'une blessure subjective que celui d'un vertige spatial et esthétique, selon lequel le corps du sujet et le corps de l'espace se mettent à fusionner.

La cour : un espace de renaissance

Le lieu de l'écurie, s'il confère une assise charnelle et préconise l'accès à une profondeur, est précédé d'une traversée des cours, immenses, où surviennent ça et là les images ascensionnelles de chevaux en fugue. L'image de ces chevaux en fugue pourrait devenir

12 - RICHARD Jean-Pierre, « Mot de passe », in *Microlectures*, Paris, Seuil, 1979, (Coll. « Poétiques »), p. 230.

13 - Michèle Out-Breut repère dans le récit de *Casse-pipe* la mise à l'écart des données parentales, du thème du père et de celui de la mère. Cette mise à l'écart passe par l'incorporation et la neutralisation de ces données filiales. Par cette neutralisation, le personnage peut mieux accéder à ce hors-temps et ce contre-espace, sorte d'espace-temps pré-mémoriel que Jean-Pierre Richard a défini. Voir : « Une analyse sémiotique de *Casse-pipe* (2) », in *Actes du colloque international de La Haye, L.-F. Céline (25-28 juillet 1983)*, Paris, Bibliothèque de littérature française contemporaine de l'Université Paris VII, 1984, p. 83-94.

le support d'une géographie qui dépasserait les limites cloisonnantes de la réalité référentielle (cadre topologique lié à l'univers guerrier) et deviendrait imaginaire.

Aussi allégoriques soient-elles, ces images gardent une nature immanente. Elles ne sont pas le seul produit d'une abstraction. Elles sont inhérentes à un récit, en retrait, corporisées sur un plan spatio-temporel. L'impulsion ascensionnelle requiert la détermination préalable d'un niveau sous-jacent.

[...] une autre avalanche qui vous frôle. Un bolide qu'arrive... dévale... jaillit du noir... esquivé à la pine notre falot !... galipette ! détend ! tout en l'air ! Saut de carpe ! Ça gicle ! Ça ronfle ! Trente-six mille fouets ! des quatre fers ! *Vbrang* !... La brute pivote ! barre en tornade ! fonce au vertige ! s'envole à travers l'espace...¹⁴

Un mouvement de descente (« avalanche », « dévale ») prépare l'impulsion ascensionnelle du texte, lui accordant un caractère immanent. Du côté de la profondeur, le texte célinien retrouve son substrat charnel. Du côté du corps, le texte se charge d'émotion, se libère par une intensité exclamative qui déstructure la phrase. La découpe du texte narratif permet ici de saisir la rapidité de l'image, son instantanéité. L'image de ces chevaux associe une spatialité ascensionnelle immanente et une temporalité de l'instant. Ces deux formes – ascension et instant – s'inscrivent dans le texte célinien comme les motifs indispensables à une libération.

On est repartis dans le caniveau. Le Meheu ne parlait plus... Il trébuchait, carambolait, voguait, sacrant d'une bosse sur l'autre... son falot à la godille... Voilà une trombe qui débouline... *Vlop ! Po ! Vlop ! Po ! Dop !* en plein dans notre tas... Une charge... On reste plantés... Il nous traverse. Je le vois au falot... un éclair... Il volait... C'était plus un cheval... Il tenait plus au sol... En vertige qu'il nous a sciés... *Yop ! Po ! Dop !... Tagadam ! Tagadam !* Il était loin...¹⁵

Parallèlement à l'enfoncement des personnages, dans un caniveau, se projette le désir de Ferdinand (voire de l'énonciation célinienne) d'échapper à cette bassesse à laquelle le récit l'a relégué. *Casse-pipe* est un récit de projection. Le désir d'envol du personnage, précisé par ces chevaux en fugue, comparés à des étoiles filantes, « la queue toute raide,

14 - CÉLINE Louis-Ferdinand, *Casse-pipe*, op. cit., p. 20.

15 - *Ibid.*, p. 15.

en comète, toute solide à la vitesse¹⁶ », précise un vœu de renaissance. La direction ascensionnelle, que prennent ces chevaux en fugue, symboliserait la renaissance du personnage à partir du cocon utérin, d'un espace-temps pré-mémoriel (écurie). Le rapport de ces chevaux en fugue à l'image maternelle est bien signifié. Les chevaux sont sexualisés sous la détermination de « juments ». Plus encore, cette féminité animale renvoie à la mère quand aux chevaux de *Casse-pipe*, définis par l'onomatopée « Tagadam, Tagadam ! », se trouve associée la démarche boiteuse de la mère dans *Mort à crédit*¹⁷, « Ta ! pa ! tam », « Ta ! ga ! dam ! ». Dans ce rapport à la mère, se joue bel et bien l'aveu d'une renaissance.

Ce n'est plus un imaginaire géographique mais une géographie imaginaire qui transparaît, fonctionnant à rebours d'une géographie traumatique. Cette géographie imaginaire ne conduit pas chez Céline à la pure fiction, mais illustre l'écart, la distance vis-à-vis d'une expérience autobiographique et traumatique. C'est dans cette prise de distance, par un temps pré-mémoriel et un espace déconceptualisé, inintelligible et sensible, que la liberté d'une vision plus hallucinante, plus détachée, opère. Cette vision s'installe sous un schème ascensionnel qui définit la géographie imaginaire célinienne, c'est-à-dire cette transgression vis-à-vis d'une surface autobiographique.

Entre *Voyage* et *Casse-pipe*, se joue le passage d'une géographie traumatique, qu'un imaginaire géographique (le rêve du grand voyage) ne suffit pas à renverser, à une géographie imaginaire, impulsion active des lieux prête à dessaisir le sujet de lui-même, à l'entraîner dans un vertige.

Moteur d'un lâcher-prise, cette géographie imaginaire, dans un texte romanesque, présenterait le point sensible et non conceptuel de l'œuvre, une expérience du réel comprise de manière phénoménologique et non obsessionnelle. C'est au moment où elle sort de son système référentiel, des codes imposés à la construction de son plan réalisé, de l'emprise subjective, que la géographie célinienne touche

16 - *Ibidem*.

17 - CÉLINE Louis-Ferdinand, *Mort à crédit*, in *Romans I*, *op. cit.*, p. 560 : « Ma mère escaladait sans cesse, à cloche-pied. Ta ! pa ! tam ! Ta ! pa ! tam ». *Ibid.* : « Ils [les parents] se butaient dans le noir ensemble, dans la cage étroite, entre le premier et le deuxième. Elle écopait d'un ramponneau et d'une bordée d'engueulades. Ta ! ga ! dam ! Ta ! ga ! dam ! ».

au réel. A-référentielle, cette géographie apparaît à la fois comme imaginaire et sensible : le sujet cesse de regarder le monde, c'est-à-dire aussi de s'y refléter ; le monde finit par habiter le sujet, le dessaisir de lui-même, le porter vers une dimension inédite, insoupçonnée et, en ce sens, fictive.

Le défi poétique du genre romanesque consiste à exprimer le réel par le détour de la fiction, mais aussi à construire une fiction capable d'approfondir les limites du réel. En accédant au réel par une esthétique vertigineuse, un trouble conceptuel, le brouillage de l'intelligible et l'avènement du sensible, le texte célinien trouve une liberté que nous pourrions nommer « fiction ». En ramenant le personnage au plus près de sa naissance charnelle, le récit célinien veut ramener la réalité à sa dimension sensible car c'est là que se situe le lieu immanent de l'imaginaire.

Chapitre IX

Imaginaire polaire et volcanique

dans les *Voyages extraordinaires* de Jules Verne.

Une géographie à la recherche

de « points suprêmes »

Lionel DUPUY

*Il est puissant, votre capitaine ; mais, mille diables ! il n'est pas plus puissant que la nature,
et là où elle a mis des bornes, il faut que l'on s'arrête bon gré mal gré.¹*

*C'est qu'il n'est pas permis de s'aventurer si loin dans ces régions, et m'est avis que le
Créateur interdit à ses créatures de grimper au bout des pôles de la terre !²*

En 1949 Michel Butor publie un essai fondateur dans la redécouverte et la réhabilitation de Jules Verne parmi les auteurs de premier plan³. Empruntant l'appellation de « point suprême » au *Second manifeste du Surréalisme* d'André Breton (1929), l'écrivain explique dans son célèbre texte *Le point suprême et l'âge d'or à travers quelques œuvres de*

1 - VERNE Jules, *Vingt mille lieues sous les Mers*, Paris, Hetzel, 1869-1870, chapitre XIII, seconde Partie.

2 - VERNE Jules, *Le Sphinx des glaces*, Paris, Hetzel, 1897, chapitre VIII, seconde Partie.

3 - Depuis 2012 Jules Verne est édité dans la célèbre Bibliothèque de la Pléiade.

Jules Verne⁴ que si la modernité commence avec Baudelaire, Dostoïevski et Mallarmé, il ne faut pas non plus oublier Jules Verne. Dans son analyse, il présente également le « point suprême » comme ce lieu où se réalise « la solution des antinomies » (le combat entre la glace et le feu, la vie et la mort, l'élève et le maître)⁵.

Dans les *Voyages extraordinaires* (VE) de Jules Verne (1828-1905), les pôles, le centre de la terre et les volcans figurent au premier rang de ces lieux exceptionnels que les héros essaient d'atteindre dans leur exploration des « Mondes connus et inconnus »⁶. Si le pôle nord est atteint une fois dans le corpus vernien (*Voyages et aventures du capitaine Hatteras* ; 1866), le pôle sud est quant à lui visité trois fois : d'abord dans *Vingt mille lieues sous les Mers* (1869-1870), puis dans *Robur-le-Conquérant* (1886) et enfin et surtout dans *Le Sphinx des glaces* (1897)⁷.

Les pôles ont en effet toujours fasciné, leur méconnaissance alimentant un imaginaire géographique fertile à l'écriture de l'extraordinaire. Au-delà du mythe du passage du Nord-Ouest, de la mer libre, une théorie polaire est particulièrement réactivée au XIX^e siècle, celle de la terre creuse. La terre serait ainsi formée, de son noyau jusqu'à sa périphérie, de sphères concentriques, plus ou moins vides, et dont l'accès principal serait assuré par de larges ouvertures situées aux pôles. Tel est le chemin alors à emprunter pour accéder à un autre monde...

Dans les romans verniens, des volcans coexistent également au niveau de ces ouvertures polaires, illustrant notamment le combat des éléments. L'écrivain décline évidemment cette théorie de la terre creuse dans son célèbre *Voyage au centre de la Terre* (1864-67). Mais plus encore, c'est la découverte des pôles qui l'anima dans la composition de ses VE. *Voyages et aventures du capitaine Hatteras* et *Le Sphinx des glaces* mettent ainsi efficacement en scène cet imaginaire géographique, à la fois volcanique et polaire, où le héros vernien est à la recherche de ces « points suprêmes » assurant la résolution des antinomies.

4 - BUTOR Michel, « Le point suprême et l'âge d'or à travers quelques œuvres de Jules Verne », in *Essais sur les modernes*, Paris, Gallimard, 1992 (réédition de l'ouvrage de 1964), p. 60.

5 - *Ibid.*, p. 40 et 60.

6 - HETZEL Jules, « Avertissement de l'éditeur », in *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*, Paris, Hetzel, 1866, p. 2.

7 - La narration de ce dernier roman se déroule cependant avant celle de *Vingt mille lieues sous les Mers*.

***Voyages et aventures du capitaine Hatteras* (1866) : aux frontières du réel**

Avant de rencontrer Hetzel, son éditeur, Jules Verne a publié de nombreuses nouvelles. L'une d'elles (*Un hivernage dans les glaces*) paraît en 1855 dans le *Musée des Familles*. Or dans ce récit figurent déjà de nombreux éléments qu'il reprendra quelques années plus tard pour former une première version de *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*. Cette première version, éditée en 1864, est composée de deux romans séparés : *Les Anglais au pôle Nord* et *Le Désert de Glace*⁸. Par la suite, l'écrivain remaniera encore ses récits pour donner naissance au texte définitif qui sera réédité en 1866 avec des illustrations de Riou.

Voyages et aventures du capitaine Hatteras a été écrit initialement à partir des informations communiquées par John Ross dans son récit *Second voyage au passage du Nord-Ouest*⁹. L'itinéraire du héros vernien suit d'ailleurs parfaitement celui de l'explorateur et les différents repérages réalisés par ce dernier alimentent régulièrement certains passages du début du roman (le mimétisme est parfois saisissant¹⁰ ; Document 1) :

8 - Jules Verne publie donc cette première version en même temps que *Voyage au centre de la Terre*, ou encore son étude consacrée à Edgar Poe : *Edgard Poe et ses œuvres* (rédigée en 1862 ; il francise le prénom en rajoutant un « d » final).

9 - Ross John, *Relation du Second voyage au passage du nord-ouest*, Bruxelles, Wouters et cie, 1844, 587 p.

10 - Pour une étude détaillée et approfondie des sources géographiques utilisées par Verne et de son processus d'écriture, nous renvoyons plus largement à la version publiée de notre thèse doctorale en Géographie : DUPUY Lionel, *Jules Verne, la géographie et l'imaginaire. Aux sources d'un Voyage extraordinaire : Le Superbe Orénoque (1898)*, Dole, La Clef d'Argent – Littératures de l'imaginaire, 2013, 152 p.

John Ross	Jules Verne
<i>Second voyage au passage du Nord-Ouest (1844)</i>	<i>Voyages et aventures du capitaine Hatteras (1866)</i>
[...] la latitude, par observation, était 55°57'14", et la longitude, d'après les chronomètres, 7°40' (page 55).	La latitude par observation était alors de 55°57', et la longitude, d'après les chronomètres, 7°40' (chapitre V, première partie).
[...] sous la latitude de 65°20', et sous la longitude de 54°20' (page 67).	Le navire se trouvait par 65°20' de latitude et 54°22' de longitude (chapitre VII, première partie).
Notre latitude, par observation, était de 74°01', et notre longitude, d'après le chronomètre, de 77° (page 99).	La latitude par observation donna 74°01', et la longitude, d'après le chronomètre, 77°15' (chapitre XIV, première partie).
Nous trouvâmes pour latitude 73°4', et pour longitude 84°23' (page 101).	[...] une assez bonne observation : 74°4' de latitude, et 84°23' de longitude (chapitre XIV, première partie).

Document 1 : comparaison entre le récit de John Ross et celui de Jules Verne

Mais les héros verniens finissent par dépasser le point ultime atteint par l'explorateur anglais : « Vous pouvez encore apercevoir les restes de ce cairn, placé pour ainsi dire au point extrême que John Ross atteignit en 1831 ! »¹¹. C'est ainsi que dans la première partie de son aventure, Jules Verne romance un récit qui est déjà à l'origine exceptionnel par les découvertes et les nouvelles connaissances géographiques qu'il apporte au grand public et à la communauté scientifique. Et ce n'est donc que dans la deuxième partie de son propre récit (totalement fictif, lui) que le romancier français se détache littéralement de sa source pour exprimer un imaginaire géographique propre à enchanter le lecteur et à le faire évoluer dans un autre monde, polaire et volcanique.

Dans les VE, les héros verniens explorent donc la limite, d'abord pour mieux la dépasser, avant de revenir au point de départ afin de pouvoir enfin « s'enclorre et s'installer »¹². Mais si le dépassement est

11 - VERNE Jules, *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*, Paris, Hetzel, 1866, chapitre XVII, première partie.

12 - BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Points Essais, 2001 (réédition de l'ouvrage original de 1957), p. 75.

géographique, il peut être également littéraire, comme nous le verrons avec *Le Sphinx des glaces*. Pour l'auteur, l'exploration du pôle nord constitue dès lors une expérience de l'absolu. Il s'agit ici de dépasser une limite ultime à la fois de la connaissance géographique, mais aussi de l'écriture de ce savoir géographique, l'auteur ayant toujours reconnu avoir « [...] essayé d'atteindre un idéal de style »¹³. Le passage du profane vers le sacré, cristallisé ici par le pôle et un volcan qui permet de communiquer, en théorie, avec le centre de la terre, offre ainsi à Hatteras l'expérience de l'absolu, du définitif : le « point suprême » doit être le point final de son voyage.

Atteindre le « point suprême », *a fortiori* quand ce dernier se double d'un volcan en activité, c'est donc affronter un autre monde, c'est explorer une limite *a priori* infranchissable pour l'Homme, le commun des mortels¹⁴. Le pôle (nord ici) est le point de rencontre de tous les méridiens, là où symboliquement le temps se fige. Or, dans le roman vernien, les méridiens viennent mourir dans un volcan qui signe l'emplacement exact de ce pôle nord tant convoité. Soucieux de demeurer dans le vraisemblable, le narrateur justifie cette caractéristique géologique inattendue en se référant aux découvertes qui ont été faites dans l'hémisphère austral :

- Eh bien, notre illustre compatriote, le commodore James Ross¹⁵, n'a-t-il pas constaté, sur le continent austral, l'existence de l'*Erebus* et du *Terror*, deux monts ignivomes en pleine activité par cent soixante-dix degrés de longitude et soixante-dix-huit degrés de latitude ? Pourquoi donc des volcans n'existeraient-ils pas au pôle Nord ?¹⁶

L'exploration vernienne revêt aussi un caractère mythique : la glace et le feu s'affrontent dans un combat où l'Homme n'a pas sa place. Si le capitaine Hatteras souhaite se jeter littéralement dans ce « point suprême », il n'y parvient pas, sauvé par l'américain Altamont et son chien : « Il cherchait encore le point mathématique où se réunissent

13 - SHERARD Robert, « Jules Verne, sa vie et son travail racontés par lui-même, 1894 », in *Entretiens avec Jules Verne 1873-1905*, Genève, Slatkine, 1998, p. 92.

14 - Voir également DUPUY Lionel, « Jules Verne, la nature, la science et Dieu. Les Voyages Extraordinaires ou l'expérience de la limite », in *Alliage*, n° 68, 2011, p. 29-39.

15 - James Ross n'est autre que le neveu de John Ross.

16 - VERNE Jules, *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*, *op. cit.*, chapitre XXII, seconde partie. Nous retrouvons évidemment ces deux monts dans *Le Sphinx des glaces*.

tous les méridiens du globe et sur lequel, dans son entêtement sublime, il voulait poser le pied »¹⁷. Car le voyage devait initialement prendre fin par la mort du capitaine dont il était prévu, dans une première version du manuscrit, qu'il dût mourir en se jetant dans le volcan. Mais Hetzel renonça à cette fin trop tragique et décida de renvoyer Hatteras chez lui, définitivement affligé d'une « folie polaire ».

Il y a cependant là un parallèle très intéressant à souligner. Hatteras est *littéralement* animé par un puissant « feu intérieur » qui est le moteur de son improbable expédition. C'est lui qui permet à ce héros vernien d'atteindre l'impossible, d'aller au-delà des limites imposées par la Nature. Seul ce capitaine est assez fou ici pour tenter un tel voyage vers l'extraordinaire. C'est ainsi que (naturellement, aurions-nous envie de dire) le feu intérieur d'Hatteras est attiré irrésistiblement vers ce puissant feu terrestre, polaire et volcanique, source première d'une énergie inépuisable. Il ne peut que mourir à cet endroit précis du globe, là où l'espace et le temps sont figés. C'est là uniquement que peut se réaliser la consommation totale de son désir absolu (et fou, aux yeux de ses proches), pour reprendre une lecture bachelardienne du feu¹⁸. Hatteras est donc immanquablement et définitivement attiré par le pôle nord, même de retour chez lui :

Le docteur observa attentivement une manie si bizarre, et il comprit bientôt le motif de cette obstination singulière ; il devina pourquoi cette promenade s'accomplissait dans une direction constante, et, pour ainsi dire, sous l'influence d'une force magnétique. Le capitaine John Hatteras marchait invariablement vers le Nord.¹⁹

Au pôle nord, dans cet autre monde, étrange, fantastique, le surnaturel sert de support à l'évocation d'une beauté hors du commun, du quotidien²⁰. Au-delà de certaines latitudes, la Nature semble accomplir des prodiges de merveille qui ne peuvent être révélés qu'aux voyageurs audacieux : « Quelle beauté, quelle variété, quelle puissance dans la nature ! Comme tout paraissait étrange et prodigieux au sein de ces régions circumpolaires ! »²¹. C'est ainsi que *Voyages et aventures du capitaine Hatteras* illustre le glissement d'un récit au départ plausible, vraisemblable,

17 - *Ibid.*, chapitre XXV, seconde partie.

18 - BACHELARD Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949, 184 p.

19 - VERNE Jules, *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*, *op. cit.*, chapitre XXVII, seconde partie.

20 - Le chapitre XVI de la seconde partie s'intitule ainsi « L'Arcadie boréale ».

21 - *Ibid.*, chapitre XXI, seconde partie.

vers l'imaginaire, vers une géographie de l'étrange et du fantastique. Car se diriger vers un « point suprême » – il tend même à être absolu car il combine ici le pôle nord avec un volcan qui permet de pénétrer symboliquement au centre de la terre –, c'est voyager vers une géographie parallèle, progresser dans un autre monde, c'est explorer et dépasser une limite à la fois géographique, psychologique, mythique et symbolique.

Le Sphinx des glaces (1897) : aux frontières du récit

Trente ans plus tard, avec *Le Sphinx des glaces*, Jules Verne propose une suite au récit inachevé d'Edgar Allan Poe : *Aventures d'Arthur Gordon Pym* (1838). Unique roman du poète américain, l'ouvrage (inachevé) prétend être la narration réelle et fidèle d'une expédition improbable menée aux confins de l'Antarctique.

Prolonger et achever l'œuvre du maître, c'est ainsi – pour Jules Verne – se mesurer au père pour s'inscrire dans des territoires (géographiques et littéraires) dont le romancier souhaite faire le théâtre de ses VE. Remarquons d'ailleurs que cette intrusion dans l'étrange et le fantastique débute très tôt dans la production du romancier, ce dernier ayant déjà publié dès les années 1850 différents textes et récits aux accents proches de Poe et Hoffman (*Un Drame dans les airs*, 1851 ; *Maître Zacharius ou l'horloger qui avait perdu son âme*, 1854 ; *Un Hivernage dans les glaces*, 1855). Jules Verne débute ainsi son nouveau récit polaire qui est dédié « À la mémoire d'Edgar Poe. À mes amis d'Amérique » :

Personne n'ajoutera foi, sans doute, à ce récit intitulé *Le Sphinx des glaces*. N'importe, il est bon, à mon avis, qu'il soit livré au public. Libre à lui d'y croire ou de n'y point croire. – Il serait difficile, pour le début de ces merveilleuses et terribles aventures, d'imaginer un lieu mieux approprié que les îles de la Désolation – nom qui leur fut donné, en 1779, par le capitaine Cook.²²

Cette nouvelle aventure rappelle bien évidemment *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*. Dans le cas présent, c'est un Sphinx aimanté qui entraîne les héros vers le pôle sud, un écho direct à ce volcan arctique qui attire Hatteras vers le pôle nord. Ici aussi la géographie polaire (des terres australes en l'occurrence) sert à Jules Verne de support à

22 - VERNE Jules, *Le Sphinx des glaces*, Paris, Hetzel, 1897, chapitre I, première partie (« Les îles Kerguelen »). Le chapitre V de la première partie s'intitule d'ailleurs « Le roman d'Edgar Poe ».

l'évocation d'un territoire étrange où se mêlent récits d'explorateurs, réalités géographiques, imaginaire polaire et volcanique, et interrogations métaphysiques. À la fin de sa vie, Jules Verne investit en effet de plus en plus l'univers du fantastique et de l'étrange. Cinq ans plus tôt, dans *Le Château des Carpathes*, il débute également son récit de la sorte :

Cette histoire n'est pas fantastique, elle n'est que romanesque. Faut-il en conclure qu'elle ne soit pas vraie, étant donné son invraisemblance ? Ce serait une erreur. Nous sommes d'un temps où tout arrive, — on a presque droit de dire où tout est arrivé.²³

Dans son roman, Edgar Allan Poe s'inspire également de la théorie de la terre creuse. Son récit se fonde sur une mystification littéraire (un *hoax*, littéralement) qu'il présente comme véridique. Un synonyme de *hoax* est *humbug* (« blague, sornette, supercherie »). Or Jules Verne, dans les années 1860, rédige lui aussi un *hoax*, intitulé littéralement *Le Humbug*. Dans cette mystification littéraire, le romancier met en scène, aux États-Unis, la découverte d'un immense squelette humain qui permet à l'auteur du canular de mettre en place une escroquerie gigantesque.

Le sphinx aimanté que Jules Verne introduit dans son aventure résume le pouvoir du mythe dans la construction de l'imaginaire géographique. Référence directe à la mythologie (égyptienne ici), il témoigne d'une quête multiple, d'une question existentielle : qu'y a-t-il après la mort ? Autrement dit dans le roman, qu'y a-t-il au pôle ? Créature fantastique, manifestation mythique et géographique d'un « point suprême », le sphinx vernien cristallise les deux facettes de cette inquiétante interrogation. Car l'énigme dans ce roman est effectivement double : elle renvoie d'une part à la découverte d'un autre monde (l'Antarctique, énigme géographique) tout en interrogeant d'autre part l'Homme sur sa nature, son origine mais aussi sa destinée (la mort, énigme philosophique, existentielle). Mais Jules Verne s'interroge ici aussi directement sur la destinée de sa propre œuvre littéraire, lui qui essaye de dépasser le maître du genre, celui pour lequel il écrivait dans son étude de 1864 :

[...] on peut le dire chef de l'École de l'étrange ; il a reculé les limites de l'impossible ; il aura des imitateurs. Ceux-ci tenteront d'aller au-delà, d'exagérer sa manière ; mais plus d'un croira le surpasser, qui ne l'égalera même pas.²⁴

23 - VERNE Jules, *Le Château des Carpathes*, Paris, Hetzel, 1892, chapitre I.

24 - VERNE Jules, « Edgard Poe et ses œuvres », in *Musée des Familles*, 1864, p. 193-208.

La narration du *Sphinx des glaces*, publié en 1897, se déroule en 1839-40, soit un an après la parution du roman d'Edgar Poe, mais aussi avant et pendant les importantes découvertes effectuées par le célèbre explorateur Dumont d'Urville. Ce court laps de temps, cette petite fenêtre temporelle permet ainsi à Jules Verne d'apporter encore une suite imaginaire qui n'aurait pas été possible bien après 1840, date où Dumont d'Urville explore avec précision le pôle sud.

Dans son roman Poe évoque deux îles parfaitement imaginaires : Bennet et Tsalal. Le romancier français, pour les besoins de son aventure, et malgré un demi-siècle d'explorations supplémentaires au pôle Sud, n'hésite pas à reprendre cette mystérieuse géographie imaginée par le poète américain²⁵. Il en est de même lors de l'évocation de la mer libre qu'il reprend aussi dans son récit, pour les mêmes raisons. Ainsi Jules Verne, avec son roman, apporte une réponse (sa réponse) à cette bien mystérieuse énigme laissée en suspens à la fin du texte de Poe. Cette énigme personnifiée magnifiquement par un Sphinx (dans les glaces, en raison des conditions géographiques) apporte à la fois une réponse romancée à une vaste interrogation géographique et scientifique (pourquoi les pôles sont-ils aimantés ?) tout en laissant néanmoins un nouveau mystère en suspens relatif à l'origine (naturelle ou pas) de cet édifice géographique et topographique bien surprenant.

Jules Verne insiste sur le fait que les terres alors parcourues sont réunies sous la dénomination « domaine inexploré » dans les cartes les plus modernes de l'époque. Il est d'ailleurs intéressant de souligner comment il positionne parfaitement son Sphinx imaginaire à proximité de deux volcans qui eux sont parfaitement réels et déjà évoquées dans *Voyages et aventures du capitaine Hatteras* : « Est-ce que si l'*Halbrane* nous transportait à la terre Victoria, nous n'y trouverions pas l'Erebus et le Terror en pleine éruption ?... »²⁶. Dans la mythologie grecque, Érèbe est une divinité née du Chaos, elle personnifie les ténèbres, l'obscurité des Enfers. Les noms donnés à ces deux volcans permettent ainsi de fixer lexicalement un imaginaire ancré dans le mythe et la géographie, tout en rappelant des expéditions qui ont été véritablement menées en direction des deux pôles. Telle est l'articulation complexe, romanesque et vernienne, du mythe, de l'imaginaire et de la réalité.

25 - Chapitres XV et XVI de la première partie.

26 - VERNE Jules, *Le Sphinx des glaces*, op. cit., chapitre XVI, première partie.

Des volcans jalonnent donc cette route mythique, constituant autant d'échos à des expéditions passées, réelles (John et James Ross) et imaginaires (Edgar Poe et Jules Verne). Nous avons affaire ici à un miroir des pôles, de ces « points suprêmes » qui entrent en résonance dans l'œuvre de Jules Verne par le biais de l'intratextualité et de la symbolique. La présence du Sphinx imaginé par Jules Verne, et malgré ses explications pseudo-scientifiques, témoigne incontestablement chez l'auteur de la volonté d'évoquer un autre monde, une évocation matérialisée par un animal mythique qui donnait la mort à celui qui ne savait pas répondre correctement à sa fameuse énigme. Le « point suprême » décrit par Jules Verne résout finalement l'antinomie d'un roman inachevé (Poe) tout en permettant de conclure son propre récit vernien.

Il est intéressant de remarquer comment les deux romans que nous avons étudiés ici reposent sur un modèle géographique qui structure de nombreux VE : celui du centre et de la périphérie. Les héros verniens quittent donc le centre, leur centre, pour explorer une périphérie (un volcan, un pôle, une île imaginaire, le centre de la terre, un parallèle, un méridien, etc.). Or, et comme nous avons essayé de le mettre en évidence ici, cette périphérie se matérialise souvent autour d'un « point suprême », telle une borne qui indiquerait le passage entre deux mondes (l'un profane, l'autre sacré), deux espaces, deux temporalités bien distinctes.

Pour Michel Butor « [...] le pôle signifie bien ce point central dont parlait Breton, d'où le jour et la nuit, le ciel et la mer cessent d'apparaître contradictoires »²⁷. Les pôles constituent ainsi ces lieux privilégiés qui peuvent assurer le passage vers l'*extraordinaire*, là où s'opère une autre dialectique de l'espace et du temps. Cependant, il faut noter la progression du voyage : d'abord complice, la Nature devient sauvage, puis hostile, avant de se révéler mortelle pour l'intrépide voyageur qui a osé s'aventurer au-delà de certaines limites. Mais la recherche de ces « points suprêmes » suppose de tels dépassements. Le feu attire le feu (*Voyages et aventures du capitaine Hatteras*) et le maître Poe attire l'élève Verne (*Le Sphinx des glaces*) dans des territoires étranges, fantastiques, où

27 - BUTOR Michel, *op. cit.*, p. 65.

l'écriture géographique suppose le recours à des procédés stylistiques qui assurent autrement la description de ces mondes connus et inconnus.

Ces deux romans illustrent aussi comment l'imaginaire géographique chez Jules Verne peut se décliner efficacement dans le registre polaire et volcanique. Les héros verniens cherchent autant la résolution d'énigmes géographiques que la possibilité de dépasser toutes les limites qui s'offrent à eux (physiques, psychologiques, humaines, parfois économiques, souvent matérielles). Et c'est à ce titre aussi que le voyage revêt une dimension initiatique, au sens étymologique du terme : « le (re)commencement, l'admission aux mystères ».

Chapitre X

La imagen de la mujer representada

en el espacio geográfico

de *La vuelta al mundo en ochenta días*

Ana María CLAVER GIMÉNEZ

La experiencia personal resulta ser siempre la mejor opción del ser humano para ampliar sus conocimientos geográficos y antropológicos, por lo que nada puede resultar más interesante que viajar a lo largo del ancho mundo. Sin embargo, esta posibilidad no siempre ha estado, ni está todavía, al alcance de todos.

Pocas eran las personas que en el siglo XIX podían permitirse el lujo de viajar, pues era imprescindible gozar de una posición económica desahogada, situación que sólo se hallaba al alcance de unos pocos. A este requisito principal se debía añadir el de la posesión de un cierto espíritu aventurero, y no era fácil reunir ambos en un mismo individuo. Así, la inmensa mayoría de la población mundial desarrollaba toda su vida permaneciendo ligada al entorno en el que había nacido.

En este estado de cosas, la literatura, particularmente la literatura de viajes, se erigía como el mejor sucedáneo posible a la experiencia personal y directa. El mundo podía aprehenderse a través de los relatos de los escritores, gracias a las descripciones de los distintos enclaves en los que sucedían los acontecimientos relatados, así como de los personajes

que en ellos habitaban. En algunos casos, como en el de las obras de Julio Verne (1828-1905), no sólo se trataba de descripciones literarias, pues, las ediciones publicadas por Hetzel contaban, además, con el excelente trabajo de los mejores ilustradores de la época. Estas ilustraciones resultaban fundamentales para permitir al lector del siglo XIX crear imágenes de la lejana y desconocida realidad.

Este mundo semiótico literario supone la suma de dos imaginarios geográficos: el físico y el humano pues no son sólo parajes lejanos y desconocidos los que en estos relatos aparecen, sino que, del mismo modo, encontramos los distintos grupos humanos que en ellos desarrollan su vida, grupos humanos compuestos por hombres y por mujeres, un imaginario de geografía humana.

Le Tour du monde en quatre-vingts jours encierra ya en su título el viaje más completo posible a lo largo de la geografía mundial. Un viaje en el que descubrir los diferentes escenarios geográficos y los diversos modos de vida que aquellos provocan en las gentes que los ocupan: sus arquitecturas, sus vestimentas, la diferenciación de sus espacios y el empleo de su tiempo. A lo largo de la extensa geografía mundial encontramos escenarios tanto occidentales como orientales, urbanos y naturales, poblados y semidesérticos.

En el más amplio sentido de la expresión, presentamos un trabajo sobre el imaginario de la geografía humana mundial, recogida en las ilustraciones de esta novela, atendiendo especialmente a la figura femenina y las relaciones que se establecen con los varones protagonistas de la novela.

Comencemos con un breve resumen de su argumento. Phileas Fogg, caballero británico extraordinariamente flemático, ordenado y exacto, se juega la mitad de su fortuna en una apuesta con otros miembros del club londinense que frecuenta. La otra mitad será la que utilice para llevar a cabo la hazaña. Se trata de dar la vuelta al mundo exactamente en ochenta días. Para ello utilizará cualquier medio de locomoción posible, desde los proporcionados por las nuevas técnicas hasta los más tradicionales, aquellos que el propio medio físico proporciona. Así, viajará tanto en trenes y barcos como en trineos, e incluso en elefantes, llegado el caso.

Inicia el viaje con su criado Jean Passepartout y a ellos se sumará Fix, un policía inglés convencido de que Fogg es un ladrón que ha robado en el Banco de Inglaterra. Tras el paso por la India les acompañará también la princesa Aouda, a quien los protagonistas rescatan de la pira funeraria en la que iba a ser quemada viva junto al cadáver de su marido.

Juntos atravesarán Europa, Asia y América hasta poder volver a Londres, siempre en dirección al Este. Es precisamente este dato, la direccionalidad hacia el Este, lo que le ayuda a ganar cuatro minutos cada día y supondrá el contar con un día más a su llegada a la capital inglesa, pudiendo ganar así la apuesta.

Dusseau señala que Jules Verne siempre mantuvo que su inspiración para esta obra llegó tras la lectura en un periódico de un reclamo publicitario de la agencia de viajes Thomas Cook que ofrecía la posibilidad de realizar una vuelta al mundo en ochenta días.

A pesar de ello, y a continuación, el propio Dusseau nos hace saber que pudieron haber existido otras posibilidades para la concepción de esta novela:

En novembre 1869, le géographe et ami de Jules Verne, Vivien de Saint-Martin, commentant dans la revue *Le tour du monde* l'extraordinaire accélération des transports que permettent ces deux gigantesques travaux, détaille un itinéraire de Paris à Paris par l'est en quatre-vingts jours. En août 1869, la revue *Nouvelles Annales des voyages, de la géographie de l'histoire et de l'archéologie*, dirigée par le géographe non moins connu de notre auteur, Victor Adolphe Malte-Brun, également membre de la *Société de Géographie de Paris*, publie un article intitulé «Le tour du monde en 80 jours» et indique un itinéraire par l'ouest. En 1870, *Le magasin pittoresque* reprend le même itinéraire, suivi de *L'année scientifique et industrielle*. La seule difficulté se trouve en Inde, où une portion du chemin de fer n'est pas terminée, lacune que signalent les articles (et qui n'aurait donc pas dû surprendre Phileas Fogg...)¹

Fuera cual fuera su origen, lo cierto es que el éxito de ventas de la novela conllevó su puesta en escena, con no menor éxito, en los teatros parisinos. Y es que, además de la trama, los suntuosos decorados y el uso de animales exóticos en el escenario resultaron muy atrayentes para el público parisino:

Le résultat est en effet une pièce à grand spectacle avec décors somptueux et mise en scène éclatante. Stéphane Mallarmé, qui visiblement n'est pas très enthousiaste,

1 - DUSSEAU Joëlle, *Jules Verne*, Paris, Perrin, 2005, p. 266.

salue tout de même l'association des deux auteurs à succès. Il écrit dans *La Dernière Mode*: «Cette féerie, ce drame, cet atlas vivant de géographie joint à tout le reste les noms populaires de Dennery et du très curieux Jules Verne.»²

Puede parecer exagerada la expresión que podría traducirse como «atlas vivo de geografía», pero, realmente, para los espectadores teatrales parisinos como para los lectores de la novela, esta obra suponía para el gran público una aproximación al conocimiento de las distintas formas de vida humana desarrolladas a lo largo de extenso mundo, tanto por las descripciones de Jules Verne como por las ilustraciones.

Esta novela fue publicada de forma íntegra en enero del año 1873 y, por entregas, en *Le Temps* del 6 de noviembre al 22 de diciembre de 1872, precisamente el mismo año en que se sitúa la acción. Alphonse de Neuville y Léon Benett fueron los creadores de las 57 ilustraciones que presentaba su primera edición, y que se repartieron así:

- 1 portada, diseñada por Benett y grabada por Hildebrand,
- 1 viñeta para el título, sin firma del ilustrador ni del grabador,
- 2 grabados, con leyenda, en el formato habitual, encabezando los capítulos I y IV,
- 49 grabados con leyendas,
- 3 grandes grabados ocupando la totalidad del espacio en las páginas 57, 129 y 169,
- 1 mapa a doble página, en las 218 y 219.

Las ilustraciones de las páginas 24 y 25 no tienen ninguna firma del ilustrador, las cinco primeras del texto son obra de Neuville, cuya contribución fue modesta, pues las cincuenta restantes se deben a Benett. Sólo tres páginas, 33, 48 y 72, no llevan la firma del grabador, mientras que cinco artistas se reparten el grabado de los otros: Dumont, Pannemaker, Hildebrand, Prévost, Pauline Louis³.

Actualmente son 59 las ilustraciones de esta novela. De ellas, sólo una se dedica de forma exclusiva a personajes femeninos frente a 30 con únicamente personajes masculinos y 22 con figuras de ambos géneros. Las 6 restantes no contienen figuras humanas definidas.

2 - DEKISS Jean-Paul, *Jules Verne l'enchanteur*, Paris, Éditions du Félin Kiron, 2002, p. 169.

3 - JAUZAC Philippe & WEISSENBERG Éric, *Jules Verne. Hetzel et les cartonnages illustrés*, Paris, Éditions de l'Amateur, 2005, p. 86.

Respecto a los que podríamos contabilizar como meros figurantes, tanto masculinos como femeninos, cabe establecer una distinción entre los occidentales y los pertenecientes a otras razas. En relación a este apartado hemos de advertir que, en ciertas imágenes, alguna zona ha sido desestimada para el análisis por representar en parte de sus trazos una multitud imposible de contabilizar, como sucede en la página 108 con las figuras que se sitúan en segundo término, y en las 187, 203 y 242.

Ha sido posible el recuento de 115 personajes figurantes masculinos occidentales frente a los 130 de otras razas, entre árabes, hindúes, chinos, japoneses y siux. En lo que respecta a las figurantes femeninas los números se reducen considerablemente, tanto en occidente, donde sólo ha sido posible reseñar 2 figuras, como en oriente, donde sumadas 3 árabes en Suez, 11 en Bombay, 1 en el entierro de Aouda, 2 a orillas del Ganges y 5 en Japón, el número total alcanzado es de 22.

Una reseña especial merece el apartado de figurantes infantiles, pues no son muy abundantes en la obra de este autor. En este caso se ha podido constatar la presencia de 7: el niño que acompaña a la mendiga en Londres, 4 en el mercado de Suez y 2 en Hong-Kong, siendo necesario señalar que no es posible apreciar su pertenencia a uno u otro género.

Si nos centramos en los personajes concretos, encontramos a Passepartout en 30 ilustraciones mientras que el verdadero protagonista, Phileas Fogg, se presenta en 21 casos, frente a las 13 dedicadas a Aouda. En este sencillo recuento destaca el hecho de que un personaje secundario como el del criado Passepartout aparece en mayor número de ocasiones que el propio protagonista y que la protagonista femenina lo hace en menor medida, algo que puede justificarse con el hecho de que su personaje no surge hasta bien entrado el relato. También es comprensible que Passepartout ocupe un mayor número de ilustraciones de las dedicadas a su amo, al fin y al cabo es él quien se mezcla con las gentes que habitan los lugares que visitan, y ello sucede porque así lo desea el propio Phileas Fogg, algo que Passepartout parece obedecer con agrado.

El autor lo reseña cuando llegan a Suez, primer destino con cariz oriental, quedando así marcada la que va resultar ser la tónica del este viaje: el protagonista no abandona su cabina ni siquiera para comer, y como buen inglés envía a su criado a visitar la ciudad:

Puis il se fit servir à déjeuner dans sa cabine. Quant à voir la ville, il n'y pensait même pas, étant de cette race d'Anglais qui font visiter par leur domestique les pays qu'ils traversent.⁴

Es este un extremo que no habría de sorprender en caso de haber apreciado el juego de palabras con el que el escritor ha dado nombre a estos dos personajes protagonistas. Ellos dan la pista de cómo estos dos hombres se enfrentan a la vida, al mundo, así como la forma en la que perciben y entienden el espacio por el que transitan.

Veamos, primero, el nombre y el apellido que Verne otorga al protagonista:

Le prénom, Phileas, est celui d'un géographe grec du V^e siècle avant J.-C., auteur d'un périple, tour du monde d'alors... Quant à Fogg, et malgré le redoublement de la syllabe finale, c'est bien entendu le nom anglais qui signifie le brouillard, et le brouillard épais, celui qui empêche de voir la variété et les formes vivantes du monde.⁵

Por lo tanto, su nombre es el de uno de los primeros geógrafos, lo que resulta apropiado para quien va a ser el primer personaje en trazar y dirigir un itinerario con el que recorrer la totalidad del mundo físico; a pesar de ello, no será capaz de descubrir nada, pues, envuelto en su apellido, es decir, en la neblina londinense, posee unos ojos desacostumbrados a mirar para conocer y rodeará el mundo entero sin reparar en la maravilla de la diferencia. Ese marcado distanciamiento de la realidad le impedirá mezclarse con las gentes que habitan los lugares por los que pasa. Y es que, ciertamente, no viaja para conocer y disfrutar de ese espacio nuevo, distinto y sorprendente, para él, el viaje es un medio y un fin en sí mismo:

Il ne voyageait pas, il décrivait une circonférence. C'était un corps grave, parcourant une orbite autour du globe terrestre, suivant les lois de la mécanique rationnelle.⁶

Además, si en algún momento repara en algún dato diferenciador respecto a su realidad de referencia, a su realidad británica, su forma de mirar no puede escapar al etnocentrismo europeo de su época.

4 - VERNE Jules, *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, Paris, Librairie Général Française, 2000, p. 47.

5 - VIERNE Simone, *Jules Verne*, Paris, Balland, 1986, p. 251.

6 - VERNE Jules, *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, *op. cit.*, p. 70.

Frente a ese apellido de resonancias y requiebros británicos, el autor procura al lector unos ojos más humanizados y curiosos con los que descubrir ese mundo: el criado, Passepartout, cuyo nombre significa «el que sirve para todo». Él va a ser el encargado de mostrarnos esa geografía humana. Gracias a los paseos de estos personajes por las ciudades en las que recalán se nos muestran las curiosidades locales, los paisajes, la arquitectura, las vestimentas y las costumbres de quienes pueblan el ancho mundo, dándolo así a conocer en toda su riqueza al lector de la novela. Su labor tiene una doble función: para el lector resulta ser sus ojos, mientras que para el protagonista resulta ser, además, la ligazón con el mundo real, el de las personas que viven, que sienten.

A pesar de todo, Verne no desea que el lector perciba a Phileas Fogg como un personaje frío y calculador, y con el fin de provocar una cierta simpatía hacia él utiliza puntualmente la imagen de una figura femenina. Se trata de una mendiga acompañada de un niño. Phileas Fogg la encuentra cuando sale del club en el que acaba de cerrar la apuesta. Su limosna, a la vez que unas cálidas palabras, dan muestra fehaciente de su buen corazón:

En ce moment, une pauvre mendiante, tenant un enfant à la main, pieds nus dans la boue, coiffée d'un chapeau dépenaillé auquel pendait une plume lamentable, un châle en loques sur ses haillons, s'approcha de Mr. Fogg et lui demanda l'aumône. Mr. Fogg tira de sa poche les vingt guinées qu'il venait de gagner au whist, et, les présentant à la mendiante:
Tenez, ma brave femme, dit-il, je suis content de vous avoir rencontrée!⁷

Resalta el uso del posesivo en la expresión «ma brave femme», cumpliendo con la función de enfatizar la proximidad emocional que Phileas Fogg siente hacia ella, que junto con el valor positivo del adjetivo calificativo «brave» y la frase completa «je suis content de vous avoir rencontrée!» muestran una dimensión emocional insospechada en esta fría coordinada espacio-temporal que define al protagonista.

Con esta anécdota el autor nos demuestra que este personaje, caracterizado por su flema británica, por su frialdad y por reducir la vida a un cálculo matemático, también posee una cierta capacidad de empatía, llegando a conmoverse ante la pobreza e incluso a reaccionar positivamente ante ella.

7 - *Ibid.*, p. 30.

Esta escena ofrece, además, una triple oposición, la que se produce entre hombre-mujer, riqueza-pobreza e, incluso, familia-soledad. El varón es rico (Doc. 1)⁸ y la mujer es pobre (Doc. 2), aunque está acompañada precisamente de su única riqueza, su prole, mientras que él no tiene familia, una carencia que el propio viaje va a solventar, permitiéndole conocer a Aouda, quien se convertirá en su esposa, en su familia.



Document 1 : « Phileas Fogg »



Document 2 : « Une pauvre mendiante »

Observando ambos retratos podemos añadir todavía alguna oposición más. La primera es una diferencia que se refiere a sus vestimentas y a su postura corporal. Phileas Fogg nos muestra su apostura, con la barbilla alta, la mirada netamente dirigida hacia algún punto desconocido, y un cuerpo bien erguido, cubierto de una vestimenta de calidad, tanto en el paño como en el corte, que de por sí evidencia su boyante status económico. A ello contribuyen algunos detalles como la corbata, los gemelos del puño de su camisa o, incluso, la brillantez de sus zapatos. Por el contrario, la mendiga dirige sus ojos al suelo, inclina su cabeza hacia el pecho, como avergonzada de su situación y de su atuendo: un chal hecho jirones sobre sus andrajos.

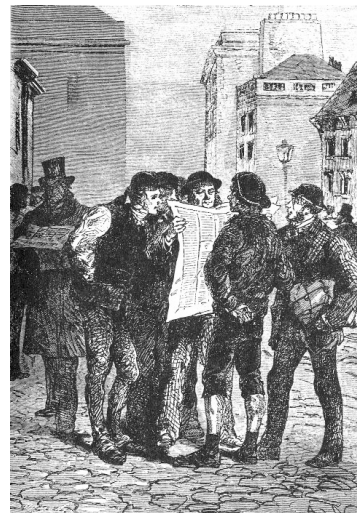
8 - *Ibid.* Se citarán las ilustraciones por el número de orden de aparición en este trabajo, habiendo sido extraídas de la página web <http://jv.gilead.org.il/rpaul/> [site consulté le 15 mai 2014].

Un elemento de alto valor descriptivo en esta contraposición son las manos. Mientras él cuida sus propias manos enfundándolas en unos guantes, ella presenta las suyas desnudas, destinadas a dos usos distintos y dirigidos no hacia sí misma, como ocurre en el caso del protagonista, sino abiertas hacia el mundo que le rodea: mientras extiende la derecha para mendigar, con la izquierda sujeta la mano de un niño cuya mirada se siente atraída por algún punto de interés fuera del alcance de quien observa la imagen. Antes de abandonar su casa, una casa con muebles funcionales pero no exentos de buen gusto y con algunos elementos arquitectónicos ornamentales, él se cierra al mundo tomando especial cuidado de sí mismo, mientras que ella, retratada en el desamparo y frialdad de una calle enlodada, apoyada contra un muro cuyo único adorno es un anuncio publicitario, cuida de su familia y se expone al mundo.

Puesto que es Londres la ciudad en la que arranca esta historia de grandes recorridos geográficos es lógico que aquí encontremos la primera ilustración con una figura femenina. Sin embargo, es la única, pues en este momento del relato existen otras ilustraciones con escenas interiores (Doc. 3) y exteriores de esta ciudad (Doc. 4), pero en ninguna de ellas hallamos figuras femeninas, como personajes, aunque sí que es cierto que en el interior del club es posible distinguir una estatua con formas femeninas, por lo que se trata de una presencia como objeto de decoración y no como una presencia real.



Document 3 : « Eh bien oui, monsieur Fogg, je parie 4 000 livres ! »



Document 4 : « Il n'était pas un lecteur... »

Como ya se ha reseñado, cuando el viaje se desarrolla por parajes orientales Phileas Fogg se mantiene ajeno a la realidad circundante mientras que envía a su criado Passepartout a mezclarse con las gentes del lugar.

Por lo tanto, no nos ha de extrañar que sea a Passepartout a quien veamos en la siguiente ilustración (Doc. 5) en un mercado de Suez en el que destacan las figuras de tres mujeres árabes. Una de ellas incluso presenta un rasgo tan característico de su atuendo en aquellos países como es esconder su rostro tras un velo, mientras que otra muestra su brazo desnudo.

Curiosamente, estas mujeres están acompañadas por cuatro niños, de los que, sin embargo, no parece posible distinguir su género. También en esta ocasión se observa una correspondencia entre la figura femenina y su prole. En esta misma ilustración podemos observar dos varones también árabes, ambos barbados y tocados con un pañuelo anudado sobre su cabeza, uno de ellos incluso parece ser un mercader, dada su posición respecto del resto de elementos representados en este espacio.

Ya situados en Bombay, una ilustración (Doc. 6), nos muestra un número mayor de mujeres que de varones, sólo dos en el lateral izquierdo. Son bailarinas que danzan en una fiesta religiosa:



Document 5 : « Ma montre ! une montre de famille ! »



Document 6 : « Les bayadères à Bombay »

Ce jour là, ils célébraient une sorte de carnaval religieux, avec processions et divertissements, dans lesquels figuraient des bayadères vêtues de gazes roses brochées d'or et d'argent, qui, au son des violes et au bruit des tam-tams, dansaient merveilleusement, et avec une décence parfaite, d'ailleurs.⁹

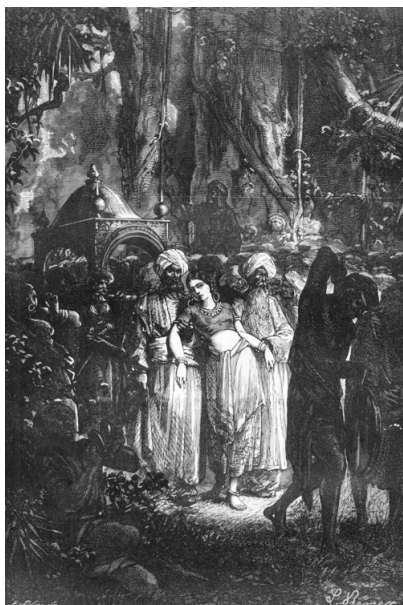
Podemos contabilizar 11 mujeres sumando aquellas que parecen ser simplemente público y las que están bailando «con una decencia perfecta», destacando la que ocupa el espacio central y recibe toda la atención del resto de personajes ahí representados. Sus atuendos y adornos son de una gran riqueza ornamental. Toda esta escena queda encuadrada dentro elementos arquitectónicos muy alejados del modelo occidental, a lo que es necesario añadir la forma marcadamente oriental de las cúpulas que techan el edificio situado al fondo de la imagen.

Los mismos modelos de peinados, atuendos y adornos encontramos en la ilustración (Doc. 7) que representa el entierro del marido de Aouda, en la que se pueden contabilizar doce varones y sólo a una mujer, además de la protagonista, esta vez en el lateral izquierdo. Este es un extracto de la descripción que ofrece Verne:

Derrière eux, quelques brahmanes, dans toute la somptuosité de leur costume oriental, traînaient une femme qui se soutenait à peine.

Cette femme était jeune, blanche comme une Européenne. Sa tête, son cou, ses épaules, ses oreilles, ses bras, ses orteils étaient surchargés de bijoux, colliers, bracelets, boucles et bagues. Une tunique lamée d'or, recouverte d'une mousseline légère, dessinait les contours de sa taille.¹⁰

Destaca como curiosidad el adorno que pende y horada la nariz de la otra mujer que aparece en la escena. En esta ilustración podemos observar el atuendo masculino, el femenino así como la forma en que tiene lugar el



Document 7 : « Cette infortunée ne paraissait faire aucune résistance »

9 - *Ibid.*, p. 65.

10 - *Ibid.*, p. 86.

rito funerario llamado «sutty» donde la viuda es ofrecida como sacrificio humano, algo que sorprende al viajero:

Comment! reprit Phileas Fogg, sans que sa voix trahît la moindre émotion, ces barbares coutumes subsistent encore dans l'Inde, et les Anglais n'ont pu les détruire?¹¹

Este comentario del protagonista suscita en Vierre la siguiente reflexión:

[...] D'abord, il montre, et il serait bien vain de le reprocher à Jules Verne, car c'est un trait d'époque, la supériorité de la civilisation européenne sur les mœurs «sauvages» des Indous. Les Anglais «civilisateurs» n'ont pu, hélas, supprimer partout ces cruelles coutumes, nous dit-on. En outre, la victime a la chance d'être «blanche comme une Européenne». On peut se demander ce que Fogg aurait fait si l'épisode s'était passé en Afrique...¹²

El brigadier general que acompaña a Phileas Fogg en estos momentos es quien le informa de cómo se desarrollan este tipo de ritos y de la suerte que va a correr la infortunada viuda, por lo que el protagonista pregunta:

- Si nous sauvions cette femme? Dit-il.
- Sauver cette femme, monsieur Fogg!... s'écria le brigadier général.
- J'ai encore douze heures d'avance. Je puis les consacrer à cela.
- Tiens! Mais vous êtes un homme de cœur! dit sir Francis Cromarty.
- Quelquefois, répondit simplement Phileas Fogg. Quand j'ai le temps.¹³

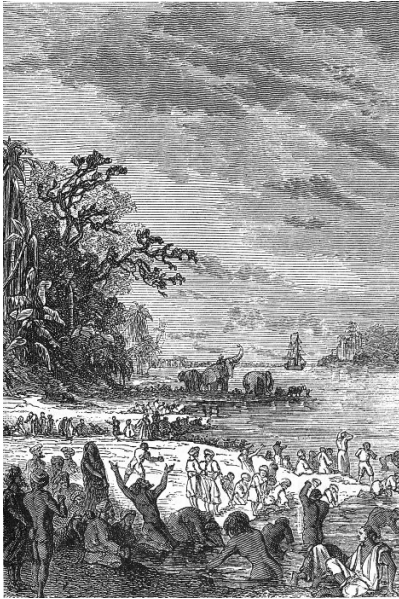
Con esta fría respuesta pretende demostrar que no es precisamente «un homme de cœur» y que si se plantea esta solución es simplemente porque no supone un peligro para conseguir su objetivo final. La salvación se realiza, sencillamente, porque dispone de tiempo para hacerlo, porque no interfiere en sus planes. A pesar de mostrar tal distanciamiento emocional, no duda en arriesgar su propia integridad física abalanzándose hacia la pira funeraria cuando ésta comienza a arder.

Otro de los ritos hindúes mostrados es el del baño religioso que tiene lugar en el río Ganges. Destaca la escasa correspondencia existente entre el texto que describe la escena y su ilustración (Doc. 8):

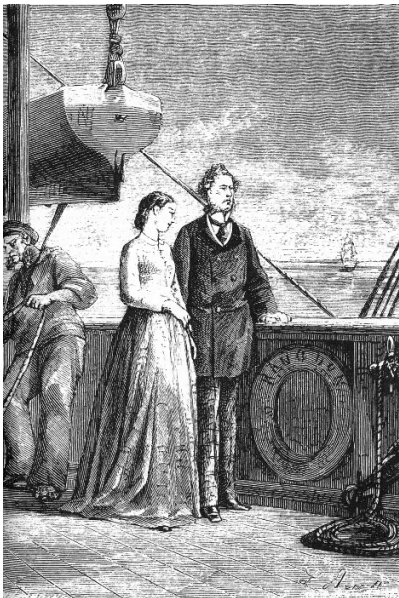
11 - *Ibid.*, p. 88.

12 - VIERNE Simone, *Jules Verne, op. cit.*, p. 254.

13 - VERNE Jules, *Le Tour du monde en quatre-vingts jours, op. cit.*, p. 89.



Document 8 : « Des bandes d'Indous des deux sexes »



Document 9 : « Elle lui témoignait la plus vive reconnaissance »

Quelques éléphants, des zébus à grosse bosse venaient se baigner dans les eaux du fleuve sacré, et aussi, malgré la saison avancée et la température déjà froide, des bandes d'Indous des deux sexes, qui accomplissaient pieusement leurs saintes ablutions.¹⁴

A pesar de que el texto habla de «bandas de hindúes de los dos sexos» y de que la iconografía representa una multitud prácticamente incontable al fondo, en el primer término es posible distinguir una treintena de varones y solo dos mujeres, una de ellas vestida y vista de frente mientras que la otra, en la zona inferior derecha, está de espaldas y, sorprendentemente, desnuda. Tan sorprendente que suscita lógicas dudas en ser considerada como fémica, pero la constitución corporal con una exigua cintura y unas anchas caderas así parece atestiguarlo. Este distanciamiento entre texto e imagen suscita sospechas, hasta ahora inexistentes, acerca de la adecuación entre lo imaginado y lo real.

Ya en el barco en el que abandonan la India, Aouda, con una tímida sonrisa y una arrobada mirada, da testimonio a Phileas Fogg del agradecimiento por su salvación, mientras que el impasible inglés, lejos de corresponderla, dirige su serio semblante hacia el horizonte (Doc. 9).

14 - *Ibid.*, p. 107.

En toute occasion elle lui témoignait la plus vive reconnaissance. Le flegmatique gentleman l'écoutait, en apparence au moins, avec la plus extrême froideur, sans qu'une intonation, un geste décelât en lui la plus légère émotion.¹⁵

Toutefois, ses grands yeux se fixaient sur ceux de Mr. Fogg, ses grands yeux «limpides comme les lacs sacrés de l'Himalaya»! Mais l'intraitable Fogg, aussi boutonné que jamais, ne semblait point homme à se jeter dans ce lac.¹⁶

Tras abandonar los paisajes y costumbres de la india, cuando los protagonistas recalcan en Hong-Kong sólo podemos encontrar muestras del atuendo masculino pero ninguna del femenino (Doc. 10):

[...] que ces vieillards avaient tous quatre-vingts ans au moins, et qu'à cet âge ils avaient le privilège de porter la couleur jaune, qui est la couleur impériale. Passepartout trouva cela fort drôle, sans trop savoir pourquoi.¹⁷

Ya en el Japón encontramos al propio Passepartout vestido de japonés (Doc. 11), aunque esta anécdota sirve para presentar también el atuendo femenino, tanto en vestido y calzado como en peinado y maquillaje,



Document 10 : « Passepartout remarqua un certain nombre d'indigènes... »



Document 11 : « Passepartout sortait affublé d'une robe japonaise »

15 - *Ibid.*, p. 118.

16 - *Ibid.*, p. 120.

17 - *Ibid.*, p. 140-142.

presenta, otorgando una perspectiva frontal para la una y una perspectiva desde atrás para la otra, proporcionando así la doble visión que ofrece la información más completa. Los varones son representados sólo de frente o de perfil, aunque con distintos atuendos y tocados.

En la siguiente ilustración (Doc. 12), entre la incontable multitud masculina que asiste al espectáculo acrobático de los «Longs-nez», encontramos sólo a tres mujeres. Aquí ya no muestran la totalidad de su cuerpo sino simplemente su busto, abundando en detalles respecto al ornamento del peinado.



Document 12 : « Le monument s'écroula comme un château de cartes »



Document 13 : « Les Sioux avaient envahi les wagons »

Alcanzado ya el continente americano, el viaje continúa en tren, que sufre un ataque de los indios siux (Doc. 13). Pese a que el autor relata que Aouda ha logrado defender activamente con un revolver su propia vida y la de los que viajan con ella, ésta no ha conseguido ser retratada en ese momento, como sí lo han sido sus tres compañeros varones.

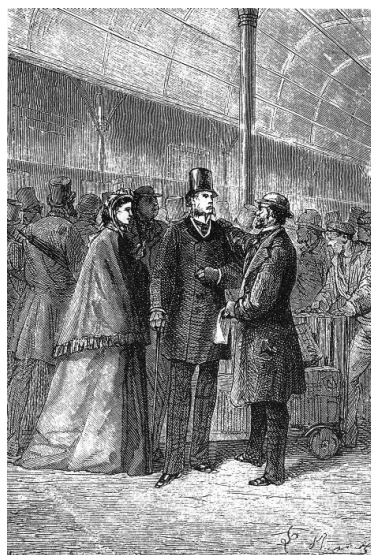
Frente a esta «profusión» de personajes femeninos que se ha observado en las calles de los países extranjeros llama la atención que en las calles occidentales no encontramos sino dos figuras femeninas: la mendiga (Doc. 2) y la que aparece en la última ilustración de la novela (Doc. 14). En

ella, Passepartout corre por las calles londinenses para dar la gran noticia a su amo y pasa junto a un grupo de seis personas entre las que, aunque en segundo plano y bastante difuminada, se distingue a una mujer.

Recordemos que en la imagen ya señalada al principio de este artículo en la que se ve a una decena de personas leyendo el periódico en medio de la calle (Doc. 4) no podemos distinguir ninguna figura femenina. Algo similar sucede cuando los protagonistas llegan al final de la novela a un lugar tan público y permitido para las mujeres como es la estación de tren (Doc. 15), momento en el que Phileas Fogg es detenido por Fix. Sólo Aouda se encuentra allí, ninguna otra mujer ocupa este espacio tan transitado.



Document 14 : « Les cheveux en désordre, sans chapeau, courant, courant... »



Document 15 : « Au nom de la reine, je vous arrête ! »

Esta menor presencia de figuras femeninas en escenarios occidentales podría deberse a que el tiempo transcurrido en ellos es menor que el dedicado a los territorios orientales, pero también, al afán pedagógico que persigue mostrar las características etnográficas propias de las zonas visitadas. Al fin y al cabo, las ilustraciones contribuyen a crear

en el lector un imaginario con el que aproximarse a las diferentes realidades, lejanas y desconocidas.

Passepartout es quien facilita esta labor pedagógica, quien proporciona la relación y el conocimiento de las diferentes formas de vida humana que encuentran a lo largo de su recorrido por oriente, mientras que Phileas Fogg, condicionado por una forma de mirar poco observadora, queda ligado a las figuras más occidentales, sobre todo a las dos figuras femeninas de mayor relevancia: la mendiga y Aouda.

La mendiga es tomada por Verne como pretexto para poner de manifiesto el «humano» corazón del protagonista. A través de esta figura pasiva de la mendiga consigue ejemplificar una generosidad e incluso un altruismo que tienen lugar en medio de la cotidianidad de su plácida vida londinense, siendo éstas, por lo tanto, cualidades presentes ya en su carácter y no sobrevenidas como consecuencia de unas circunstancias especiales surgidas durante el viaje.

Por el contrario, Aouda es una figura activa que logrará enamorar a lo largo del viaje (metáfora, por qué no, de la vida) a un hombre que concibe el mundo exclusivamente entre coordenadas espacio-temporales, que se caracteriza por dirigir su vida a través de cálculos matemáticos y ser poco dado a fomentar relación social alguna.

Sin embargo, su modelo individualista y calculador fracasa, pues Phileas Fogg, confiando en sus propios cálculos matemáticos, hubiera perdido la apuesta. Serán las relaciones afectivas las que le ayudan a ganarla. Por un lado, Aouda, pues es ella quien le propone matrimonio, algo totalmente inusual en el siglo XIX y que le permite ser considerada como modelo de mujer rompedora para su época. Por otro, Passepartout, quien corre feliz por las calles londinenses en busca del cura que ha de celebrar el compromiso, lo que le permite descubrir que han vuelto un día antes de lo calculado por Phileas Fogg.

Aouda, se revela como la gran salvadora pues, además de ser la posibilitadora de restablecer la situación económica inicial del protagonista, será también quien le proporcione la única riqueza de la que Phileas Fogg carecía, incluso frente a la mendiga: la familia.

Como vemos, tanto el ser humano como la geografía, son algo más que una realidad sujeta a coordenadas espacio-temporales. La interrelación entre los elementos que componen esas realidades, sean individuos, sean grupos humanos, es lo que da sentido a su existencia.

Chapitre XI

Palma de Majorque :

Image et réalité sous le regard de Jules Verne

dans *Clovis Dardentor* (1896)

María-Lourdes CADENA

Géographie, langue et texte littéraire, image et réalité sont des concepts qui peuvent coïncider dans une modalité du tourisme culturel – le tourisme littéraire – qui est en rapport avec les lieux choisis par les textes de fiction ou avec les auteurs de ces textes littéraires. Les amateurs de ce type de tourisme cherchent, dans les circuits littéraires, la géographie, la cartographie qui a inspiré le texte et ils désirent suivre l’itinéraire que les personnages ont suivi, visiter les lieux recréés par l’imagination d’un écrivain.

Dans *Clovis Dardentor*, l’un des *Voyages extraordinaires* publié en 1896, Jules Verne nous fait découvrir non seulement l’Algérie française du XIX^e siècle, mais aussi l’île de Majorque, dans les Baléares, et nous conduit à travers son espace urbain à la manière d’un auteur de reportage ou d’article à caractère touristique. Il s’agit d’un roman humoristique où Verne raconte l’histoire de Jean Taconnat, qui veut se faire adopter par le riche Clovis Dardentor. Au moment de la publication de cet ouvrage, l’auteur a soixante-huit ans et, avec une vaste bibliographie derrière lui, est devenu un écrivain renommé.

Dans ce travail, nous proposons, à partir des chapitres V, VI et VII de ce roman, une découverte de Palma de Majorque, un parcours imaginé par

un auteur qui n'a jamais visité cette île, le déplacement des promeneurs/visiteurs dans l'espace et la chronologie du voyage, son organisation et les itinéraires urbains. Un auteur peut s'inspirer d'un paysage vécu pour décrire la scène où se promènent les personnages. Ici, il s'agit du paysage non-vécu, imaginé, mais bien réel, ce qui a inspiré les chapitres que nous allons analyser.

En Espagne, depuis quelques années, nous assistons à un fort développement de ce type de tourisme et des circuits littéraires de toutes sortes sont mis en place par des agences afin d'encourager le touriste à visiter la région objet de la promotion. Il peut exister aussi des circuits littéraires *non-commerciaux* : citons comme exemple la vingtaine de « *rutas literarias* », circuits littéraires que l'UNED espagnole (Université Nationale d'Éducation à Distance) a organisés dans le but de promouvoir la lecture liée à la valorisation d'un patrimoine en rapport avec des textes et des auteurs très connus¹. En 2005, un projet touristique similaire fut organisé en Roumanie par des centres culturels et l'Ambassade de France à Bucarest, qui consistait en un itinéraire reliant les différents sites mentionnés dans *Le Château des Carpathes*².

Nous essaierons ainsi de décrire la vision vernienne de ce paysage urbain majorquin et la lecture géographique que nous pouvons proposer de ces trois chapitres, c'est-à-dire analyser si la vision que l'auteur a de ce territoire est différente ou similaire à la réalité.

Une fois le corpus établi, nous allons survoler les concepts de géographie, image et réalité, paysage et espace, tourisme pour nous arrêter un peu plus sur la précision linguistique et les inexactitudes trouvées dans le texte vernien révélées à partir de la comparaison entre les documents de notre corpus. Finalement nous serons en mesure de visiter la ville vernienne, pour conclure qu'elle est bien repérable aux yeux contemporains.

1 - UNED, Club de Lectura, <http://clubdelectura.uned.es/clubdelectura/xowiki/rutas> [site consulté le 15 mai 2014].

2 - Centre culturel français de Cluj, Centre culturel français de Timisoara, Ambassade de France à Bucarest, « Itinéraire *Jules Verne du Château des Carpathes* », http://www.ccfc.ro/jv05/page_carte_roumanie.htm [site consulté le 15 mai 2014].

Le corpus

De la même manière qu'un circuit littéraire est diffusé sur des cartes qui guident le visiteur, nous allons suivre le parcours du XIX^e siècle « balisé » par Verne à travers les images fournies par Louis Salvator pour établir une comparaison postérieure avec les parcours des XX^e et XXI^e siècles. Dans ce point nous profiterons des images fournies par les guides touristiques et les documents issus d'Internet.

Pour préciser le décalage entre l'imaginaire vernien et la réalité de ce bref séjour majorquin, nous nous servons, à part la version française des trois chapitres de *Clovis Dardentor*³, de traductions en castillan réalisées au XIX^e et au XX^e siècles⁴, ainsi que d'une traduction de 2002 en catalan-majorquin⁵ ; et puisque nous parlons de circuit touristique, nous utiliserons des guides touristiques publiés en espagnol au XX^e siècle, principalement celui de Gaspar Sabater⁶, des cartographies de la région⁷ ainsi que la version espagnole de la source documentaire principale que Jules Verne a utilisée : *La ciudad de Palma (Die Stadt Palma*⁸), l'un des neuf volumes que l'archiduc Louis Salvator a écrit sur les Baléares. Nous avons travaillé sur la traduction que José Sureda a faite de *Die Stadt Palma*, traduit « directement de l'original allemand » et nous considérons qu'il s'agit

3 - Sous deux éditions : celle de RBA Fabbri, Paris, 2003, 315 p. et l'édition numérisée d'Andrzej Zydorczak (ed.), Bibliothèque d'Éducation et de Récréation, J. Hetzel et Cie, 1896, <http://jv.gilead.org.il/zydorczak/dar00.html> [site consulté le 15 mai 2014]. Toutes les citations françaises concernant ce roman seront tirées de ces éditions.

4 - Juste après la publication du roman en France, la première traduction en castillan est celle de Sáenz de Jubera Hermanos, publiée à Madrid (110 p.). Nous avons aussi utilisé *Clovis Dardentor y La invasión del mar*, copie exacte de cette première traduction éditée à Barcelone par RBA en 2008, 366 p. ; la traduction *Los Viajes de Clovis Dardentor*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1973, 304 p. et finalement deux traductions identiques du XX^e siècle, qui reprennent les mêmes chapitres (elles commencent à la fin du chapitre V pour conclure après le VII) dont la particularité est d'avoir été révisées et publiées à Palma de Majorque : *Viaje a Mallorca de Clovis Dardentor*, Palma de Mallorca, Clumba, 1952, 50 p., préfacée par Joaquín Verdaguier et *Escala en Mallorca de Clovis Dardentor*, Palma Mallorca, Mateu Taura Puigserver, 1998, 107 p.

5 - *Clovis Dardentor*, Palma, Consell de Mallorca, Departament de Cultura, 2002, 250 p.

6 - SABATER Gaspar, *Itinerarios turísticos de Palma*, Palma de Mallorca, Cort, 1964, 111 p.

7 - Tous Juan, *Palma a través de la cartografía (1596-1902)*, Ayuntamiento de Palma de Mallorca, 2002, 398 p., en particulier les plans de la ville de Palma à l'époque de l'Archiduc Louis Salvator, d'A. Brockhaus de 1882. Ces plans sont aussi reproduits dans le site <http://fabian.baleaerweb.net/post/19394> [site consulté le 15 mai 2014].

8 - *Die Stadt Palma* (1882), traduit de l'allemand par José Sureda Blanes en 1954 comme *La ciudad de Palma (parte de la obra Las Baleares descritas por la palabra y el grabado)*, Palma de Mallorca, Imprenta Mossén Alcover, 1954, 319 p.

là d'une traduction fidèle. D'autre part, nous devons supposer – si nous admettons les affirmations de Volker Dehs⁹ – que dans la bibliothèque vernienne était présent le même original allemand. Il est probable que Verne ne l'ait pas lu en langue originale et qu'il se soit fait traduire les passages qui l'intéressaient. Pour le développement de ce travail peu importe que Verne l'ait lu en allemand, qu'il s'est fait traduire une partie ou tout le texte ou qu'il ait lu une autre traduction française, parce qu'il n'est question ici de travailler sur la forme ni sur un éventuel plagiat de la part de Verne. Dans ce cas nous aurions dû chercher d'abord quelle avait été la traduction ou le volume original que Verne aurait utilisé comme inspiration pour le comparer avec le manuscrit vernien. Notre prétention est moins vaste ; il s'agit uniquement de constater les descriptions et les images que Verne a vues dans l'ouvrage de Louis Salvator.

Géographie réelle ou imaginée

Dans les *Voyages extraordinaires*, Verne combine deux géographies, l'une réelle, celle qu'il a connue à travers ses lectures, et une autre plus imaginaire, utopique, nourrie par ses représentations¹⁰. En acceptant les trois thèmes principaux proposés par Daniel Compère qui donnent unité à l'œuvre vernienne, à savoir, « la machine, le voyage et le fantastique »¹¹, nous nous trouvons dans ces trois chapitres immergés dans le thème du voyage.

Dans *Clovis*, on est penché plutôt sur le versant d'un regard contemplateur du paysage naturel, la mer, les îles, l'histoire reflétée dans les monuments. Dans ce sens, la description, le didactisme, les efforts pour mettre à la disposition du lecteur la connaissance de l'espace particulier y prédominent.

Tel un touriste avant d'entreprendre le voyage, soit avant l'écriture, Verne a une représentation imaginaire du pays qui est le résultat de multiples lectures différentes.

9 - L'œuvre en allemand sur les Baléares, offerte par son auteur, l'Archiduc, était présente dans la bibliothèque de Jules Verne. DEHS Volker, « La bibliothèque de Jules et Michel Verne », in *Verniana, Études Jules Verne*, 13 janvier 2011, vol. 3 (2010-2011). <http://www.verniana.org/volumes/03/HTML/Bibliotheque.html> [site consulté le 15 mai 2014].

10 - PALMEIRO José Luis & PAZOS Miguel, « Geografía, literatura y divulgación científica : los viajes extraordinarios de Jules Verne », in *Territorios, paisajes y lugares : trabajos recientes de pensamiento geográfico*, Barcelona, Asociación de Geógrafos españoles, 2007, p. 309.

11 - COMPÈRE Daniel, *Jules Verne. Parcours d'une œuvre*, Paris, Les Belles Lettres, 2005, p. 33.

Jules Verne précise cet état de fait – il n’a jamais visité les Baléares – par une remarque que nous pouvons lui appliquer : « S’il est une contrée que l’on puisse connaître à fond sans l’avoir jamais visitée, c’est ce magnifique archipel des Baléares »¹².

Dans sa préface à l’édition en catalan de *Clovis Dardentor*¹³, Zaldívar assure que la signature présente dans la reproduction du livre des visiteurs illustres des grottes d’Artà n’est pas celle de Jules Verne : Jules Verne n’a jamais visité ces grottes.

Verne lui-même nous explique dans le chapitre VI quel a été son travail de documentation, y faisant un clin d’œil à l’Archiduc :

[...] il serait [...] inutile d’aller de visu admirer les merveilles naturelles recommandées aux voyageurs. Il suffirait de s’enfermer dans une bibliothèque, à la condition que cette bibliothèque possédât l’ouvrage de Son Altesse l’archiduc Louis-Salvator d’Autriche sur les Baléares, d’en lire le texte si complet et si précis, d’en regarder les gravures en couleurs, les vues, les dessins, les croquis, les plans, les cartes, qui font de cette publication une œuvre sans rivale.¹⁴

Même si J.-M. Zaldívar, dans sa même préface¹⁵ nous précise que la rencontre entre l’Archiduc et Verne s’est produite dans un hôtel de Naples, cela a été corrigé par P. Gondolo della Riva, qui après en avoir donné les raisons, conclut : « La rencontre doit avoir eu lieu à Venise »¹⁶. Elle aurait eu lieu durant l’été 1884, pendant la croisière méditerranéenne de l’auteur à bord du *Saint Michel III*. Enfin, en 1896 Verne a fait parvenir un exemplaire dédié de *Clovis Dardentor* à son ami. C’est dans la lettre manuscrite que Verne adresse à l’Archiduc, qu’il lui annonce l’envoi de ce « nouveau » roman et lui exprime sa gratitude pour son travail documentaire :

Je prends la liberté de vous le recommander particulièrement, Monseigneur ; le héros de ce livre touche en passant aux Iles Baléares, et grâce aux plans et croquis contenus dans votre magnifique ouvrage, j’aurai pu, je l’espère, ne point commettre d’erreur [...]¹⁷

12 - *Clovis Dardentor*, Paris, RBA Fabbri, 2003, 315 p. et l’édition numérisée d’Andrzej Zydorczak (éd.), *op. cit.*, chapitre VI.

13 - *Clovis Dardentor*, Palma, Consell de Mallorca, Departement de Cultura, 2002, p. 16 et 19.

14 - *Clovis Dardentor*, 2003, *op. cit.* ; Zydorczak Andrzej, *op. cit.*, chapitre VI.

15 - *Clovis Dardentor*, *op. cit.*, 2002, p. 9.

16 - GONDOLO DELLA RIVA Piero, « Encore à propos de l’Archiduc Louis-Salvator de Habsbourg », in *Bulletin de la Société Jules Verne*, décembre 2007, n° 164, p. 26.

17 - Lettre datée le 17 novembre 1896, reproduite dans *Clovis Dardentor*, *op. cit.*, 2002, p. 10-11.

L'une des caractéristiques du style vernien est la facilité qu'il a d'assimiler des documents aussi multiples qu'hétérogènes, qui, convenablement arrangés, sont insérés, en les récrivant, dans la trame du roman : « Le secret de Verne est dans un abondant travail de documentation que son imagination transforme en une fiction toujours vraisemblable »¹⁸.

Le paysage et l'espace géographique

Parler de paysage implique de parler d'images, de représentations picturales qui cherchent à recréer l'expérience visuelle d'un site. Le paysage suppose la perception subjective de l'espace géographique.

Les lieux que Verne nous montre ont déjà été vus auparavant par d'autres auteurs, c'est-à-dire qu'il a vu les images littéraires que d'autres auteurs ont montrées. Ainsi donc, les illustrations et les textes de l'Archiduc deviendront le filtre utilisé par Verne pour écrire les descriptions de cette île.

D'après Kessler¹⁹, il existe différentes manières de se rapprocher de l'espace géographique : celle du voyageur, du touriste, de l'explorateur, de l'aventurier, du conquérant... Dans la perception du paysage le voyageur et le touriste constituent deux approches différentes de la même réalité. Dans ces chapitres de *Clovis Dardentor*, il s'agit plutôt de promeneurs ou de visiteurs de l'île, ceux que Verne appelle « excursionnistes », un mélange entre voyageur et touriste. Le voyageur établit avec le paysage une relation authentique de contemplation, il ne fait qu'observer sans d'autres intérêts. Le touriste consomme l'espace, il s'en empare, mais il ne se laisse pas transpercer par l'expérience. Le touriste, même s'il se trouve *in situ*, développe une relation éloignée avec l'espace. Le touriste parle de « site » plutôt que de paysage. Le site est défini par les dictionnaires comme un « paysage considéré du point de vue de l'aspect, du pittoresque, de l'esthétique »²⁰. Le paysage devient une vraie carte postale que Verne nous invite à regarder et à admirer.

18 - COMPÈRE Daniel, *Jules Verne. Parcours d'une œuvre, op. cit.*, p. 25.

19 - KESSLER Mathieu, *El paisaje y su sombra*, Barcelona, Idea Books, 2000, p. 17-20.

20 - Notamment, le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) : <http://www.cnrtl.fr/definition/site> [site consulté le 15 mai 2014].

Le tourisme

Le tourisme est un phénomène relativement récent qui commence au XIX^e siècle et Verne y fait référence : « Il ne semblait pas que ni l'un ni l'autre [Agathocle et M. Oriental] fussent possédés de la manie du tourisme »²¹.

Le tourisme établit des relations avec l'expérience du voyage. L'étude de la vision que Verne offre de Palma se présente comme séduisante et significative pour ceux qui s'intéressent à la littérature et à la promotion touristique.

Verne montre sa connaissance des différents aspects de la région : le vin de Binissalem, les ensaimadas (« *encimadas* », sorte de gâteaux feuilletés selon l'auteur), le « *rebojillo* » des femmes (espèce de coiffe), enfin la tenue vestimentaire des habitants de l'île, les champs d'oliviers, le château de Bellver, les grottes del Drac et d'Artà, le séjour du couple George Sand/Chopin à Valldemossa, la description parfaite de l'urbanisme de la ville ainsi que des monuments, même s'il existe cependant quelques erreurs que nous citerons plus tard.

L'un des thèmes principaux de la description du produit touristique est l'histoire en général et plus précisément, l'histoire de l'art. Verne sait tout sur la fondation et le nom de la ville de Palma, et des îles Baléares, nom qui est en rapport avec l'habileté des habitants avec la fronde, comme on peut lire dans le chapitre VI.

En effet, Manuel Laborde montre que le géographe grec Polybe affirmait que le nom des îles Baléares viendrait de la maîtrise de ses habitants à manier cette arme : « El nombre de Baleárides es sinónimo de hondero »²².

Verne sait aussi, et il le partage avec ses lecteurs, que l'île de Cabrera est parfaitement visible du château de Bellver quand le jour est clair, ou encore que la grive, « *tourd* », est un animal très apprécié des pêcheurs de Formentor. Mais il n'empile pas les données qu'il a obtenues de ses lectures, il les intègre parfaitement dans le roman et obtient le didactisme recherché.

21 - Clovis Dardentor, 2003, *op. cit.* ; Zydorczak Andrzej, *op. cit.*, chapitre VI.

22 - LABORDE Manuel, « Aballarri, las Baleares y sus honderos », in *Sociedad de Ciencias Aranzadi*, 1950, p. 83.

Le souci de précision linguistique et quelques inexactitudes

La rigueur linguistique de Verne et le souci d'exactitude sont très importants, surtout quand il décrit l'île, parle de sa situation, des alentours, des eaux, du climat comme éléments explicatifs du paysage. On retrouve la même précision dans le déplacement des visiteurs :

Mais ce que cet archipel n'a point perdu, ce que Majorque ne pouvait perdre, cette île la plus étendue du groupe, d'une superficie de trois mille quatre cents kilomètres carrés pour une population qui dépasse deux cent mille habitants, c'est son climat enchanteur d'une douceur infinie, son atmosphère fine, salubre, vivifiante, ses merveilles naturelles, la splendeur de ses paysages, la lumineuse coloration de son ciel, justifiant un autre de ses noms mythologiques, celui de l'île du Bon Génie.²³

D'un côté, les chiffres fournis par Verne dans ce chapitre, sur la superficie de l'île et sur sa population, peuvent être considérés comme exacts. Si nous consultons un document informatif quelconque, nous constaterons que, effectivement, la superficie de Majorque est bien de 3 625,75 km² ; en Espagne au XIX^e siècle selon B. Barceló²⁴, quatre recensements considérés comme fiables ont été réalisés : en 1860, 1877, 1887 et 1900 ; pour ces dates, la population dépassait effectivement les deux cent mille habitants : entre 209 064 en 1860 et 248 259 en 1900.

Mais, d'un autre côté, nous n'avons trouvé nulle part ce nom mythologique dont parle Verne, « Île du Bon Génie », traduit comme « Isla del Buen Genio ». Par contre, le peintre Salvador Rusiñol (1861-1931) l'a appelée « Illa de la calma », l'île du calme, slogan qui a eu du succès dans le domaine touristique de Majorque.

Quant à la description de la ville de Palma de Majorque, il faut commencer par son espace urbain. L'auteur nous donne des précisions sur l'emplacement où se développe la ville, ses caractéristiques, la population au XIX^e siècle, les infrastructures (murailles, remparts, routes, le port...). Le milieu physique de Palma, et de l'île de Majorque en général, explique parfaitement l'introduction de cette île comme

23 - Clovis Dardentor, RBA Fabbri, Paris, 2003, et l'édition numérisée d'Andrzej Zydorczak (ed.), Bibliothèque d'Éducation et de Récréation, J. Hetzel et Cie, 1896, *op. cit.*, chapitre VI.

24 - BARCELÓ Bartomeu, *Evolución reciente y estructura actual de la población de las islas Baleares*, Madrid, CSIC, 1970, 398 p.

relâche dans *Clovis Dardentor*. Ce commerçant appartient au groupe d'*excursionnistes*, provenant de Sète, qui arrivent au port de Palma et qui vont s'y arrêter pendant six heures avant de repartir vers l'Afrique.

La description que Verne réalise de la ville de Palma est proche du reportage à caractère touristique. Dans ce type de texte (basés sur une vaste documentation), sont décrits différents aspects d'un site (histoire, art, folklore...). On y raconte une expérience de voyage. Ces récits partagent des points communs avec les livres de voyages. La narration participe aussi en quelque sorte d'un autre modèle : le guide pratique, dans le sens où il s'agit d'une description d'itinéraires, toutefois dans le parcours touristique de Palma, les visiteurs n'auront pas recours à un guide-document, mais plutôt à un guide en chair et en os, décrit avec toute la précision vernienne.

C'est à partir du XIX^e siècle qu'apparaît la figure du touriste comme client des structures touristiques. Dans *Clovis Dardentor*, nous avons affaire à une transaction commerciale ; ils réaliseront un itinéraire à pied et en voiture et seront accompagnés de ce guide, en échange d'argent :

Au prix de quelques douros, convention fut faite entre le Perpignanais et ce Majorquin de parcourir la ville à pied, de visiter ses principaux édifices, de compléter cette exploration par une excursion en voiture aux alentours.²⁵

Nous nous référons aux caractéristiques physiques de ce personnage. L'illustration de l'époque²⁶, supervisée par Verne, éclaire parfaitement cette description :

[...] un gaillard d'une trentaine d'années, la taille élevée, l'allure engageante, la physionomie empreinte de douceur. Une sorte de cape brune drapée sur l'épaule, un pantalon bouffant aux genoux, un simple mouchoir rouge lui ceignant la tête et le front comme un bandeau, il avait bon air.²⁷

Également, on s'attend à ce que tout guide touristique connaisse la langue parlée par ses clients, ce qui est ici le cas : il parle « intelligiblement le français avec cet accent du Midi de la France, qui distingue les

25 - *Clovis Dardentor*, 2003, *op. cit.* ; Zydorczak Andrzej, *op. cit.*, chapitre VI.

26 - Image n° 18 disponible sur RENÉ Paul, « Zvi Har'El's Jules Verne Collection, The illustrated Jules Verne, *Clovis Dardentor* (1896) », 47 illustrations de Léon Benett, site créé le 15.01.2008. <http://jv.gilead.org.il/rpaul/Clovis%20Dardentor/> [site consulté le 15 mai 2014].

27 - *Clovis Dardentor*, 2003, *op. cit.* ; Zydorczak Andrzej, *op. cit.*, chapitre VI.

natifs des environs de Montpellier »²⁸. Le guide possède aussi tous les clichés attribués au métier d'informateur touristique : son discours, construit avec des « phrases aussi pompeuses que descriptives », stéréotypées, bâti sur de constantes répétitions, « un vrai phonographe à rotation continue, un perroquet babillard, répétant pour la centième fois les phrases de son répertoire »²⁹.

L'une des caractéristiques inhérentes au discours touristique est la tendance à l'exagération et il arrive aussi au guide de dire des âneries : « pharamineux boniments du cicérone »³⁰. Si les excursionnistes entendent ces affirmations douteuses mais récurrentes dans la profession, pour autant certaines déclarations sont contestées :

Quant à tenir pour avéré que la famille Bonaparte fût originaire de l'île de Majorque, qu'elle y résidait dès le quinzième siècle, Clovis Dardentor s'y refusa obstinément. La Corse, bien ! Les Baléares, jamais !³¹

Verne fait texte littéraire de tout et dans ce paysage urbain, le lecteur voit réellement le plan de la ville, les espaces verts, les routes et les artères principales, la vieille ville, la structure urbaine, le commerce et l'animation quotidienne, enfin les couleurs des gens et du paysage. Arrêtons-nous maintenant sur cette « géographie humaine » pour apprécier les portraits que Verne réalise des habitants tels qu'ils étaient au XIX^e siècle :

Très remarquables les hommes d'un beau type, de tournure élégante, d'allure avenante, le caleçon bouffant, la ceinture enroulée à la taille, la veste en peau de chèvre, poil en dehors. Très belles les femmes à chaude carnation, yeux profonds et noirs, physionomie expansive, le jupon aux couleurs éclatantes, le tablier court, le corsage échancré, les bras nus, quelques jeunes filles gracieusement coiffées du « rebojillo », lequel, malgré ce qu'il a d'un peu monacal, n'enlève rien au charme de la figure et à la vivacité du regard.³²

L'exactitude des descriptions peut être comparée aux images des gravures anciennes disponibles sur Internet, qui sont insérées dans un site consacré aux costumes traditionnels des îles Baléares³³.

28 - *Ibid.*, chapitre VI.

29 - *Ibidem.*

30 - *Ibidem.*

31 - *Ibidem.*

32 - *Ibidem.*

33 - ASOCIACIÓN CULTURAL « S'EIXAM MALLORQUÍ », *Breves apuntes sobre indumentaria*

D'autres personnages de la ville font aussi partie de ce décor, de ce paysage, comme par exemple les officiers de la Mairie de Palma, les massiers et les tambours, c'est-à-dire, les *tamborers de la Sala* :

Là les massiers, à figure glabre, à longue houppelande, se promènent d'un air grave et d'un pas mesuré. Là se prennent les décisions proclamées dans la ville par les superbes tamboreros de l'Ayuntamiento, en costumes traditionnels dont les coutures sont brodées de passementeries rouges, l'or étant réservé à leur chef, le tamborero mayor.³⁴

Cette description vernienne peut être illustrée avec une photo actuelle – disponible sur Internet³⁵ – et comparée avec l'article, publié le 8 février 2009 dans *El Diario de Mallorca*, « Los tambores de la Sala », où le Chroniqueur officiel de la Ville décrit parfaitement les vêtements de ces personnages³⁶ et établit la différence – comme Verne l'avait fait – entre les *tamborers* et le *tamborer major*.

Non seulement les gens sont justement décrits, mais aussi la ville, où tous les aspects paragéographiques, tels que le panorama et les aspects socio-géographiques, sont une adaptation et une intégration littéraires des descriptions réalisées par l'Archiduc. Citons par exemple, la vision d'ensemble de Palma du bateau quand on y arrive : d'abord les tours, puis les remparts et enfin les maisons³⁷.

De même, les aspects en rapport avec la cité monumentale et aristocratique, son embellissement, le bel urbanisme, l'analyse détaillée des palais, demeures, églises et monastères aident à créer l'image géographique de Palma par cette union entre le monumentalisme et l'urbanisme caractérisé comme « un enchevêtrement de rues et de carrefours, où Dédale se fût perdu même avec le fil d'Ariane »³⁸.

[mallorquina], <http://www.mallorcaweb.net/seixam/NOTAS%20INDUMENTARIA.htm> [site consulté le 15 mai 2014].

34 - Clovis Dardentor, 2003, *op. cit.*, chapitre VI.

35 - Balearweb, « De los Tamborers de la Sala (Palma de Mallorca) », <http://fabian.balearweb.net/post/110812> [site consulté le 15 mai 2014].

36 - http://www.diariodemallorca.es/secciones/noticia.jsp?pRef=2009020800_4_434048__DiariodePalma-tambores-Sala [site consulté le 15 mai 2014].

37 - LUIS SALVADOR Archiduc de Austria, *La ciudad de Palma (parte de la obra Las Baleares descritas por la palabra y el grabado)*, Palma de Mallorca, Imprenta Mossén Alcover, 1954, 319 p. Traduction de l'édition en allemand de 1882, par José Sureda Blanes, p. 4. Ce livre présente aussi plus d'une centaine d'illustrations de la ville et de ses environs.

38 - Clovis Dardentor, 2003, *op. cit.*, chapitre VI.

Verne signale son caractère aristocratique et écrit sur ses institutions et son patrimoine monumental, témoignage de la situation économique de la région : la Cathédrale, le Palais Royal (L'Almudaina) et la « Fonda » (La Lonja) :

À l'entrée de l'Argèlès dans la baie de Palma, les passagers avaient pu remarquer trois édifices qui dominant d'une façon pittoresque les maisons du port. C'étaient la cathédrale, un palais qui y attient, et sur la gauche, près du quai, une construction de belle carrure, dont les tourelles se mirent dans les flots.³⁹

Arrêtons-nous maintenant sur ce troisième édifice, la *Lonja* ou *Llonja* en catalan, appelée *Fonda* par Verne, l'ancienne bourse de commerce. Pour la description, Verne, s'est sûrement servi en partie des illustrations du livre de l'Archiduc⁴⁰ :

C'était la « fonda », l'ancienne Bourse, un magnifique monument, superbes fenêtres crénelées, corniche artistement découpée, fines dentelures faisant honneur aux ornemanistes du temps.⁴¹

Malgré la parfaite transposition et intégration littéraires des illustrations-source, ainsi que de sa solide connaissance du monde boursier, due à son ancien métier d'agent de bourse, une confusion vernienne s'est glissée dans le terme *fonda*, un changement de mot qui apparaît cité trois fois, incompréhensible surtout quand dans le chapitre suivant, *fonda* est bien employé dans le sens d'auberge.

Pour la traduction espagnole du XIX^e siècle de Sáenz de Jubera, et pour sa copie de 2008⁴², le mot *fonda* est maintenu la première fois, les deux autres sont remplacés par *edificio*, le traducteur s'étant rendu compte de l'erreur. Par contre, dans la version en catalan, il est toujours traduit par *llonja*. Les traductions mentionnées *Escala en Mallorca* et l'identique *Viaje a Mallorca de Clovis Dardentor*⁴³, corrigent *fonda* par *Lonja* la première fois, la deuxième il est changé par *edificio* et la troisième, tout simplement disparaît.

39 - *Ibidem*.

40 - LUIS SALVADOR Archiduc de Austria, *La ciudad de Palma*, *op. cit.*, p. 52, 53, 54 et 56.

41 - Clovis Dardentor, 2003, *op. cit.*, chapitre VI.

42 - Clovis Dardentor, Madrid, Sáenz de Jubera Hermanos, 110 p. et Clovis Dardentor y La invasión del mar, Barcelona, RBA, 2008, 366 p.

43 - Voir *supra* note 4.

Nous pouvons mettre en parallèle les mentions de l'Archiduc et de Verne sur cet édifice :

Aujourd'hui la lonja est utilisée comme entrepôt de céréales et de légumineuses et elle est remplie de sacs. C'est dommage qu'un tel magnifique édifice, l'une des merveilles de la ville, ait été destinée à un objet si peu noble.⁴⁴

C'est pourquoi Verne dit de son ancienne splendeur, perdue au moment où il écrit toujours dans le chapitre VI, qu'« [il] n'y manquait alors que le brouhaha du commerce, le tumulte des marchands, tels qu'ils l'emplissaient en des époques plus prospères »⁴⁵.

Quant à l'intérieur de la *lonja*, l'image que Verne nous décrit est parfaite et bien repérable même aujourd'hui : « Ils entrèrent en franchissant une arcade, qu'un solide pilier partageait en son milieu »⁴⁶. Mais il est aussi bien informé sur la production et l'industrie dans les îles au XIX^e siècle (surtout de Majorque), et l'exportation de produits agricoles :

[...] huiles, amandes, câpres, citrons, légumes. Son industrie se borne à l'élevage des porcs, qui sont expédiés à Barcelone. Quant aux oranges, leur récolte, moins abondante qu'on le croit, ne justifierait plus le nom de Jardin des Hespérides encore attribué aux îles Baléares.⁴⁷

Dans la mythologie grecque, les Hespérides étaient des nymphes qui s'occupaient d'un arbre fabuleux qui donnait des pommes d'or et non des oranges, fruits encore inconnus des Grecs. D'après Verne, la récolte des oranges n'est pas très importante pour l'économie de la région. Par contre, « el Valle de los Naranjos » (peint par Salvador Rusiñol) constitue l'un des éléments paysagers les plus importants de Majorque. G. Sabater précise que le nom est dû à l'abondance d'orangers présents dans la vallée et que le besoin de trouver de nouveaux marchés pour la vente de ce fruit a obligé les habitants de Sóller à les exporter en France et en Allemagne : « Ce type de transaction commerciale était périodique et régulièrement établie entre les ports de Sóller et le français de Cette [Sète] »⁴⁸.

44 - « Actualmente se emplea la Lonja como almacén de cereales y leguminosas, estando llena de sacos. Es de lamentar que tan magnífico edificio, que es una de las maravillas de la ciudad, esté destinada a un objeto tan poco noble ». LUIS SALVADOR, *op. cit.*, p. 56.

45 - Clovis Dardentor, 2003, *op. cit.* ; Zydorczak Andrzej, *op. cit.*, chapitre VI.

46 - Clovis Dardentor, 2003, *op. cit.*, chapitre VI.

47 - *Ibidem*.

48 - « Este comercio se hacía periódicamente, y de manera regular, entre el puerto de Sóller y el

Cependant parfois l'exactitude, si chère à Verne, est malmenée. Comparons ainsi le mot *Riena* et le chiffre dans les citations, d'abord vernienne, puis autrichienne :

Le guide, remontant ensuite au début de ce quinzième siècle, raconta que le torrent de la Riena, soulevé par une crue extraordinaire, avait occasionné la mort de seize cent trente-trois personnes.⁴⁹

Louis Salvator d'Autriche écrit :

Le cours de la Riera entre la ville était dangereux pour les habitants et il a occasionné des inondations. Les historiens ont recueilli des informations sur celle qui eut lieu la nuit du 14 octobre 1403, qui détruisit 1 500 maisons et où 5 000 personnes moururent.⁵⁰

D'un côté, le nombre de victimes fourni par Verne est bien inférieur, de l'autre, le nom donné au torrent est toujours inexact et nous ne croyons pas que ce soit des erreurs présentes dans la version originale en allemand.

Nous avons pu constater que dans la traduction espagnole de *Die Stadt Palma*, l'Archiduc écrit correctement le nom, *Riera*, tandis que Verne écrit *Riena*. De fait, ce qui a provoqué que la plupart des traductions en espagnol ont cru y apprécier une coquille et le nom du torrent est devenu *de la Reina*. La seule bonne traduction du mot est celle de la version en catalan.

Où se trouve la première confusion ? Comme nous l'avons déjà signalé, d'après Volker Dehs⁵¹, l'œuvre de L'Archiduc en allemand faisait partie de la bibliothèque vernienne ; faut-il donc penser que le faux nom *Riena* était présent dans l'œuvre en allemand et que par contre dans la traduction *La ciudad de Palma* a été corrigé ? Nous ne le croyons pas. Est-ce une mauvaise transcription de la plume de Verne ? Nous pensons que c'est très probable et qu'il faudrait une autre étude pour éclairer ce sujet. Sur le mot *Riena*, des explications étonnantes et insolites sont données à l'exemple de celles basées sur des allusions maçonniques et ésotériques.

francés de Cette ». SABATER Gaspar, *Mallorca ayer y hoy*, Madrid, Editora Nacional, 1961, p. 22.

49 - Clovis Dardentor, 2003, *op. cit.*, chapitre VI.

50 - « El curso de la Riera, por en medio de la ciudad era peligroso para los habitantes y ocasionó inundaciones desgraciadas. Entre otras han recogido los historiadores la que tuvo lugar durante la noche del 14 de octubre de 1403, que destruyó 1500 casas, pereciendo unas 5 000 personas ». LUIS SALVADOR, *op. cit.*, p. 4.

51 - DEHS Volker, « La bibliothèque de Jules et Michel Verne », in *Verniana, Études Jules Verne*, *op. cit.*

Pour les noms géographiques, on constate quelques décalages entre le texte français de *Clovis Dardentor* et sa traduction espagnole du XIX^e siècle (ainsi que toutes les copies) d'une part, et d'autre part, les traductions réalisées à Majorque en castillan et en catalan, où les noms ont été corrigés : « L'étroite passe de Friou », « Estrecho paso de Friou » est en réalité « estrecho paso de El Freu / l'estret pas del Freu », parce que le mot en catalan pour *détroit* est *freu*. La même chose arrive avec le nom du cap « Cap Calanguera », « cabo Calanguera », corrigé dans les traductions majorquines ainsi que dans *La ciudad de Palma* comme « Cabo Cala Figuera », « Cap de Cala Figuera » ou « Calafiguera ».

L'image et la réalité. La visite de la ville

La description littéraire se confond avec la réalité si l'on compare le texte suivant...

Pressant le pas, les touristes longèrent la muraille du Palacio Real, bâti dans le voisinage de la cathédrale, et qui, vu d'un certain côté – de la baie par exemple – semble se confondre avec elle.⁵²

... avec l'illustration originale du XIX^e siècle⁵³ et la photographie actuelle⁵⁴ qui montre la Cathédrale à droite et le Palacio Real à gauche.

De même, le parcours proposé par Verne aux lecteurs dans le chapitre VI est similaire à celui suggéré par Gaspar Sabater dans ses *Itinerarios turísticos de Palma*, d'où se dégage la vision de la réalité d'après l'image. Nous voulons faire ce rapprochement entre le texte vernien du XIX^e siècle et un guide touristique du XX^e siècle pour, à travers la comparaison de deux types de textes différents, insister sur l'idée du réel et du voyage qui imprègne ces trois chapitres du roman. Le but du guide est de donner l'idée la plus exacte possible des sites intéressants de la ville, comme dans notre promenade littéraire. Des graphiques montrent les itinéraires à suivre par les visiteurs et dans le texte sont expliqués les détails touristiques importants⁵⁵.

52 - *Clovis Dardentor*, 2003, *op. cit.*, chapitre VI.

53 - Image n° 17 disponible sur RENÉ Paul, « Zvi Har'El's Jules Verne Collection, The illustrated Jules Verne, *Clovis Dardentor* (1896) », *op. cit.*

54 - Par exemple la photo n° 27 qui est insérée dans http://maestrosdesociales.blogspot.com.es/2013/07/historia-del-arte-tema-8-arte-gotico_1575.html [site consulté le 15 mai 2014].

55 - SABATER Gaspar, *Itinerarios turísticos de Palma*, Palma de Mallorca, Cort, 1964, p. 4.

Cette promenade littéraire dans la ville nécessite de respecter un emploi du temps très strict. Ce bref séjour de six heures, « entre deux heures et huit heures du soir », se veut être un moment de détente. Il faudrait aussi rappeler le souci permanent de Verne de situer parfaitement les faits dans l'espace et dans le temps ; c'est pourquoi les excursionnistes devront gérer avec précision les six heures pour pouvoir se déplacer en ville à pied et arriver en voiture au Château de Bellver, non sans avoir regretté l'impossibilité de rester plus longtemps dans l'île :

Il ne suffit pas d'avoir parcouru les divers quartiers de sa capitale, il faut visiter les autres villes, et quelles plus dignes d'attirer les touristes, Soller, Ynca, Pollensa, Manacor, Valldmosa ! Et ces grottes naturelles d'Artá et du Drach [...] ⁵⁶

Pour suivre la promenade touristique que l'auteur nous propose, nous avons utilisé les ouvrages cités dans le corpus, dont celui de Juan Tous ⁵⁷ sur la cartographie ancienne de Palma ; et pour la visualiser, nous avons eu recours aux plans et cartes de *Google Maps* sur Internet. Ainsi nous sommes en mesure de conclure que la visite de la ville proposée par Verne est parfaitement repérable.

D'abord, les héros verniens ont réalisé une brève visite à la *Lonja*, puis ils ont suivi le guide dans la rue de la *Riena* [Riera], traduite comme « calle/carrer de la Reina » ⁵⁸ ; ils ont longé la muraille du côté du Palacio Real et écouté la description de ce palais de style roman et mauresque. Ensuite le groupe est arrivé sur la place d'Isabel II, la *plaza de la Reina* en fait. La « large rue que bordent des habitations de belle apparence » ⁵⁹ est le *Paseo del Borne*, rue pittoresque construite sur l'ancien lit de la Riera. Verne a pu observer l'illustration qui apparaît dans l'ouvrage de Louis Salvator ⁶⁰. Un peu plus tard, les visiteurs

56 - Clovis Dardentor, 2003, *op. cit.*, chapitre VI.

57 - Tous Juan, *Palma a través de la cartografía (1596-1902)*, *op. cit.*, 398 p.

58 - Cette rue de la Riena, « llamada hoy *Calle de la Marina*, y antes *Calle de la Reina* » (Luis SALVADOR, *op. cit.*, p. 60), divise la ville en deux parties : le *Distrito de la Catedral* et celui de *la Lonja* : « Esta calle sigue con bastante exactitud, el antiguo cauce de la Riera, que formaba, según se dice, a su desembocadura, una especie de ría desde el puerto hasta donde hoy está el Teatro » [Cette rue suit avec exactitude, l'ancien cours de la Riera, qui conformait à son embouchure, à ce qu'il paraît, une espèce d'estuaire qui va du port jusqu'au lieu où aujourd'hui se trouve le Théâtre], (Luis SALVADOR, *op. cit.*, p. 4). Voici une autre fois réunis les mots qui posent des problèmes de traduction : *Riena, Riera et Reina*.

59 - Clovis Dardentor, 2003, *op. cit.*, chapitre VI.

60 - Luis SALVADOR Archiduc de Austria, *La ciudad de Palma*, *op. cit.*, p. 60.

contemplant la place Constitución, place oblongue bordée par l'édifice de l'Hacienda Pública. Ils ne s'y rendent pas et, puisqu'ils sont pressés, ils préfèrent faire demi-tour pour aller voir la cathédrale. Ainsi donc ils vont de la place Isabel II vers la Seo.

Ils s'arrêtent devant le portail de la Mer, prétexte qu'utilise Verne pour en faire une description détaillée, entrent dans la cathédrale par la porte majeure ; par la suite l'auteur nous fait voir la majesté intérieure et extérieure du monument.

Une heure des six disponibles s'est presque écoulée et il faut encore que les visiteurs contemplent la Mairie, el Ayuntamiento, très fidèlement peinte⁶¹, où ils arrivent par la calle de Palacio, rue de trois cents mètres, soit environ seize cents palmos majorquins.

Les touristes disposent encore d'environ quatre-vingt-dix minutes, jusqu'à quatre heures et demie, l'heure de prendre le chemin qui les conduira en voiture vers le Château de Bellver, un trajet qui peut être parcouru « en moins de quarante minutes si son attelage ne flâne pas sur ces chemins montueux »⁶².

Ils ont encore une heure et demie pour s'arrêter sur la Place de Mercado, c'est-à-dire la Plaza Mayor, pour acheter des souvenirs, puis déboucher sur la place du Théâtre, qui est tout près ; au final ils devront parcourir les trois mille mètres que mesure le paseo de la Rambla, entre la place de Mercado et la place de Jésus.

Dans le chapitre VII, Verne décrit l'aller rapide vers le château de Bellver et un retour encore plus rapide. À la porte de Jésus ils vont prendre la galera, véhicule attelé de mules qui les conduira à travers une sorte de faubourg, le Terreno, vers la fin de leur excursion⁶³ : « Bref, à huit heures du soir, tous les débarqués de l'Argèlès étaient de retour à bord sains et saufs et on a pu larguer les amarres vers huit heures et demie »⁶⁴.

61 - La description vernienne est parfaite et peut être comparée à l'illustration du livre de l'Archiduc, page 40, ainsi qu'à la photo insérée dans <http://www.oronoz.com/paginas/leefoto.php?referencia=%2027099&usuario> [site consulté le 15 mai 2014].

62 - Clovis Dardentor, 2003, *op. cit.*, chapitre VI.

63 - Cet itinéraire touristique correspond à l'itinéraire 10 (El Terreno y el castillo de Bellver) proposé par Gaspar SABATER, *op. cit.*, p. 75.

64 - Clovis Dardentor, 2003, chapitre VI.

Comme pour la plupart des écrivains du XIX^e siècle, l'espace vernien, reflet du paysage, constitue une imitation de la réalité. Dans ces trois chapitres du roman, Verne intègre les personnages comme visiteurs de l'île d'une manière exacte dans l'espace et dans le temps. Les trois chapitres étudiés de *Clovis Dardentor*, parfaitement identiques à la réalité, ne constituent pas un guide des voyageurs à proprement parler, mais un récit littéraire à la manière d'un reportage de voyage où Verne nous offre en un tout court séjour, une image réelle de la ville de Palma. Les décalages et les inexactitudes du point de vue linguistique, principalement des noms géographiques, ne ternissent en rien le texte vernien.

La visite vernienne de la ville de Palma – inexistante de la part de son auteur – peut constituer le point de départ de la création d'un circuit littéraire intéressant qui mettrait en valeur l'œuvre de Jules Verne en Espagne, et pourrait s'intégrer à la géographie, le folklore, le texte littéraire et la parole⁶⁵.

65 - Pendant l'été 2013, une « Ruta literaria Jules Verne », organisée par le membre fondateur de la *Société hispanique Jules Verne*, Nicolas Moragues, coordonnée par *Mallorca Rutes*, a suivi le même itinéraire dans la ville de Palma que les personnages de *Clovis Dardentor*.

Chapitre XII

L'« autre » Transylvanie dans *Le Château des Carpathes* : configuration d'un *topos* culturel

Ramona HARSAN

Ce texte propose une lecture roumaine (et transylvaine) de la géographie fictionnelle du *Château des Carpathes*, roman de Jules Verne paru en 1892¹. Dès les années 1970, de nombreux exégètes roumains ont initié cette démarche : Simion Saveanu, Dumitru Dem Ionascu, Emil Daianu, Mihai Stoian et Liviu Burlec se sont intéressés aux sources potentielles du roman, aux possibles contacts directs ou indirects de l'écrivain avec la Roumanie et aux rapports entre l'univers romanesque et la Transylvanie réelle ; Ion Hobana a synthétisé et complété leurs découvertes afin d'aboutir à des études compréhensives sur le cycle des romans qui configurent la Roumanie vernienne, tout en prenant en compte, en même temps, les recherches des verniens français et les sources livresques des œuvres analysées ; enfin, les études menées par certains des traducteurs du livre (notamment Ion Pas et Vladimir Colin), centrées sur la toponymie, l'onomastique et le vocabulaire autochtones utilisés dans *Le Château des Carpathes*, ont facilité l'identification topographique de la zone décrite dans le roman et ont relevé quelques inadver-tances entre la Transylvanie fictionnelle et son espace réel de référence.

1 - RECONNAISSANCE : Ce texte a été élaboré dans le cadre du Programme Opérationnel Sectoriel de Développement des Ressources Humaines (POS DRH), ID76945, financé par le Fonds Social Européen et par le Gouvernement de la Roumanie.

Partant des résultats obtenus au cours des investigations mentionnées ci-dessus et d'une recherche concernant le travail de littérisation de l'espace transylvain, notre objectif ici est de mener aussi ce genre d'analyse « autochtone » vers le champ des études culturelles. Il s'agit, en définitive, de montrer que derrière l'apparente exactitude géographique vernienne se trouve, dans ce cas, une vision livresque autant fantaisiste qu'inspirée, ayant à la base une conception symbolique propre au XIX^e siècle sur le décalage culturel entre l'Occident moderne (le centre du monde) et la Transylvanie prémoderne (sa périphérie « extrême »²).

Pourquoi la Transylvanie ? Folklore scientifique, hypothèses autochtones

Le choix porté par Jules Verne sur la représentation de l'*hinterland*³ transylvain tient à des motivations qui sont devenues le sujet de nombreuses spéculations. Parmi elles, l'exégèse roumaine apparaît comme l'une des plus spectaculaires. Inspiré par l'essor du nationalisme communiste des années 1980, le chercheur roumain Simion Saveanu lance l'hypothèse d'une possible visite *incognito* faite par Jules Verne en Transylvanie, suite à quelques contacts que l'écrivain aurait eus avec certaines personnes du pays⁴. Bien que sensationnaliste et assez subjective, cette spéculation s'appuie sur quelques détails pertinents, analysés par le théoricien de la littérature d'anticipation Ion Hobana.

Ce dernier contredit l'hypothèse enthousiaste, mais peu fondée, du voyage *incognito*, à l'aide d'arguments rigoureux exposés dans ses trois volumes dédiés à Jules Verne⁵. Il retient, au contraire, la possibilité que l'écrivain ait eu des contacts avec certaines personnes domiciliées en

2 - VERNE Jules, *Le Château des Carpathes*, Paris, Le Livre de Poche, 1985, p. 2.

3 - Ce concept sera utilisé au cours de ce texte dans le sens que lui donne le critique roumain Nicolae MANOLESCU, *i.e.* espace réel, concret, ayant inspiré la configuration de l'univers fictionnel d'un livre. MANOLESCU Nicolae, *Arca lui Noe*, Bucuresti, 100+1 Gramar, 1998, p. 33-34.

4 - Dans de multiples articles repris dans SAVEANU Simion, *Pe urmele lui Jules Verne în România*, Bucuresti, Albatros, 1980, 271 p.

5 - HOBANA Ion, *20 000 de pagini în cautarea lui Jules Verne*, Bucuresti, Univers, 1979, 239 p. ; HOBANA Ion, *Jules Verne în România ?*, Bucuresti, Editura Fundatiei Culturale Române, 1995, 181 p. ; HOBANA Ion, *Jules Verne – chipuri, obiceiri si peisaje românești*, Bucuresti, Pro Editura si Tipografie, 2004, 251 p.

Roumanie. L'un, direct, avec la famille Müller de Bucarest, dont certains membres ont séjourné plusieurs fois à Amiens, chez Louise Berthon, amie des filles du premier mariage d'Honorine Verne⁶. L'autre, épistolaire, avec une certaine Anne Margarete Maderspach, vivant dans un petit château à Iscroni – tout près du col de Vîlcan/Vâlcan (« Vulkan » dans le roman)⁷. Par rigueur scientifique, Hobana se voit pourtant obligé de conclure que, malgré ses efforts soutenus, les investigations ont mené, en ce sens, vers des pistes insuffisamment vérifiables.

Concernant les sources utilisées par Verne, il ne reste, ainsi, que celles que le romancier mentionne lui-même dans la première page du roman⁸ : Élisée Reclus, le fameux membre de La Société de Géographie de Paris et « M. de Gérando » – un personnage mystérieux assimilé (non en dehors de tout doute) tantôt à Attila de Gérando (le guide hongrois ayant accompagné Reclus lors de ses expéditions en Transylvanie), tantôt au baron Joseph-Maire de Gérando⁹. Selon Hobana, il s'agirait notamment du *Voyage aux régions minières de la Transylvanie Occidentale* d'Élisée Reclus (partie intégrante du *Tour du Monde*, 1874) et de la monographie *La Transylvanie et ses habitants* (1845) par Auguste de Gérando, gendre du comte Emeric Teleki¹⁰.

Cartes et palimpsestes : géographies réelles, géographies fictionnelles

La recherche du modèle réel du château de Rodolphe de Gortz, personnage central du roman vernien, a connu, elle aussi, ses péripéties, engendrées en principal par l'emplacement trompeur du « burg » et de ses environs. Rappelons que le roman place la forteresse, dès le premier chapitre, aux environs du « col de Vulkan », sur le « plateau d'Orgall », près du village de « Werst » ; la perspective qui s'ouvre du haut du plateau, décrite dans le deuxième chapitre, tout aussi bien que la toponymie

6 - HOBANA ION, *Jules Verne – chipuri, obiceiri si peisaje românești*, op. cit., p. 103-108, 120-121.

7 - *Ibid.*, p. 109-110.

8 - « Ces provinces de l'extrême Europe, M. de Gérando les a décrites, Élisée Reclus les a visitées ». VERNE Jules, *Le Château des Carpathes*, op. cit., p. 1.

9 - COSTE Didier, *Où Jules Verne montre son jeu : Le Château des Carpathes comme allégorie de la communication narrative*, apud HOBANA ION, *Jules Verne – chipuri, obiceiri si peisaje românești*, op. cit., 2004, p. 91.

10 - HOBANA ION, *Jules Verne – chipuri, obiceiri si peisaje românești*, op. cit., p. 89-98.

livresque, permettraient de positionner avec précision le château et son espace limitrophe dans les Carpates Méridionales. En effet, la géographie de ce *topos* imaginaire correspond presque dans le moindre détail à celle d'un paysage que l'on retrouve dans l'actuel département de Hunedoara, dans le sud-est de l'ancien pays de Hateg : il s'agit du col de Vîlcan/Vâlcan, avec son plateau appelé, en roumain, Gorgan. La localisation du Retezat (« Retyezat ») et du Parîng (« Paring ») coïncide, tout aussi bien que la position des deux « Sils » (en roumain Jiu, au singulier – Jiuri au pluriel), celle du Mures (« Maros ») et celle des localités du bassin minier – Petrița (« Pétrilla »), Petrosani (« Petroseny »), Livezeni (« Livadzel »), Lonea (« Lonyai »).

Ces informations rigoureuses et détaillées, reprises probablement à Élisée Reclus et à de Gérando, ont abouti à créer sous la plume du maître cette forte sensation de la chose vue¹¹ qui allait pousser Simion Saveanu à imaginer la possibilité du voyage *incognito* de l'écrivain en Roumanie. Un seul élément manque, pourtant, dudit *hinterland* transylvain : c'est le château lui-même. Le romancier aurait-il imaginé alors, tout simplement, ce château fantomatique – ou bien le « burg » se trouvait-il ailleurs, trompant les chercheurs tout comme le faisait son avatar littéraire avec les voyageurs indésirables ?

Pas tout à fait. Simion Saveanu signale en 1970, dans un article intitulé *Sur les traces de Jules Verne... au pays de Hateg*, l'existence, près du village de Suseni, à environ 50 kilomètres au Nord-Ouest du col de Vîlcan et au pied du massif Retezat, des ruines imposantes du château-fort de Colt ou Colți (en traduction littérale, « croc » ou « crocs »), dont la description ressemble dans maints détails à celle du château de Rodolphe de Gortz. Hobana cite, afin de confirmer cette hypothèse, la description de la ruine médiévale située près de « Rua de Mora » (« Râu de Mori » en roumain) faite par Élisée Reclus dans son *Voyage...*, présentation à côté de laquelle il y avait un dessin de Taylor reproduisant une image photographique du « Château de Koltz »¹² prise par un certain « M. Veress »¹³. C'est évidemment un matériel qui aurait bien pu inspirer le romancier,

11 - RAUVILLE Hervé (De), *Jules Verne*, 1905, apud HOBANA Ion, *Jules Verne – chipuri, obiceiri si peisaje românești*, op. cit., p. 128.

12 - Transcription en graphie française de la sonorité roumaine du nom de « Colt ».

13 - HOBANA Ion, *Jules Verne – chipuri, obiceiri si peisaje românești*, op. cit., p. 112-113.

d'autant plus que le château de Colt, le village de Suseni, la vallée appelée Râu de Mori (à deux kilomètres au Nord de Suseni), avec sa vaste cour seigneuriale et le domaine nobiliaire de Sântamaria Orlea forment un complexe médiéval unitaire, ayant été le fief de l'une des plus anciennes familles *cnézi*ales roumaines, notamment les *cnezi* (les « chefs », les « seigneurs ») de Cârdea, ultérieurement devenus comtes de Kendeffy.

Attardons-nous ainsi sur l'histoire du château de Colt et de ses propriétaires. Dans sa première forme, celle d'un donjon carré entouré par une petite cour non-fortifiée, le bâtiment, ayant appartenu depuis sa construction à la puissante famille des Cârdea, date probablement du début du XIII^e siècle. Des murailles en pierre ont été construites au XIV^e siècle et fortifiées au XV^e ou XVI^e siècle, lors de la consolidation progressive du pouvoir des seigneurs de Cârdea¹⁴. Afin de garder leurs privilèges à l'intérieur du Royaume Hongrois, les anciens *cnezi* de Cârdea changent de nom au XV^e siècle, devenant ainsi comtes de Kendeffy (et Kenderessy)¹⁵. Ce nouveau statut leur permet de défendre la frontière du Voïvodat de la Transylvanie contre les Turcs et se font récompenser maintes fois, d'une génération à l'autre, par les rois de la Hongrie et par les voïvodes transylvains. De cette manière, les Kendeffy élargissent sensiblement leurs domaines, qui circonscrivent ainsi, dès le VI^e siècle et jusqu'au début du XX^e, précisément la large contrée délimitée par la géographie romanesque des *Carpathes* verniennes. Il s'agit notamment de la zone délimitée par Râu de Mori, Suseni, Colt, au Nord-Ouest, intégrant le col de Vîlcan et à la Vallée du Jiu au Sud-Est (y compris la zone minière circonscrite par Petrosani, Petrila, Livezeni, Lonea).

Notons aussi qu'arrivant peu à peu à une richesse qui allait devenir proverbiale, les anciens seigneurs de Cârdea ont joué un rôle important dans l'émancipation des Roumains de la Transylvanie et que, selon les historiens¹⁶, la famille Cârdea/Kendeffy du pays de Hateg est l'une des plus anciennes familles roumaines de toute la Transylvanie, ayant entamé les premiers États proprement-dit roumains (*cnezate*) dans cet

14 - POPA Radu, *La începuturile Evului Mediu românesc. Tara Hategului*, Bucuresti, Editura Stiintifica si Enciclopedica, 1988, p. 221-225.

15 - Dans le contexte du processus de magyarisation.

16 - POPA Radu, *La începuturile Evului Mediu românesc. Tara Hategului*, *op. cit.*, p. 78-211.

ancestral territoire des Daces¹⁷.

Voyons, donc, ce que Jules Verne écrit sur les barons de Gortz dans le roman : « Le château des Carpathes date du XII^e ou du XIII^e siècle. En ces temps-là, sous la domination des chefs ou voïvodes, [...] les châteaux se fortifiaient [...] »¹⁸.

Ou bien :

Qu'il y ait des doutes en ce qui concerne l'architecte [du château], il n'y en a aucun sur la famille qui possédait ce « burg ». Les barons de Gortz étaient seigneurs du pays depuis un temps immémorial. Ils furent mêlés à toutes ces guerres qui ensanglantèrent les provinces transylvaines ; [...] leur nom figure dans les « cantices » [« cântece/cântice » en roumain], les « doines » [« doine » en roumain] [et] ils répandirent leur sang pour la cause de l'indépendance, – ce sang qui leur venait des Roumains, leurs ancêtres.¹⁹

De manière évidente, ceci correspond en principal à l'histoire des Câdea, dont le nom figure souvent à côté de celui de leur forteresse de Colt, dans maints contes et légendes²⁰.

Est-il possible alors que les mystérieux barons de Gortz soient une transposition fictionnelle des comtes de Kendeffy ? Cela est fort probable – bien que l'hypothèse ait échappé, de manière surprenante, aux spécialistes jusqu'à présent. Ce qui expliquerait aussi l'option déroutante de l'écrivain pour la vieille forteresse de Colt. Ainsi, s'étant mieux informé qu'on ne l'eût cru sur l'histoire, la géographie et les habitants de la zone qui allait devenir l'*hinterland* de son roman, il se peut que Jules Verne ne se soit trompé, légèrement, qu'en ce qui concerne les distances, plus vastes en réalité entre Suseni-Colt et le col de Vîlcan. Ou encore, n'est-ce là qu'une astuce littéraire utilisée délibérément.

Dans tous les cas, complète Ion Hobana, cette association entre les deux forteresses – l'une imaginaire, l'autre réelle – est soutenue aussi par des indices tenant à l'onomastique des personnages du roman : il s'agit du biró Koltz dont le nom s'écrit comme dans la note d'Élisée

17 - Tout près de Suseni se trouvent les ruines de Sarmizegetusa, capitale de l'ancien Royaume Dace. De nombreuses ruines daces sont répandues dans la zone.

18 - VERNE Jules, *Le Château des Carpathes*, *op. cit.*, p. 22.

19 - *Ibid.*, p. 23.

20 - Voir, par exemple, la légende reprise par Ion Hobana. HOBANA Ion, *Jules Verne – chipuri, obiceiuri si peisaje românești*, *op. cit.*, p. 112-113.

Reclus décrivant le dessin de Taylor, et du ridicule médecin Patak, dont le nom signifie en hongrois « ruisseau »²¹ – « râusor » en roumain, nom identique au toponyme qui désigne la petite rivière abreuvent le flanc du rocher au sommet duquel se trouve le château de Colt.

Il est possible ainsi de conclure, en ce qui concerne la micro-géographie de la zone du pays de Hateg et de ses environs, que la documentation de Jules Verne est solide, l'*hinterland* romanesque se superposant presque parfaitement au paysage fictionnel.

Cependant, au niveau de la macro-géographie transylvaine et de la géographie politique intérieure de cette Principauté médiévale, la situation est assez différente. Deux corrections importantes s'imposent ici. La première concerne les frontières de la Transylvanie à la fin du XIX^e siècle, décrite, dans le roman, comme étant « limitée par la Hongrie au nord, la Valachie au sud, la Moldavie à l'ouest »²². Or, bien qu'au temps de Jules Verne la Hongrie (L'Empire Austro-Hongrois) se soit étendue aussi vers le nord de la Transylvanie, c'est elle qui a toujours borné la frontière transylvaine occidentale, tandis que la Moldavie se trouve à l'Est, là où l'encadrement de Jules Verne laisse un espace blanc. Il reste encore à ajouter, à titre de détail, que les Principautés de la Moldavie et de la Valachie s'étaient déjà réunies depuis 1859 dans un État unitaire – Les Principautés Roumaines Unies. L'autre correction tient à ce que le comté de Klausenburg ou Kolosvar – en Roumain, « Cluj-Napoca » – n'a jamais englobé ce qui s'appelait alors le comté de Hunyad (Hunedoara, en roumain, département où se trouve le pays de Hateg) ; en plus, les deux comtés étaient séparés entre eux par un autre, celui de Karlsburg (« Alba-Iulia » en roumain).

Retenons ainsi que les inexactitudes topographiques, bien que présentes, ne suffisent pas jusqu'ici à justifier l'idée d'une Transylvanie « autre », engendrée par le livre en tant que *topos* culturel autarchique. La situation change, pourtant, si on procède à l'analyse de la (re) construction symbolique de l'espace anthropologique transylvain.

Topographies mentales : la Transylvanie « autre » – un *topos* culturel naissant

21 - La plupart des toponymes du roman sont d'origine hongroise, dû aux données fournies à Élisée Reclus par l'administration (alors) hongroise de la Transylvanie. Voir à ce titre : HOBANA ION, *Jules Verne – chipuri, obiceiuri si peisaje românești*, op. cit., p. 89-90 et 97-98.

22 - VERNE Jules, *Le Château des Carpathes*, op. cit., p. 4.

Une ligne de démarcation entre la réalité factuelle et la recréation romanesque de la Transylvanie des *Carpathes* pourrait être tracée au bout d'une investigation littéraire proprement-dite au sujet de la configuration symbolique de ce microcosme – notamment au moment où, au-delà des coordonnées réelles de l'*hinterland* romanesque, l'on analyse la transfiguration fictionnelle de l'espace culturel représenté.

Un premier niveau de transposition littéraire du matériel fourni par la réalité se caractérise par un travail acharné de re-mythologisation. Mains appels au fond légendaire gréco-latin (analogies ou contrastes) sont destinés à la « traduction » de cet espace étranger (« autre ») dans un imaginaire de facture occidentale. Cet effort représente, en fait, un processus de re-transfiguration, de traduction et remise en contexte, qui redouble le niveau légendaire obscur, méconnu à l'Occident de Jules Verne, de cette géographie tellement lointaine²³ et – pourquoi pas ? – Orientale.

Cette technique de « traduction » dans un vocabulaire mythique accessible au public occidental donne naissance à un *topos* particulier, projeté dans « l'*illo tempore* », mais non au « *centrum mundi* »²⁴ ; au contraire, cet espace fabuleux se réfugie dans les périphéries, dans les « provinces de l'extrême Europe »²⁵.

Ledit mécanisme de traduction/transposition mythique relève aussi d'un genre de fantastique qui ne figure pas en tant que tel chez Tzvetan Todorov²⁶. Lionel Dupuy complète, dans sa thèse de doctorat, la galerie « classique » du *merveilleux*, en soulignant la pertinence d'un nouveau concept, adapté notamment aux romans de Jules Verne : il s'agit de la catégorie du « merveilleux géographique », un « opérateur » qui permet le passage de « l'ici-maintenant » à « l'ailleurs-maintenant » et/ou à « l'ailleurs-avant », de même que le déplacement du réel vers le fantastique, l'imaginaire²⁷.

23 - Selon POURVOYEUR Robert, *Verne et Offenbach*, 1972, apud HOBANA Ion, *Jules Verne – chipuri, obiceiri si peisaje românești*, op. cit., p. 102.

24 - Les deux concepts appartiennent à Mircea ELIADE. ELIADE Mircea, *Sacral si profanul*, Bucuresti, Humanitas, 2005, 168 p.

25 - VERNE Jules, *Le Château des Carpathes*, op. cit., p. 2.

26 - TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, 192 p.

27 - DUPUY Lionel, *Géographie et imaginaire géographique dans les « Voyages extraordinaires » de Jules Verne : « Le superbe Orénoque » (1898)*, Thèse de doctorat en Géographie, p. 11-12, 106-122, http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/44/78/63/PDF/These_Lionel_Dupuy.pdf [site

Il s'agit donc, en principal, de ce que la Transylvanie est lointaine (périphérique par rapport à Jules Verne, qui vit et écrit en France), de ce qu'elle représente une catégorie de l'« ailleurs »²⁸. Il est pourtant vrai, en même temps, que la Transylvanie romanesque est fabuleuse parce qu'elle est superstitieuse, parce que les mentalités de ses habitants témoignent d'une ère ancienne. Le même Lionel Dupuy note, dans un autre ouvrage²⁹, que c'est le conflit entre science et ignorance qui donne naissance au fabuleux (ou à la croyance au fabuleux) dans les *Carpathes* de Jules Verne. Et c'est indiscutablement là que naissent les ténèbres, cette aura mythique et démoniaque du *topos* transylvain. Mais qu'est-ce qui engendre, finalement, ce décalage historique et le profond retard culturel de la Transylvanie romanesque sinon la distance géographique entre l'Occident et les « provinces » de cette « extrême Europe », entre centre et périphérie ?

Le *merveilleux géographique* permet donc, dans *Le Château des Carpathes*, de souligner que l'espace représenté dans le roman (la Transylvanie) est un terrain où l'on vit (au moins, de certains points de vue) dans une autre ère, dans un espace-temps prémoderne, ancien, presque légendaire – *i. e.* caractérisé par un décalage historique et culturel important – compte-tenu de la distance qui le sépare du centre, de l'*ici-maintenant* de l'écrivain et de son public.

D'autres éléments – au-delà des références systématiques à l'antiquité gréco-latine – aident le romancier à mettre en œuvre le transfert de la réalité vers le fabuleux, l'extraordinaire. Il y a d'abord l'hypertrophie littéraire de la croyance aux superstitions des Roumains transylvains, conjuguée à une concentration hyperbolique d'éléments folkloriques en outre assez hétéroclites, appartenant à des zones diverses de l'espace transylvain entier et (parfois) le dépassant³⁰. Ensuite, il y a l'occultation des espaces citadins ou en cours de modernisation, qui existaient déjà en Transylvanie et dans les Principautés Roumaines Unies au moment où Jules Verne écrit son roman.

Pourquoi l'écrivain évite-t-il donc d'intégrer ces éléments actuels, alors qu'il accentue les autres, anachroniques et anachronisants ? Par

consulté le 15 mai 2014].

28 - Dans le sens attribué au terme par Dupuy Lionel, *Géographie et imaginaire géographique dans les « Voyages extraordinaires » de Jules Verne : « Le superbe Orénoque » (1898), op. cit.*, p. 67-68.

29 - Dupuy Lionel, *En relisant Jules Verne. Un autre regard sur les Voyages extraordinaires, op. cit.*, p. 71-100.

30 - Les vampires et les loups garous sont empruntés, par exemple, à la mythologie Occidentale.

« mauvaise foi » en ce qui concerne le peuple roumain ? Une réponse affirmative serait très délicate car à l'époque le concept de correctitude politique (*political corectness*), tel qu'on le définit aujourd'hui, n'était même pas encore inventé³¹. L'explication la plus simple est qu'il a voulu tout simplement générer le *merveilleux*, le fabuleux, le mythique – et donc exclure le moderne et le citoyen³².

L' « autre » Transylvanie – un pays inversé

Les trois techniques de transfiguration littéraire du réel utilisées par Jules Verne que nous venons d'analyser mènent de manière inévitable vers un certain *orientalisme*³³ de la vision romanesque du *topos* transylvain. Nous avons affaire à un espace réel donné – la Transylvanie – et à une reformation, à une « colonisation », à une conversion de sa spiritualité, relatives à son déplacement vers un horizon d'attente adoptif (l'Occident). Le romancier configure ainsi, au-delà de la surface vraisemblable, une Transylvanie relativement distincte par rapport à la réalité, une « autre Transylvanie » profonde ou bien une Transylvanie relativement « autre »³⁴, dont la différence par rapport à l'Europe de l'Ouest est accentuée par de nombreux procédés littéraires.

Un mécanisme qui intéresse aussi, en ce sens, notre analyse est celui des inversions axiologiques contenues au niveau de certaines descriptions de l'espace culturel transylvain. L'exemple le plus concret serait celui de l'opposition entre les exposants mythologiques du Bien et du Mal qui opère dans la Transylvanie des *Carpathes* : après avoir décrit les forces du Mal (parmi lesquelles les fées, dit-on³⁵), Verne observe :

Voilà nombre de monstres redoutables, semble-t-il, et quel est le bon génie que

31 - BOIA Lucian, *Jules Verne : Paradoxurile unui mit*, Bucaresti, Humanitas, 2005, p. 197-216. (Pour l'édition française : *Jules Verne : Les Paradoxes d'un mythe*, Paris, Société d'édition Les Belles Lettres, 2005, chapitres IX-X).

32 - VERNE Jules, *Le Château des Carpathes*, *op. cit.*, p. 2.

33 - Dans le sens attribué au concept par Edward Saïd. SAÏD Edward, *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978, 368 p.

34 - Dans le sens attribué au terme par Michel Foucault dans *Des espaces autres. Hétérotopies*. FOUCAULT Michel, *Theatrum philosophicum*, Cluj-Napoca, Casa cartii de Stiinta, 2001, p. 251-260.

35 - Les fées (apparitions bénéfiques) ne sont pas analogues, dans le folklore roumain, aux représentations maléfiques qui leur ressemblent (« stime », « iele », « sânziene » – apparitions à beauté trompeuse, sorcières et représentations animistes de la nature secrète).

leur oppose l'imagination populaire ? Nul autre que le « serpi de casa » [« sarpele casei », en roumain], le serpent du foyer domestique.³⁶

À ce titre, il est intéressant de préciser que « sarpele casei » – figure d'ailleurs assez méconnue dans l'économie du folklore transylvain – est évoqué ici pour illustrer une inversion axiologique qui prend forme dans cette périphérie par rapport au centre. Cette inversion semble emblématique pour l'intégralité du mécanisme de représentation qui sous-tend la configuration du *topos* romanesque : celle de la Transylvanie en tant qu'espace d'inversion ou de réflexion (renversée) du *topos* occidental. Le même schéma semble ressortir, en fait, de la relation entre Rodolphe de Gortz et son foyer du col de Volkan. Comme typologie vernienne, Gortz représente l'utopiste, le maximaliste et finalement, le fou. À ce dernier stade, il se réfugie dans l'*ailleurs*, là où il se sent chez lui. La Transylvanie porte ainsi le signe du renversement, elle est un monde qui contient en soi, en tant qu'image fictionnelle, le spectre du romantisme et un « quelque chose » qui s'apparente aux *saturnalia* antiques. À noter aussi que la modernité (ou ses astuces) paraît elle-même fabuleuse, voire diabolique, vue de ce pays *autre*, ancestral : ce sont les réalisations techniques modernes qui épouvantent les Transylvains ou qui provoquent, à la fin de l'histoire, le délire de Franz de Télék – ce qui soutient, en fait, l'idée d'une incompatibilité foncière entre la civilisation moderne et l'espace mental de cette « terre d'au-delà des forêts ».

Par cette fonction culturelle inversive, la Transylvanie des *Carpathes* ressemble à un certain type d'*espace autre* décrit par Michel Foucault ; il s'agit, notamment, de ce que le philosophe français appelle une hétérotopie³⁷. Une telle hétérotopie est, en outre, le château-fort lui-même : un refuge privilégié et interdit, un lieu de l'isolement de ce qui constitue l'exception. La Transylvanie *autre* des *Carpathes* verniennes semble avoir elle-même une telle fonction, autant pour Rodolphe de Gortz que pour l'imaginaire légendaire : elle joue, dans ce deuxième sens, le rôle d'un refuge des mythologies prémodernes, elle est un espace inversif ou une anti-utopie à spatialité concrète qui aide à la recomposition, à un autre niveau, de ce qu'elle-même décompose et conteste. Elle constitue, en ce sens, dans le roman, une

36 - VERNE Jules, *Le Château des Carpathes*, op. cit., p. 26.

37 - FOUCAULT Michel, *Des espaces autres. Hétérotopies*, op. cit., p. 254.

contre-image de l'Europe moderne, un espace ancestral qui vit dans un éternel *ailleurs-avant* et qui sert finalement à la mise dans un contraste avantage de la modernité rationaliste du XIX^e siècle.

C'est ainsi que la Transylvanie arrive à abriter, chez Jules Verne – comme dans d'autres cas célèbres, tel celui de Bram Stoker – les effusions romantiques et décadentistes du centre (L'Europe occidentale). Pour le théoricien roumain de la littérature Cornel Ungureanu, la périphérie joue souvent un rôle de dépositaire et de récupératrice des mythes centraux perdus ou sortis de l'usage courant, qu'elle oppose, de temps en temps, à l'espace métropolitain³⁸. À cette fonction d'espace de référence culturelle (inverse), la Transylvanie « autre », lointaine, ténébreuse, mystérieuse, romantique, la Transylvanie des typologies vampiriques (tel Rodolphe de Gortz lui-même – obsessionnel, solitaire, mystérieux³⁹) deviendra peu à peu un *topos* culturel à part, engendrant à son tour un certain type d'imaginaire littéraire et artistique. Sur ce point, nous rejoignons François Raymond ou Lucian Boia, lorsqu'ils trouvent dans *Le Château des Carpathes* une préfiguration de ce fameux *topos* de la Transylvanie des vampires⁴⁰, intuition littéraire admirable qui se fait ressentir dans la création de cet espace fictionnel singulier que nous avons appelé ici « la Transylvaine *autre* ».

38 - UNGUREANU Cornel, *Mitteleuropa periferiilor*, Iasi, Polirom, 2002, 396 p.

39 - L'observation appartient à RAYMOND François, *Le scaphandrier des abîmes*, Préface, 1986, apud HOBANA Ion, *Jules Verne – chipuri, obiceiuri si peisaje românești*, op. cit., p. 67.

40 - *Ibidem*, et BOIA Lucian, *Jules Verne : Paradoxurile unui mit*, op. cit., p. 230-231.

Chapitre XIII

Bram Stoker

et la genèse d'un stéréotype géoculturel :

« la Transylvanie hantée »

Monica HARSAN

Le texte qui suit se propose d'analyser, dans le roman *Dracula* (1897) de Bram Stoker, la genèse d'une image stéréotypée de la Transylvanie, notamment, d'un cliché culturel qui a fait carrière non seulement dans la littérature et les autres arts (cinéma, théâtre, dessins animés, bande dessinée), mais aussi dans des domaines moins « artistiques » de la société (publicité, tourisme, loisir, commerce etc.). Le romancier irlandais, qui n'a jamais mis les pieds en Roumanie, a inventé un *topos* fictionnel, que nous appellerons la « Transylvanie hantée » ; il a construit un *chronotope* littéraire, en superposant à la réalité géographique et historique de son temps (*hic et nunc*) une autre réalité, fantasmatique, mystérieuse, effrayante et presque intemporelle, semblable à l'espace-temps mythique défini par Mircea Éliade (*illo tempore*)¹. Ce travail essaiera de reconstituer les mécanismes qui ont engendré ce *topos* fictionnel, de définir la matière brute qui a été « usinée » par l'imagination du romancier et de signaler un des « épiphénomènes » qui en découlent, notamment, le « non-lieu »².

1 - ÉLIADE Mircea, *Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, collection « Idées », 1967, p. 71.

2 - AUGÉ Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, collection « La librairie du XX^e siècle », 1992, p. 69.

La « Transylvanie hantée » : un *topos* de la spectralité

« Ils sont toujours là, les spectres, même s'ils n'existent pas, même s'ils ne sont plus, même s'ils ne sont pas encore »³, concluait Jacques Derrida, au final de ses *Spectres de Marx* (1993). On pourrait paraphraser ce grand philosophe postmoderne (qui, à son tour, a paraphrasé Marx), en affirmant : « Un spectre hante la Transylvanie »⁴. C'est un homme haut et maigre, au visage pâle et aux longs cheveux noirs, dont le regard pénétrant et l'expression cruelle donnent des frissons au dos à tout chrétien – et, parfois, même aux braves citoyens épris de positivisme et de scientisme. Il s'agit, sans conteste, du comte Dracula, le mort-vivant, le vampire des Carpates, qui, à travers les siècles, continue de rôder dans cette « terre d'au-delà des forêts ». Cette créature obsédante et obsédée fera encore couler beaucoup de sang sur les grands écrans et beaucoup d'encre sur le papier des écrivains. À tel point que Dracula le Vampire a réussi à mettre dans un cône d'ombre son modèle réel, le voïvode Vlad Tepes, bien que... les vampires n'aient pas d'ombre. Pour tous les amateurs de fantastique macabre du monde, comme pour les passionnés d'occultisme et d'ésotérisme, pour tous ceux qui ont le goût – un peu équivoque – du genre *horror*, la Transylvanie restera toujours la terre du Comte Dracula, des vampires, des revenants, des créatures mythologiques et des mystères effrayants, qui remontent la nuit des temps jusqu'à l'imaginaire ancestral et jusqu'aux croyances liées à l'animisme primitif. Si l'Humanité a progressé un peu depuis ces temps lointains, l'Homme, en revanche, est resté fondamentalement le même. Ce sont les mêmes angoisses (résultant de l'instinct d'autoconservation et de la thanatophobie) qui troublent « le sommeil de la raison » et « engendrent des monstres »⁵. C'est aussi ce qui explique le succès encore constant – sinon croissant – du roman *Dracula* de Stoker, qui n'a pas cessé d'intéresser un public lecteur (et cinéphile) étonnamment large, depuis sa parution, en 1897.

3 - DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1993, p. 278.

4 - Allusion à l'affirmation de Marx : « Un spectre hante l'Europe », qui ouvre le *Manifeste du Parti Communiste* et qui a inspiré le titre de l'ouvrage de Derrida, *Spectres de Marx*.

5 - Allusion à la célèbre gravure de Francisco de Goya, intitulée « Le sommeil de la raison engendre des monstres » (Musée du Prado, Madrid).

Certes, ce phénomène est dû, en grande partie, à l'inspiration et au talent du romancier ; mais il nous faut également reconnaître que le frère cadet de la littérature, le cinéma, a joué, lui aussi, un rôle de premier rang dans la dissémination du mythe moderne du vampire. Au grand écran, Dracula a pris successivement divers visages : Max Schreck (*Nosferatu* de F.W. Murnau, 1922) ; Béla Lugosi (*Dracula* de Tod Brownig, 1931) ; Klaus Kinski (*Nosferatu* de Werner Herzog, 1979) ; Christopher Lee (*Dracula* de Terence Fisher, 1958) ; Gary Oldman (*Dracula* de Francis Ford Coppola, 1992) etc. Bien que le personnage historique, Vlad Tepes, ait rendu son âme « infâme » depuis plus de cinq siècles et que Stoker nous assure que Dracula a été renvoyé aux ténèbres au XIX^e siècle (grâce à un groupe d'Anglais intrépides conduits par le Hollandais Van Helsing), le mythe lui a survécu et il a engendré un espace imaginaire, que nous avons appelé « la Transylvanie hantée » et qui est, en fait, un cliché ou un stéréotype culturel. Dans son livre, Stoker superpose une Transylvanie vaguement et théoriquement située dans un Moyen Âge légendaire (celle de Vlad Tepes) à une Transylvanie de son propre temps (celle de la fin du XIX^e siècle) ; autrement dit, le *chronotope* littéraire se construit sur la fusion de deux plans temporels normalement distincts : d'une part, l'*illo tempore*, défini par Mircea Éliade⁶ comme un temps mythique et sans durée réelle, et d'autre part, le *hic et nunc* (l'*ici et maintenant*) de l'action, se déroulant sous nos yeux, dans un mouvement linéaire, chronologique. L'ambiguïté temporelle qui en résulte fait que l'histoire tout entière flotte dans le flou, dans l'incertitude, suspendue entre temporalité et intemporalité. Spatialement, il ne faut pas oublier que, loin de cette contrée sombre et primitive qui forme le théâtre principal de l'action, se trouve la douce Angleterre, pays de la civilisation, de la lumière et de la science ; elle est dépeinte comme un espace moderne, respirant l'air contemporain, en contraste frappant avec une Transylvanie médiévale, vermoulue, poussiéreuse et barbare. Si l'Angleterre civilisée représente « le centre », *centrum mundi* (analogue à la Cour du Roi Arthur dans les romans de chevalerie du Moyen Âge), la Transylvanie, le pays par-delà des forêts, est « la périphérie », la forêt inconnue, le lieu dangereux de la confrontation, qui foisonne de monstres et de créatures surnaturelles. Et toujours comme dans

6 - ÉLIADÉ Mircea, *Le Sacré et le Profane*, op. cit., p. 71.

les romans médiévaux (ceux de Chrétien de Troyes, par exemple), le héros quittera le centre – espace maternel, féminin, protégé – pour prouver sa valeur dans un espace périphérique – espace paternel, masculin et concurrentiel. Entre ces deux pôles, il y a un voyage aller-retour, un mouvement d'abord centrifuge, ensuite centripète, traçant un parcours initiatique, un *itinerarium mentis* ; au bout de ce voyage, le héros qui revient (au *centrum mundi*) est un initié dans les grands secrets du monde et du soi.

Imagination et documentation : **« la comédie des erreurs »**

Une question se pose, logiquement : pourquoi l'auteur irlandais a-t-il choisi la Transylvanie comme cadre de son conte à vampires, lorsque son propre pays lui offrait une véritable « corne d'abondance » en ce sens (côtes brumeuses, châteaux hantés, traditions mythologiques etc.) ? À en croire ses biographes, l'idée lui est venue lors d'une rencontre accidentelle : un professeur de Budapest, mentionné dans le roman sous le nom d'Arminius Vambery (en réalité, Hermann Vamberger), lui avait parlé de cette terre « par-delà des forêts », en lui racontant bien des histoires fantastiques, magiques et effrayantes ; curieux, Stoker s'est mis à consulter, paraît-il, des chroniques du XV^e siècle écrites par les Saxons de Transylvanie, disponibles à la Bibliothèque du British Museum et qui parlaient en termes horripilants du voïvode Vlad Tepes, le désignant souvent par le syntagme « monstre assoiffé de sang (en allemand, "Wüterich") »⁷. Stoker a dû trouver ce pays suffisamment intéressant pour en faire l'emplacement de son roman. Une autre raison du choix de ce *topos* romanesque est constituée par les lectures de sa jeunesse : à côté du *Vampire* de John William Polidori (1819), et des « penny dreadfuls » (« histoires effrayantes à un sou »), Stoker fut particulièrement attiré par la pièce *Carmilla* (*Charmille*) de Joseph Sheridan Le Fanu, inspirée par l'histoire vraie de la comtesse Erzsébeth Bathory, la femme-vampire qui avait vraiment vécu en Hongrie et en Transylvanie au XVII^e siècle ; elle avait torturé, mutilé et saigné à mort plus de six cents jeunes filles,

7 - Mc NALLY Raymond T. & FLORESCU Radu, *In Search of Dracula : A True History of Dracula and Vampire Legends*, Greenwich, New York Graphic Society, 1972, p. 122.

se baignant effectivement dans leur sang, dans l'espoir absurde de conserver éternellement sa jeunesse. Au fil des recherches en vue de son roman, Stoker avait également lu, avec grand intérêt, un livre qui décrivait la culture et les mœurs transylvaines, *The Land Beyond the Forests (La Terre par-delà les forêts)*, écrit par Emily Gerard, une Anglaise mariée à un officier austro-hongrois de Transylvanie. Malgré tous ces efforts remarquables de se documenter auprès du British Museum, en lisant également des récits de voyages et en consultant les cartes existantes, Stoker commet cependant quelques erreurs importantes, qui seront rectifiées dans ce qui suit.

En premier lieu, en identifiant Vlad Tepes au Comte Dracula de Transylvanie, l'auteur irlandais fait un premier écart par rapport à la vérité historique et géographique : Vlad Tepes, surnommé Dracula, n'était pas *un comte* quelconque de Transylvanie (province occupée en ce temps-là par le Royaume Hongrois) ; il était le *voïvode* (le prince) d'une principauté indépendante, la Valachie. Du point de vue géographique, la Transylvanie est une région historique qui occupe le centre, le nord et l'ouest de la Roumanie actuelle, étant située à l'intérieur de l'arc carpatique ; quant à la Valachie, elle se trouve dans la partie sud de la Roumanie, entre les Carpates et le Danube.

En second lieu, il convient également de clarifier le problème du surnom de « Dracula », attribué au voïvode, qui semble prédestiné à un conte de vampires, mais qui provient, en fait, d'une confusion sémantique : Vlad III, le futur Tepes, hérite de son père le titre de « Chevalier de l'Ordre du Dragon » (« Societas Drakonistrarum »), une organisation militaire et religieuse créée en 1431, pour défendre la chrétienté contre l'Empire Ottoman. Mais, comme le mot grec « drakon » (dragon) n'a pas de correspondance dans la mythologie folklorique des Roumains, on l'a assimilé, par paronymie, au mot roumain « Dracul » (le Diable). Vlad III, fils de Vlad II (surnommé) « Dracul », fut donc appelé « le fils du Diable » : en roumain, « Draculea » ou « Dracula ». Il n'est pas moins vrai que Vlad a réussi à transformer ce surnom en renom, par sa cruauté extrême, et surtout par le cynisme qui l'accompagnait. Il en est de même pour son deuxième surnom, celui de Tepes, qui lui a été attribué par les Turcs (« Kazlıki Bey » signifiait, en turc, « le Prince Empaleur »). D'ailleurs, vers la fin de son roman, Stoker identifie lui-même son Dracula au voïvode Vlad Tepes, dans une lettre que le savant Arminius Vambery écrit à son ami, le docteur Van Helsing :

Ce doit être le même voïvode Dracula, qui fonda sa renommée en traversant le grand fleuve et en allant battre le Turc à la frontière même de la Turquie. S'il en est ainsi, il ne s'agit pas d'un homme ordinaire.⁸

Jusqu'ici, les précisions historiques de Stoker sont correctes ; mais la confusion intervient lorsqu'il attribue au voïvode une origine ethnique erronée, notamment, Sicule. Le discours adressé par Dracula à Jonathan Harker (le clerc de notaire londonien venu en Transylvanie pour une transaction immobilière) commence par les mots suivants : « Nous, les Sicules... »⁹. Or, Vlad était d'origine entièrement valaque (roumaine), chose qui ne fait aucun doute, étant mentionnée dans toutes les sources historiques ; cependant, il n'est pas moins vrai que l'une de ses trois épouses était Sicule – d'où, peut-être, l'erreur de Stoker.

D'autres inexactitudes se sont glissées dans certains passages concernant des aspects géographiques. En voyageant de la cité de Bistrita vers le château de Dracula, situé dans le Col du Borgo (en roumain, Pasul Bârgaului), Jonathan Harker note dans son journal :

Nous roulâmes toute la journée à travers un fort beau pays, d'aspects variés [...] nous apercevions soit des petites villes, soit des châteaux juchés au sommet de collines escarpées, comme on en voit représentées dans les anciens missels.¹⁰

La description est assez fidèle... sauf pour les châteaux, qui ne sont pas tellement fréquents dans le paysage de cette zone. Stoker faisait probablement référence à la citadelle de Bistrita, avec ses grosses murailles entourant la ville et ses tours d'observation et de défense. L'image des « châteaux juchés sur les collines » est plutôt d'origine livresque, et elle relève, probablement, des nombreux dessins qui accompagnaient les chroniques saxonnes du XV^e siècle.

Ensuite, en véritable ethnologue, l'auteur passe à la description des costumes populaires des indigènes :

Les uns ressemblaient tout simplement à des paysans comme on en voit chez nous, ou en France, ou en Allemagne. Ils portaient des vestes courtes, sur des pantalons de coupe assez grossière, et des chapeaux ronds [...]. Les femmes paraissaient

8 - STOKER Bram, *Dracula*, Paris, Édition du groupe « Ebooks libres et gratuits », avril 2004, <http://fr.groups.yahoo.com/group/ebooksgratuits>, p. 388-389 [site consulté le 15 mai 2014].

9 - *Ibid.*, p. 64.

10 - *Ibid.*, p. 26.

jolies [...] et portaient de volumineuses manches blanches et de larges ceintures garnies de bandes de tissus d'autres couleurs et qui flottaient tout autour d'elles, au-dessus de leurs jupes.¹¹

Jusque-là, cette peinture est authentique ; mais, lorsqu'il passe à la description des Slovaques, il devient évident qu'il confond ceux-ci avec les Tziganes :

Les Slovaques étaient bien les plus étranges de tous, avec leurs grands chapeaux de cow-boys, leurs pantalons bouffants d'un blanc sale, leurs chemises de lin blanc, et leurs lourdes ceintures de cuir, cloutées de cuivre. Ils étaient chaussés de hautes bottes [...] leurs longs cheveux noirs et leurs épaisses moustaches noires ajoutaient encore à leur aspect pittoresque, mais sans leur donner, en vérité, un air trop agréable.¹²

En réalité, les Slovaques n'étaient pas tellement présents en Transylvanie ; par contre, les Tziganes, qui correspondent bien à cette description, y étaient beaucoup plus nombreux et ils étaient, pour la plupart, les serfs des nobles Hongrois.

Harker note aussi soigneusement dans son journal des éléments liés à la cuisine locale, qu'il voit comme un mélange de plats spécifiques à chaque ethnie. À Klausenburg (Cluj), il semble apprécier le *paprika* hongrois, « un poulet au poivre rouge – délicieux, mais cela donne une soif ! »¹³ (ce que notre voyageur ignore ici, c'est que le *paprika*, très condimenté et très piquant, est volontairement conçu de manière à donner la soif, pour qu'ensuite l'on puisse boire à son gré !). Le *paprika* était accompagné par le *mamaliga* roumain, « une sorte de porridge fait de farine de maïs » et assorti « d'aubergines farcies – plat excellent, qui porte le nom de “impletata” »¹⁴ (probablement, « împanata », le mot roumain pour « farci »). Il est étonnant de voir à quel point Bram Stoker est exact pour ce qui relève de la gastronomie transylvaine, art composite, reflétant l'aspect de mosaïque de cet espace de cohabitation multiethnique.

11 - *Ibid.*, p. 26.

12 - *Ibid.*, p. 27.

13 - *Ibid.*, p. 24.

14 - *Ibid.*, p. 26.

Le « Culture Clash » (la collision des cultures) et la fausse ingénuité

Au-delà des traditions culinaires et vestimentaires, que le jeune Anglais observe d'un air mi-amusé, mi-intéressé, transparait parfois une ironie malicieuse, liée au *Culture Clash* (la *collision des cultures*) ; l'on perçoit dans le sous-texte la discrimination (assez orgueilleuse) entre civilisation et barbarie : après de longs chapitres et des centaines de kilomètres parcourus sur le sol transylvain, Harker trouve encore le moyen de s'étonner du primitivisme des mœurs autochtones, un peu comme les Français de Montesquieu qui, dans les *Lettres persanes*, ne cessent de se demander avec une fausse ingénuité : « Comment peut-on être Persan ? ». Il est vrai que son périple transylvain est loin d'être réconfortant et agréable ; il se rend bientôt compte du fait que sa destination lui est, en termes géographiques, inconnue. Le mystérieux château de Dracula n'est pas marqué sur les cartes et, de plus, personne ne veut lui en parler ; il ne reçoit que des avertissements allusifs, dont le *leitmotiv* est qu'il ne devrait pas s'y rendre. C'est le moment où notre héros entre en contact avec les croyances et les superstitions de ce peuple : « C'est la veille de la Saint-Georges », lui dit, affolée de peur, la femme de l'aubergiste. « Ignorez-vous que cette nuit, aux douze coups de minuit, tous les maléfices règneront en maîtres sur la terre ? [...] Elle prend le crucifix suspendu à son cou et le lui donne »¹⁵. Comme tout Anglais anglican et respectable, Harker repousse cet objet d'idolâtrie et ignore les avertissements, car sa triple confiance (en lui-même, en Dieu et en la science) lui donne la certitude que le surnaturel prédit par les gens du pays n'a rien à voir avec la réalité. Il refuse d'abord le crucifix, puis l'accepte par politesse, décision dont il se félicitera plus tard ; il s'étonne du fait que tout le monde se signe à la simple mention du château maudit. Stoker essaie de faire aussi un petit travail de linguiste : il entend des mots en diverses langues, dont il cherche la signification dans son (infaillible) dictionnaire polyglotte : « “ordog” (Satan), “pokol” (enfer), “stregoïca” (sorcière), “vrolok” et “vlkoslak” (quelque chose comme loup-garou) »¹⁶ ; malgré la multitude des langues et des dialectes parlés en Transylvanie en ce temps-là, il semble que tous les gens fussent

15 - STOKER Bram, *Dracula*, op. cit., p. 29.

16 - *Ibid.*, p. 31.

hantés par les mêmes angoisses et que toutes les superstitions des peuples cohabitant ici (Romains/Valaques, Hongrois, Saxons, Sicules) se ressemblent. Dans l'énumération précédente (où Stoker amasse, pêle-mêle, des mots de tous les idiomes), il n'y a que deux mots qui sont, probablement, en roumain : « *stregoïca* » (*strigoaica*) et « *vlkoslak* » (*vârcolac*), signifiant respectivement « strige » et « brucolaque ». Bien que l'imaginaire mythologique roumain soit extrêmement riche, c'est toujours Satan ou « *Necuratu* » (« *Nosferatu* ») qui est présent dans toutes ces créatures, là où le surnaturel surgit pour nuire à l'homme. Dans les traditions folkloriques roumaines, « *strigoaica* » (la strige) est un esprit mauvais, celui d'une femme morte qui, pendant sa vie, a été sorcière ou qui s'est suicidée ; elle peut se transformer en une bête hideuse, amener la sécheresse ou la grêle, faire perdre le lait aux vaches. Le « *vârcolac* » (brucolaque) est un revenant dont on croit qu'il provient d'un enfant mort sans avoir été baptisé à l'Église ou d'une personne qui, de son vivant, a commis un matricide, un parricide ou un fratricide. Il ressemble dans une certaine mesure au vampire, en ce sens qu'il peut sucer le sang des animaux et parfois, se transformer en loup. Dans la superstition populaire, les brucolaques seraient responsables des éclipses, car ils pouvaient avaler le soleil et la lune. Les remèdes recommandés contre toutes ces formes du Mal sont ceux que l'on utilise depuis toujours contre le diable : la foi en Dieu et les pratiques traditionnelles, conjuguées. Le prêtre est appelé pour lire une messe spéciale sur la tombe d'un défunt présumé comme suspect ; s'il n'y a pas de prêtre sur les lieux (le revenant surgissant en face de quelqu'un à l'improviste), la meilleure chose à faire c'est de dire la prière de « Notre Père » et de se signer ; l'eau bénite ou l'encens ont toujours un effet instantané, de même que l'interposition d'un crucifix béni entre le revenant et sa victime potentielle. Ces derniers procédés seront d'ailleurs utilisés par le docteur Van Helsing et ses amis. Tout au long de son chemin en diligence vers la montagne, Harker est étonné par la multitude des croix votives, devant lesquelles les paysans se signent et, parfois, s'arrêtent pour prier à genoux. Une croix votive, placée au carrefour des chemins ou à l'entrée d'un village, est censée protéger les habitants de la communauté contre les mauvais esprits, qui ne sont qu'autant de formes du diable ; car, conformément à la tradition biblique, le diable est protéiforme et pluriel : « Mon nom

est légion »¹⁷, dit-il à Jésus, après une exorcisation. Malgré tous les mots suspects et peu encourageants qu'il entend, Harker (brave sujet de sa Majesté britannique) ne se laisse pas intimider et continue son chemin vers le château de Dracula. C'est l'attitude de l'homme non superstitieux et rationnel, du héros intrépide et volontaire, qui ne veut pas renoncer si facilement à ses convictions positivistes et scientistes ; ses expériences ultérieures, cependant, ébranleront toutes ses certitudes.

Topoi romanesques et repères géographiques réels

Le château de Dracula n'est pas seulement inexistant sur les cartes du British Museum, mais aussi sur les cartes roumaines – ou, du moins, il n'est pas là où Bram Stoker le situe. Dans le Col du Borgo (Pasul Bârgaului), il n'y a pas de château médiéval, ni d'autre forteresse construite au Moyen Âge. Reliant la Transylvanie à la Moldavie, ce col traverse les Montagnes du Bârgau, à une altitude maximum de 1 227 mètres. Le village de Prundu Bârgaului (situé à 1 200 mètres) est le dernier repère réel que l'auteur nous donne, avant le château de Dracula. Mais à environ une heure de distance, descendant un peu vers la vallée du nord, il y a un petit hameau qui s'appelle Ciosa et qui n'est pas marqué sur les cartes. C'est le lieu où devrait se trouver le château maudit, selon les descriptions de Stoker. Et, près de là, un peu plus haut dans les montagnes, il y a des ruines daces, probablement datant du premier siècle de notre ère. Elles ne s'élèvent pas plus haut d'un demi-mètre de la terre, il est difficile de les trouver, cachées comme elles sont par la végétation, mais les paysans du village racontent des histoires étranges sur cet endroit. On dit, que pendant certaines nuits, au clair de lune, les loups se regroupent autour de ces vestiges anciens et se mettent à hurler ; les vieilles femmes se souviennent d'une légende qui dit que le voïvode Vlad Tepes – qu'elles n'osent pas appeler Dracula – était venu un soir, à cet endroit, avec quelques gardes, pour chercher un trésor précieux et maudit, caché sous les ruines, attirant ainsi la mort de tous ses compagnons. Impossible de savoir si Bram Stoker a jamais entendu parler de cette légende, à travers Arminius, ou autrement ; mais le fait est qu'il a placé son château là-bas, peut-être par pure intuition, ou par inspiration d'écrivain. Le château maudit de Dracula est une image fictive, qui n'a pas de correspondant précis en termes de réalité concrète.

17 - *La Bible* [Marc, 5:9].

Il a l'aspect général de tout château du Moyen Âge : forteresse entourée d'épaisses murailles en pierre, cour intérieure, tours d'observation et de défense, tunnel secret, réservoir d'eau, cave. Vaste et solide, obligatoirement bâti sur un haut rocher, il est difficile d'accès pour les ennemis. Cette description correspond presque parfaitement au château de Bran, construit en 1377 par les commerçants saxons de la cité de Brasov, avec l'accord du roi Louis I^{er} de Hongrie. Perché sur un rocher qui surmonte de soixante-dix mètres le chemin qui passe dans le couloir de Rucar-Bran (traversant les Carpates à une altitude de 1 254 mètres et reliant la Transylvanie à la Valachie), le château a été consolidé et restauré à plusieurs reprises ; il est transféré au XV^e siècle dans la propriété du Gouverneur de Transylvanie ; au XIX^e siècle, il passe en possession de la famille royale des Habsbourg ; il redevient propriété de l'État Roumain au XX^e siècle, pour être rétrocédé, depuis peu, au Prince Dominic de Habsbourg. Ce château est (faussement) identifié comme celui de Dracula depuis 1980, par les touristes américains venus massivement en Roumanie à la recherche du Vampire et qui l'ont trouvé assez correspondant à la description de Stoker. Cette forteresse est située, en effet, en Transylvanie, mais elle n'a jamais appartenu à Vlad Tepes ; on sait que le voïvode n'y a passé qu'une ou deux nuits, en qualité d'invité du gouverneur de cette province.

Mais le vrai château de Dracula est, en réalité, celui auquel sont liés tous les faits historiques et toutes les légendes populaires que l'on raconte au sujet de Vlad Tepes. Il ne s'agit pas de la cité de Târgoviste, résidence officielle de Vlad et de tous les princes valaques pendant le Moyen Âge ; ce n'est pas, non plus, le château de Bran, faussement attribué au voïvode ; c'est une forteresse, bien cachée dans les Carpates Méridionales, au milieu des vastes forêts recouvrant les Montagnes de Fagaras : le château-fort de Poienari¹⁸. Les Fagaras sont les montagnes les plus hautes de Roumanie (2 544 mètres) ; elles sont abruptes et difficiles d'accès. Au temps de Tepes, il n'y avait qu'un petit chemin qui menait vers le sommet de la montagne, permettant à peine le passage d'une petite charrue. À partir d'un certain point, on devait

18 - Ce renseignement se retrouve chez plusieurs auteurs, notamment : GIURESCU Constantin, *The Life and Deeds of Vlad the Impaler : Draculea*, New York, Romanian Library, 1969, 302 p. ; Mc NALLY Raymond T. & FLORESCU Radu, *In Search of Dracula : A True History of Dracula and Vampire Legends*, Greenwich, New York Graphic Society, 1972, 489 p. ; CIOBANU Maria, MOISESCU Nicolae & CIOBANU Radu-Stefan, *Cetatea Poienari*, Bucuresti, Editura « Sport-Turism », 1984, 139 p.

quitter cette route assez étroite et prendre (à pied) un petit sentier, puis un escalier en pierre, comptant 1 489 marches, dissimulé sous le feuillage des arbres ; ensuite, d'éventuels ennemis auraient dû monter à la file indienne un imposant rocher (haut de six cent mètres par rapport à la vallée de la rivière d'Arges), pour arriver à la forteresse. Au sommet de ce mont, Vlad a fait bâtir son « nid des vautours », sur les ruines d'une ancienne fortification du XIII^e siècle. Dominant le rocher et les vastes précipices qui l'entourent, la cité de Poienari était une construction massive en pierre, entourée de grosses murailles (de deux à trois mètres d'épaisseur) ; elle comportait des tours de défense et d'observation, un réservoir d'eau et un passage secret (menant à un tunnel souterrain qui débouchait loin, à deux kilomètres de distance, dans la vallée). Ce château est aujourd'hui une triste mais toujours imposante ruine ; sa gloire s'est éteinte avec la mort du voïvode, en 1476 ; mais il continue de garder ses secrets, dans une attitude hautaine et muette, veillant sur les abîmes qui se creusent, profonds et ténébreux, autour de sa silhouette fantomatique.

L'effet de boomerang : le « non-lieu »

Nous avons vu comment un espace géographique réel et concret a été transfiguré par Stoker dans un *topos* fictionnel, notamment la « Transylvanie hantée » ; c'est une image factice et pourtant bien vivante, non seulement dans l'imagination des fanatiques du *Dracula*, mais aussi dans celle de ses détracteurs. Toujours est-il que, grâce au succès de cette œuvre de fiction, il y a eu aussi le phénomène inverse, comme un *feed-back* de cette admirable communication entre Stoker et ses lecteurs : à un siècle de distance, son fantasme romanesque a donné des fruits, avec des conséquences importantes sur le plan du tourisme et du commerce. Des voyageurs venus des quatre coins du monde – amateurs de tourisme culturel, flâneurs à la recherche de sensations fortes, ou explorateurs d'occasion – ont afflué vers la Transylvanie et se sont lancés sur les traces de Dracula-Vlad-Tepes, se donnant l'illusion de prendre part à une aventure singulière, palpitante, exotique.

Pour leur part, les Roumains ont vite fait pour s'adapter à cette nouvelle situation, à ce phénomène spécifique à la civilisation postmoderne, qui n'est pas à leur désavantage. Au château de Bran, l'on organise ainsi des fêtes d'*Halloween* présidées par Dracula, des

festivals de musique médiévale, des expositions d'art folklorique, des expéditions dans le *Tunnel de l'épouvante*, des tournois médiévaux – et tout cela, placé sous le signe de Dracula.

Plus encore, une réalité nouvelle prend contour, sous une forme concrète, matérielle, à partir de l'irréalité du mythe. Dans le Col du Borgo, là où Stoker a situé son château hanté, un entrepreneur opportuniste a bâti un hôtel... en forme de château, qui s'appelle « Hôtel Château Dracula ». Paradoxalement, ici, ce n'est plus la réalité concrète qui engendre une réalité fictive, mais l'inverse, tout comme dans la Bible, où la parole divine bâtit le monde. Même si, en l'occurrence, il s'agit d'un « kitsch » ou d'une imitation dérisoire.

Cette partie (un peu trop) pittoresque, (un peu trop) folklorique, (un peu trop) « Gothic » de la Transylvanie, située entre le Château de Bran et le Col du Borgo, est si joliment aménagée, si bien adaptée pour faire écho au *topos* romanesque de Stoker, qu'elle se constitue en un « non-lieu », dans le sens assigné à ce terme par l'anthropologue Marc Augé : « Certains lieux n'existent que par les mots qui les évoquent, non-lieux en ce sens, ou plutôt lieux imaginaires, utopies banales, clichés »¹⁹. La Transylvanie de Dracula, qui se trouve sur les lèvres et dans l'imagination des touristes étrangers, est une image ahurissante pour un Roumain, par le non-sens du tableau ; c'est le non-lieu parfait, puisque le « lieu » doit être, selon Augé, « un principe de sens pour celui qui l'habite et un principe d'intelligibilité pour celui qui l'observe »²⁰. En outre, le lieu et le non-lieu sont différenciés par la condition fondamentale, respectée ou non, de « lieu anthropologique »²¹, défini par trois coordonnées : « identitaire, relationnelle et historique »²². Or, ces lieux de villégiature, impersonnels et commerciaux, artificiellement créés à l'intention des touristes, composent une Transylvanie de devanture, qui est dépourvue de la composante identitaire : ce n'est plus le « lieu de l'identité partagée, [...] le lieu commun de ceux qui l'habitent ensemble [...], le lieu des tiens »²³, mais un espace de passage, neutre et indifférent. Plus encore, cette Transylvanie de pacotille est également

19 - AUGÉ Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, op. cit., p. 69.

20 - *Ibid.*, p. 67-68.

21 - *Ibid.*, p. 56.

22 - *Ibidem*.

23 - *Ibid.*, p. 57.

non-historique, car elle n'a presque rien à voir ni avec l'histoire de Vlad Tepes, ni avec l'histoire en général. Vidé de son sens identitaire et historique, le lieu anthropologique (la Transylvanie) se transforme en un non-lieu (une espèce de « Dracula Land » ou « Dracula Park »). Le non-lieu, ce symptôme de l'imaginaire collectif contemporain, est un épiphénomène de la « surmodernité » (décrite par Augé)²⁴, période dans l'évolution de l'espèce humaine où l'on a aboli, par besoin de liberté, toutes les appartenances traditionnelles.

Dans l'ère post-nietzschéenne, l'homme, débarrassé de toutes ses superstitions anciennes et privé du sacré dans ses formes rituelles et consacrées, cherche à assouvir sa soif de mystère en remplaçant les images bibliques ou mythiques par des aventures, des héros et des espaces de sa propre création. C'est ce qui explique la longévité incroyable du *Dracula* de Stoker. Le *chronotope* hybride qu'il a inventé, la « Transylvanie hantée », issu de la fusion entre un espace-temps vaguement mythique et un *hic et nunc* suspendu entre deux mondes (l'Occident civilisé et un ténébreux « pays par-delà les forêts »), a dû satisfaire non seulement à l'appétit de sensationnel de ses contemporains, mais aussi aux goûts, parfois douteux, des nôtres. L'homme postmoderne, afin de s'offrir une alternative à la banalité et à la vacuité de sa vie, trouve ses échappatoires dans des univers parallèles (parfois littéraires), qui sont autant de « paradis (ou enfers ?) artificiels ». Remplaçant le merveilleux chrétien par un merveilleux occulte ou macabre, Stoker a su donner à son surnaturel des potentialités supérieures, par le recours aux sources primordiales, d'une choquante authenticité, empreintes dans la mémoire collective de l'humanité. Conçu dans le but précis de répondre à un certain horizon d'attente (situé entre le crépuscule du roman romantique et l'aube des écrits décadentistes « fin de siècle »), son *Dracula* a largement dépassé son dessein initial. Le succès d'outre-tombe de l'auteur irlandais est prouvé non seulement par la vivacité protéiforme de sa fable, mais aussi par le fait que la réalité livresque a influé sur la réalité matérielle, réelle, et – grâce à un curieux phénomène de réversibilité – elle a engendré... un non-lieu.

24 - *Ibidem*.

Chapitre XIV

Mémoire et Géographie.

Pour une épistémologie du fait géolittéraire

Joan TORT-DONADA

A partir de ese día, la memoria fue ya la única razón y el único paisaje de mi vida.¹

Ce travail² vise à développer une réflexion ouverte et approfondie, menée du point de vue de la géographie, sur une dimension de l'existence humaine que nous considérons d'une transcendance maximale : la *mémoire*.

Nous tenons à ce que notre réflexion, au-delà de son ouverture, ait une démarche et une intentionnalité spécifiquement géographiques. Et nous disons *géographiques*, pas tellement dans le sens strictement académique et formel du concept mais dans celui de pointer vers ce qu'on pourrait appeler la « sensibilité géographique » en général : c'est-à-dire, l'attention particulière pour le monde et ses habitants dans une perspective à la fois d'interaction, d'analyse et de synthèse, qui n'est pas propre à une science particulière, mais qui est ouverte à la connaissance en général, et à toute personne ayant de la curiosité et de l'intérêt pour son environnement.

1 - LLAMAZARES Julio, *La lluvia amarilla*, Barcelone, Seix Barral, 1988, p. 40.

2 - L'auteur tient à exprimer sa reconnaissance à Émilie Tastevin pour sa lecture critique du texte original.

Cela dit, nous croyons important de souligner qu'au sein de la géographie académique, les possibilités d'étude et les lignes de recherche dans le fertile « territoire de l'intersection » de la géographie avec le langage, la mémoire, la littérature et tout ce qui a affaire, en substance, avec la *parole* et son potentiel créatif, sont heureusement nombreuses. De Paul Vidal de la Blache à Carl Sauer, à travers Henri Baulig ou Helge Nelson, vrais classiques dans le sens le plus profond du terme, l'attention des géographes vers le « territoire de l'intersection » précité trouve dans ces noms des exemples de grande portée. Dans un horizon plus actuel, et concernant la géographie d'inspiration ou expression française, des noms comme Éric Dardel et sa conception particulière de la « géographicit   », de base existentielle, Vincent Berdoulay et les questions qu'il soulève au sujet du langage des géographes, ou Marc Brosseau et son interprétation de la convergence entre la littérature et la géographie, ou entre la géographie et la littérature, sont, à mon avis, parmi d'autres noms, des références fondamentales à considérer. En général, comme introduction au sujet, et en suivant la perspective de la géographie française, nous pouvons renvoyer à Jean-Louis Tissier³. Aussi, en rapport avec la géographie catalane classique, le nom de Pau Vila – auteur qui offre un résumé de sa pensée par la phrase : « la langue est une manifestation vivante de l'esprit humain » – ne devrait pas être inconnu des géographes d'aujourd'hui⁴.

Nous n'ignorons pas que nous nous trouvons devant un thème qui a particulièrement retenu l'attention des philosophes. Une phrase d'Emilio Lled   (philosophe espagnol né en 1927) affirmant qu'«   tre, c'est, essentiellement, être une mémoire »⁵, synthétise, dans cette optique, la profondeur de la question. Mais nous pourrions tout aussi bien nous référer à Henri Bergson (1859-1941) pour aborder une manière de comprendre la philosophie dans laquelle la *mémoire* devient la colonne vertébrale de tout un système de pens  e⁶. Ce n'est pas notre objectif, ici et maintenant, d'entrer dans ce débat. Mais il nous a paru important de le signaler.

3 - TISSIER Jean-Louis, « Géographie et Littérature », in *Encyclopédie de géographie*, Paris, Economica, 1992, p. 217-239.

4 - VILA Pau, « Les variacions topon  miques municipals de 1936-1937 », in *La Divisi   Territorial de Catalunya. Selecci   d'escrits de Geografia-I*, Barcelone, Curial, 1979, p. 312-313.

5 - LLED   Emilio, *El silencio de la escritura*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1991, p. 10.

6 - BERGSON Henri, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965 [Première édition, 1939], 282 p.

En ce qui concerne notre réflexion, de toute façon, nous partons d'une conception qui serait celle d'une géographie large, ouverte et plurielle. Cela ne nous intéresse pas, ici, de partir d'une conception restrictive ou spécifique de la connaissance géographique : une trop grande attention au vecteur *espace* nous mènerait sans nous en rendre compte à une simple *spatiologie*. Or, nous nous intéressons autant au vecteur *espace* qu'au vecteur *temps*. Ainsi nous parlerons, tout simplement, de géographie, dans un sens intégrateur.

Mais, plus qu'à la géographie en elle-même en tant que mode de connaissance, nous nous y intéressons dans sa relation à la *parole*. Cela nous amène à considérer ce qui est géographique dans le langage – écrit ou oral –, et nous fait arriver de manière logique et naturelle à la *littérature*. D'une manière tellement logique et naturelle que nous considérons inutile de nous obliger à distinguer où commence la littérature et où finit la géographie, et inversement. Une telle distinction, dans notre étude, est peu appropriée : la géographie et la littérature, dans leur usage de la *parole* comme moyen d'expression, convergent jusqu'au point de se convertir en une seule et même connaissance (ou peut être s'agit-il, au fond, d'un *continuum* de connaissances, comme l'a proposé Yi Fu Tuan)⁷. À ce sujet, il est intéressant de se rappeler de Baulig, et de ses « paroles sur la parole » :

La description géographique recourt largement à l'image visuelle, à la carte, au dessin, à la photographie, au film ; on peut concevoir qu'elle s'adresse à l'enregistrement des sons, des musiques naturelles, des bruits de la ville ou de l'usine. *Mais son moyen d'expression ordinaire reste la parole.* [...] Elle parle le langage de tout le monde, un peu parce qu'elle s'adresse à tout le monde, mais aussi parce *qu'elle invite le lecteur à une participation active en éveillant sa mémoire et son imagination* : elle évoque plus encore qu'elle ne décrit. À son degré de perfection, la beauté de la forme ne fait qu'exprimer la plénitude, la richesse secrète de la pensée. [...] À ce degré, la distinction art ou science, science ou art, s'évanouit [...] ⁸

Nous proposons finalement, et d'après les paroles de Baulig, une réflexion qui va au-delà d'un lieu commun et qui revendique par-dessus

7 - TUAN Yi Fu, « Literature and geography : implications for geographical research », in *Humanistic Geography. Prospects and Problems*, Londres, Croom Helm, 1978, p. 194-206.

8 - BAULIG Henri, « La géographie est-elle une science ? », in *Annales de géographie*, t. 57, n° 305, 1948, p. 10. Les italiques sont de nous.

tout le rôle de la mémoire et de l'imagination dans la construction de la connaissance (quelque chose qui apparaît, depuis la littérature, territoire par excellence de la liberté créative, comme une possibilité toujours ouverte). Nous nous situons ainsi sur le terrain de l'affirmation, attribuée à Einstein, disant que « l'imagination est plus importante que la connaissance »⁹, parce qu'elle la précède et parce qu'elle prépare le terrain pour son enracinement et son développement.

Une proposition d'analyse littéraire-géographique comparative, depuis une optique transversale

Concrètement, nous allons explorer l'imaginaire géographique de trois écrivains en apparence très différents et très distants les uns des autres du point de vue des thèmes traités et de leur style, mais qui montrent une attitude similaire dans leur manière personnelle de comprendre la littérature et dans ce que nous pourrions nommer leur engagement essentiel en tant qu'écrivains – un engagement dans lequel la volonté de « fixer une mémoire » est toujours, d'une manière ou d'une autre, et à un degré plus ou moins élevé, présent. Il s'agit de trois auteurs ayant une grande importance dans le contexte des Lettres hispaniques : Josep Pla et Joan Maragall, pour ce qui est de la littérature catalane, et Antonio Machado, dans le domaine particulier de la littérature castillane.

Nous partons pour l'essentiel de notre expérience préalable d'étude de la signification géographique de l'œuvre de chacun d'entre eux¹⁰, sans volonté expresse d'établir des règles d'analyse au

9 - <http://greenlightrights.es/es/representation/albert-einstein.php> [consulté le 15 mai 2014].

10 - TORT-DONADA Joan, « Consideracions sobre el valor de la toponímia en l'obra de Josep Pla », in *Butlletí Interior de la Societat d'Onomàstica*, 29, 1987, p. 36-42 ; « La literatura com a font de recerca geogràfica : notes sobre la significació de l'Empordà en l'obra de Josep Pla », in *Revista de Geografia*, XXVI, 1992, p. 57-66 ; « Cuatro escritores (Verdaguer, Ruyra, Pla y Manent) en la conformación del "canon paisajístico" catalán », in *Eria*, n° 73-74, 2007, p. 351-372 ; « El paisaje existencial. Consideraciones sobre el valor geográfico de la obra de Joan Maragall », in *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, n° 51, 2009, p. 153-173 ; « El concepto de paisaje en Joan Maragall. Una lectura desde la geografía », in *Lenguajes y visiones del paisaje y del territorio*, Nicolás ORTEGA, Jacobo GARCÍA & Manuel MOLLÁ (dir.), Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid – Asociación de Geógrafos Españoles – Universidad Carlos III de Madrid, 2010, p. 109-119 ; « Antonio Machado, el "camino" como metáfora de la vida », in *El viaje en la geografía moderna*, Pilar PANEQUE & Juan FRANCISCO OJEDA (dir.), Seville, Universidad Internacional de Andalucía, 2013, p. 103-120 ; « El topònim com a "paraula viva". Una reivindicació, des de l'onomàstica, de Joan Maragall », Communi-

niveau de l'ensemble. Nous voulons ici montrer qu'il existe une série d'éléments communs et d'attitudes concomitantes de la part de ces auteurs, au-delà des différences profondes de nature et de contenu de leurs œuvres, et au-delà de leurs différences stylistiques, idéologiques et culturelles en général.

Points de départ pour notre réflexion

Josep Pla construit son imaginaire géographique sur la base d'une hypothèse. Face à l'oubli, fixer la mémoire de son *monde vécu* particulier : les pays qu'il a parcourus, les gens qu'il a rencontrés, les perceptions et expériences qu'il a eues (à plusieurs niveaux et échelles). L'imaginaire géographique de Joan Maragall, qui se projette intensément et largement dans son œuvre poétique, comporte comme axe central ce que nous pouvons identifier comme une *mémoire du paysage*. En dernier lieu, Antonio Machado, essentiellement poète tout comme Maragall, construit un imaginaire géographique qui a des racines concrètes (en Castille) mais qui se distingue surtout par sa *dimension existentielle*.

Josep Pla, ou la littérature comme « effort contre l'oubli »

De notre point de vue, l'écrivain Josep Pla (Palafrugell, 1897-1981) constitue, dans le contexte de la littérature catalane contemporaine, la figure la plus importante de ceux qui appartiennent au « genre mémorialiste ». Membre d'une famille de petits propriétaires paysans, le milieu rural de son enfance (avec le *mas*, l'exploitation agricole familiale par excellence) marquera sa personnalité de manière décisive. De fait, son œuvre écrite, extraordinairement prolifique (son œuvre complète compte quasiment 50 volumes, pour un total de 35 000 pages), est un bon marqueur de sa volonté de refléter le monde qu'il a vécu, et de

cation présentée lors du XXIV^e Congrès International des Sciences Onomastiques. ICOS-24, Barcelone, 2011 [sous presse] ; avec PAÛL Valerià, « Paisaje y vida. A propósito del universo geográfico-literario de Josep Pla », in *Representaciones culturales del paisaje*, Antonio LÓPEZ ONTIVEROS, Joan NOGUÉ, Nicolás ORTEGA (dir.), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2006, p. 121-148 ; « Las “escalas del paisaje” en Josep Pla. Una lectura en clave de identidad y memoria histórica », in *Paisaje, memoria histórica e identidad nacional*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2005, p. 249-282 ; *L'Empordà de Josep Pla*, Barcelone, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2009.

rendre compte de son expérience de vie au sens large. Des titres comme *El quadern gris*, *Els pagesos* ou bien *Homenots* (récits de type biographique, qui comprennent plusieurs volumes de son œuvre complète) sont l'expression très claire et directe de sa conception de la littérature passée au filtre de la mémoire.

La méthode de travail de Josep Pla

Pla est essentiellement un autodidacte. Un court extrait de son œuvre est, à ce sujet, très éloquent :

Del clima, no en parlen mai els historiadors, ni de les crisis econòmiques, ni de res que tingui una importància decisiva i real. [...] En general, la gent no sap mai on és i ignora on es troba el nord, el migdia, el ponent o el llevant. ¿D'on vénen els vents que la gent ha d'agrair o suportar? ¿Què ensenyen les escoles a les criatures? El que dèiem dels historiadors s'ha de fer extensiu als geòlegs i geògrafs. Els del país escriuen en un llenguatge tan pedant i enrevessat, que no hi ha manera que els entengui ningú. Volen fer el científic, donen nom a les coses que solen durar tres o quatre anys. La seva lectura és intel·ligible, la seva pedanteria inenarrable.¹¹

Bien qu'autodidacte à la base, Pla est un auteur qui se nourrit dans une grande mesure – comme l'a observé le critique Joan Fuster¹² – de la littérature française au sens large : Pascal, Montaigne, Stendhal, Proust. Mais en plus de ces influences de type culturel, les vecteurs fondamentaux de sa production littéraire sont des « sources directes » : l'observation de la réalité quotidienne, les cercles littéraires (« urbains » et « ruraux »), les voyages (dans son propre pays et à l'étranger). Ce que nous pourrions nommer sa « devise méthodologique » est recueillie

11 - PLA Josep, *Notes del capvesprol*, Barcelone, Destino (OC, œuvre complète, 35), 1986, p. 318-319. Traduction : « Du climat, les historiens ne parlent jamais. Ils ne parlent pas non plus des crises économiques, ni de quoi que ce soit qui ait une importance décisive et réelle. [...] En général, les gens ne savent pas de source sûre où ils se trouvent, et ils ignorent des choses fondamentales comme la direction du nord, du sud, du levant ou du ponant. D'où viennent les vents, ces vents qui sont parfois insignifiants, alors que d'autres fois ce sont de véritables malédictions ? Qu'enseigne-t-on réellement aux enfants dans les écoles ? Ce que nous notons sur les historiens peut être aussi dit sur les géologues ou les géographes. Je peux dire qu'au moins ceux que je connais écrivent dans un langage si pédant et si alambiqué qu'il est impossible que qui que ce soit les comprennent. Ils veulent faire les scientifiques, et les noms qu'ils appliquent aux choses n'ont souvent plus de valeur quelques années après. En définitive, leur lecture n'est pas intelligible, et leur pédanterie est inenarrable ».

12 - FUSTER Joan, « Notes per a una introducció a l'estudi de Josep Pla », in PLA Josep, *El quadern gris*, Josep Barcelone, Destino (OC 1), 1966, p. 11-79.

dans ce court extrait – mais d'un contenu profond – issu du prologue d'un essai dédié au monde rural catalan, écrit en 1952 et intitulé *Els Pagesos* (« Les paysans ») :

[Els] aconsellaria un viatge a peu per una qualsevol de les nostres comarques, per exemple, sense anar més lluny, pel país on transcorre la meua vida habitual, per l'Empordà Petit i a base d'un itinerari que comprendria un nombre de poblacions exigües, ínfimes, un nombre de poblacions pageses que no passessin de cinc-cents habitants [...] Això els permetria aturar-se a les masies, parlar amb la gent que l'atzar fes trobadissa, veure el meravellós paisatge que cada any construeixen els pagesos. [...] Jo proposo, doncs, simplement, caminar i mirar, i de seguida dialogar. A través del diàleg amb la gent s'arribaria [...] a veure, a tocar, a pressentir moltes formes de la nostra manera d'ésser més real i autèntica.¹³

La littérature de Pla comme « mémoire du paysage »

Le paysage est un concept fondamental dans l'œuvre de Josep Pla, et plus spécifiquement le paysage (ou les paysages) de l'Empordà. Une telle particularité n'est pas passée inaperçue, ni auprès de ses lecteurs (passés et présents, puisque Pla constitue encore de nos jours un des écrivains les plus lus en Catalogne), ni auprès de la critique. En fait, depuis l'essai « classique » sur Pla que Joan Fuster a écrit en 1966, jusqu'au livre d'Eliseu Carbonell de 2006¹⁴, il y a eu beaucoup d'études qui, d'une manière ou d'une autre, arrivent à la même conclusion. C'est-à-dire que la dimension paysagère, par son originalité, par sa force et par sa qualité littéraire, constitue un des axes structurants de l'œuvre de notre auteur. Son ami Martinell a affirmé, en certaines occasions, que « [Pla] ressentait le paysage comme une nécessité »¹⁵.

13 - PLA Josep, *Els pagesos*, Barcelone, Destino (OC 8), 1975, p. 16-19. Traduction : « Je [leur] conseille d'entreprendre un voyage à pied par l'une de nos contrées, par exemple, sans aller très loin, par le « pays » où se déroule ma vie de tous les jours : l'Empordà Petit, et sur la base d'un itinéraire qui comprendrait une très faible part de population, une population paysanne qui ne dépasse pas les cinq cent habitants. [...] Cela leur permettrait de s'arrêter dans des maisons, de parler avec des personnes qu'ils auraient rencontrés par hasard, de voir le merveilleux paysage que construisent chaque année les paysans. [...] Je propose donc, simplement, de marcher et de regarder, et ensuite de discuter. Par un dialogue avec les gens, il est possible d'arriver à [...] voir, à toucher, à pressentir de nombreuses formes de notre manière d'être, plus réelle et authentique ».

14 - CARBONELL Eliseu, *Josep Pla : El temps, la gent i el paisatge. Una etnografia de l'Empordà franquejant la literatura*, Barcelone, Edicions del 1984, 2006, 292 p.

15 - MARTINELL Josep, *Josep Pla vist per un amic de Palafrugell*, Barcelone, Destino, 1996, 246 p.

Et le lecteur, en règle générale, apprécie cette qualité spécifique de la littérature de Pla. On peut en fait affirmer que beaucoup de catalans ont pu connaître (ou reconnaître) les paysages de Catalogne à travers la lecture de cet auteur.

Le paysage, en tout cas, n'est pas pour Pla un simple choix thématique. C'est quelque chose de beaucoup plus profond, quelque chose que nous osons qualifier *d'existential*, autrement dit, constitutif de notre propre existence. Une autre de ses affirmations, à méditer, synthétise cette si grande particularité : « El paisatge us fa comprendre la literatura, perquè la literatura és la memòria del paisatge en el temps »¹⁶. Curieusement, quand Pla fait cette déclaration, il ne parle pas d'un paysage de l'Empordà (comme nous aurions pu nous y attendre) mais de la campagne anglaise, et avec l'idée de réfléchir à la figure et à l'œuvre de Dickens. C'est ici un indicateur, selon nous, révélateur des valeurs universalistes de l'œuvre de Josep Pla (bien qu'en apparence cette dernière puisse facilement être qualifiée de « locale »).

Que la littérature soit interprétée comme « la mémoire du paysage dans le temps » est quelque chose qui peut être mis en relation avec la Catalogne : un milieu géographique d'une grande diversité physique (découlant des facteurs structurels d'ordre géologique) et, de manière corrélative, d'une grande diversité humaine (cela étant dû à des circonstances liées aux colonisations successives au cours du temps, qui ont aussi laissé leur « marque » particulière sur le territoire). Sur ce milieu, physiquement singulier, l'histoire, en un conflit dialectique, a laissé elle-même une empreinte importante, une empreinte qu'il est possible, en fin de compte, de suivre à travers la littérature : il existe, depuis le Moyen-âge (époque de splendeur de la Catalogne), une production littéraire catalane très féconde qui, malgré des hauts et des bas, persiste jusqu'à nos jours. En suivant la métaphore de Pla, nous pensons qu'il est parfaitement possible d'interpréter cette littérature (ou au moins une partie de celle-ci) comme un véritable legs mémorialiste. Ce dernier, entre autres choses, nous permet de suivre autant l'histoire des paysages que celle des groupes humains qui les ont construits.

16 - PLA Josep, *El nord*, Barcelone, Destino (OC 5), 1974, p. 86. Traduction : « Le paysage nous permet de comprendre la littérature, car la littérature est la mémoire du paysage dans le temps ».

Josep Pla et la « réalité »

Un écrivain à vocation mémorielle comme Pla ne peut adopter devant la réalité n'importe quelle position. Un écrivain qui prétend, d'une certaine manière, figer la *mémoire* de ce qu'il a vécu, ne peut pas adopter des règles stylistiques variables ou capricieuses. Il doit, par dessus tout, essayer d'être fidèle aux faits, c'est-à-dire à la réalité. Mais malgré les intentions initiales, le biais subjectif se révèle inévitable.

Joan Fuster signale que Pla conçoit son métier d'écrivain à partir d'une prémisse très simple : il veut, par dessus tout, « s'expliquer et se faire entendre »¹⁷. Comment mener à bien ce devoir très souvent difficile ? Pla lui-même, dans l'extrait que nous transcrivons ci-dessous, nous offre quelques pistes significatives en guise de réponse :

La primera obligació d'un escriptor és observar, relatar, manifestar l'època que li ha tocat viure. Tot això és infinitament més important que les temptatives inútils i estèrils d'arribar a una originalitat salvatge i primitiva.¹⁸

Pour Fuster, Pla doit être inclus sans aucun doute dans le rang des écrivains *réalistes*. « Pla [dit Fuster] accepte seulement la littérature qui part du réel et qui cherche dans le réel une tendre et sincère émotion ». Ce que Pla nomme « la réalité, la merveilleuse, énorme, mystérieuse réalité qui nous entoure et dans laquelle nous sommes immergés » doit être l'objet des recherches lucides de l'écrivain¹⁹.

Pour résumer, ce que nous venons d'exposer est la base de ce que les critiques ont appelé le réalisme synthétique de Pla. C'est le modèle littéraire qui caractérise cet écrivain (ou au moins le référent auquel il aspire), car il aborde la réalité non seulement d'un point de vue externe, mais aussi interne (c'est-à-dire qu'il essaye de conjuguer l'*objectif* et le *subjectif*). Dans cette situation particulière, selon Fuster,

l'écrivain n'est pas un miroir [...] mais un homme, autrement dit un point de vue, un tempérament, des qualités, une sensibilité. Les principales réussites du

17 - FUSTER Joan, *Literatura catalana contemporània*, Barcelone, Curial, 1976, p. 258.

18 - PLA, cité dans FUSTER Joan, *Literatura catalana contemporània*, *op. cit.*, p. 259. Traduction : « La première obligation d'un écrivain est d'observer, de relater, de manifester l'époque qu'il a eu à vivre. Tout cela est infiniment plus important que les tentatives inutiles et stériles d'arriver à une originalité sauvage et primitive ».

19 - PLA, cité dans FUSTER Joan, « Notes per a una introducció a l'estudi de Josep Pla », *op. cit.*, p. 25.

réalisme littéraire sont empreintes de la personnalité de leurs auteurs : la réalité passe au livre, dans chaque cas, sélectionnée, jugée et réorganisée par l'homme qui la décrit ou qui la reflète.²⁰

Joan Maragall, ou la construction singulière d'une « poésie du paysage »

La prise en considération de Josep Pla comme écrivain de la mémoire ne peut pas être séparée de la figure d'un auteur qui le précéda et qui, par la transcendance de son œuvre (surtout poétique), peut être considéré comme une référence dans l'histoire de la littérature catalane contemporaine : Joan Maragall (1860-1911). Une référence car Maragall, au rythme du mouvement de renouvellement culturel et littéraire connu sous le nom de *Renaixença*, donna l'impulsion décisive dont les lettres catalanes avaient besoin pour surmonter la décadence qu'elles connaissaient depuis le XVII^e siècle et pour se situer à nouveau dans la modernité en accord, dans la mesure du possible, avec les avant-gardes européennes. D'une part, la qualité littéraire de cet écrivain, et d'autre part, la grande popularité dont il jouit (puisque l'on peut dire que ce fut le premier écrivain catalan contemporain lu massivement) représentent des circonstances qui contribuèrent beaucoup au rôle profondément rénovateur qu'on lui reconnaît aujourd'hui, de manière générale.

Comme nous l'avons signalé en d'autres occasions, Maragall est une figure intellectuelle complexe et de grande profondeur qui ne peut pas être analysée de manière schématique ou réductrice. Écrivain pourvu d'un large registre (poète, journaliste, essayiste, traducteur) – et, de fait, *penseur* avant d'être écrivain –, son implication active dans ce que nous pourrions nommer le « débat intellectuel » de son époque le rend indispensable pour étudier des thèmes aussi complexes que la relation entre Catalogne et Espagne ou le triangle, non moins complexe, Espagne/Europe/Catalogne (dans le contexte des trente dernières années du XIX^e et du début du XX^e siècle). Nous soulignons ici au passage la relation intellectuelle et amicale que Maragall entretenait alors avec Unamuno (figure essentielle des lettres et de la pensée espagnoles à cheval sur les XIX^e et XX^e siècles), qui donna lieu à une intéressante correspondance, éditée sous

20 - *Ibid.*, p. 68.

le titre d'*Epistolari*, et qui constitue encore aujourd'hui un passage obligé quand on veut étudier la relation entre les cultures castillane et catalane.

Dans l'optique de notre exploration de la *mémoire* à travers la littérature, nous nous arrêterons sur deux aspects particulièrement originaux concernant l'apport de Joan Maragall : sa manière particulière de comprendre le fait littéraire (sur la base de la *parole* et du *langage*) d'une part, et sa manière personnelle d'appréhender le paysage et de le façonner au moyen de l'écriture d'autre part.

La parole selon Maragall : la « clé » permettant d'accéder à une compréhension globale du monde

À la fin de sa vie (il mourut à 51 ans), Maragall a écrit deux brefs essais, *Elogi de la paraula* – Éloge de la parole – (1903) et *Elogi de la poesia* – Éloge de la poésie – (1907), considérés par les spécialistes comme la meilleure synthèse de sa pensée. L'un et l'autre configurent ce qui a été nommé « la théorie de la parole poétique ». Selon le critique Carles Riba : « Tout ce qu'a écrit Maragall conduit toujours à l'homme qui formula le principe de la parole vivante, et avec lui, d'une certaine manière, son concept de la poésie pure »²¹. De même, le philosophe Eugenio Triás affirme que « la conception philosophique de Maragall est la plus clairement formulée dans l'esthétique de la parole vivante, telle qu'elle est synthétisée dans les éloges, notamment celui de la *parole* et celui de la *poésie* »²².

La parole représente pour Maragall le point, ou le moment culminant de la communication humaine ; et si cette parole atteint le niveau de ce qui est considéré comme une création artistique, nous nous trouvons alors devant la « parole poétique », ou *poésie*. Selon ses propres mots :

[...] Jo crec que la paraula és la cosa més meravellosa d'aquest món perquè en ella s'abracen i es confonen tota la meravella corporal i tota la meravella espiritual de la Naturalesa. (...) Havent-hi en la paraula tot el misteri i tota la llum del món, hauríem de parlar com encantats, com enlluernats. Perquè no hi ha mot, per ínfima cosa que ens representi, que no hagi nascut en una llum d'inspiració, que no reflecteixi quelcom de la llum infinita que infantà el món. ¿Com podem parlar fredament i amb tanta abundància? Per això ens escoltem els uns als altres

21 - Carles RIBA, cité dans TERRY Arthur, *La poesia de Joan Maragall*, Barcelone, Quaderns Crema, 2000, p. 131.

22 - TRIÁS Eugenio, *El pensamiento cívico de Joan Maragall*, Barcelone, Nexos, 1985, p. 69.

comunament amb tanta indiferència ; perquè l'habitud del massa parlar i del massa sentir ens enterboleix el sentiment de la santedat de la paraula.²³

Le principe maragallien de la *parole vivante* (dans le sens où la nomma Carles Riba) n'est pas une théorie formelle ni un corps de doctrine organisé. Ce sont des réflexions d'une grande profondeur dans lesquelles son auteur amène, comme question de fond, la raison d'être du langage (qu'il s'appelle « parole » ou « verbe », ou encore, si l'on suit Maragall lui-même, « poésie » ou « art ») comme forme d'expression supérieure, chez les humains, de l'émotion et du sentiment. Dans le texte transcrit ci-dessous (extrait d'une lettre adressée à Carles Rahola, datée de 1904), observons, de manière complémentaire, comment Maragall explique une chose aussi complexe :

Perquè, ¿quina altra cosa és l'art, la poesia, sinó *l'emoció general humana*, sentida tan fortament per l'individu que fa que pugui dir-la d'una manera personal? Dante, Shakespeare, ¿han dit res de nou? Jo crec que no ; però ningú ho ha dit com ells : ve-li aquí l'artista, al meu entendre.²⁴

Il convient de souligner que ce qui est fondamental chez Maragall n'est pas la parole en elle-même mais la réalité de laquelle elle se nourrit. Et à ce sujet, il n'est pas nécessaire d'avoir une connaissance exhaustive de l'œuvre de Maragall pour se rendre compte que, dans son cas, son attitude de principe en tant qu'écrivain est celle d'une attention constante pour la vie, pour le monde, pour la réalité qui l'entoure, parce qu'il sait que c'est seulement en elle qu'il pourra trouver son ancrage, sa raison d'être et l'acte de création. Ainsi, selon notre auteur, l'observa-

23 - MARAGALL Joan, *Elogi de la paraula* in *Obres completes*, I, Barcelone, Selecta, 1981, p. 663. Traduction : « [...] Je crois que la parole est la plus grande merveille du monde, car en elle s'embrassent et se confondent toute la merveille corporelle et toute la merveille spirituelle de la Nature. [...] La parole ayant en elle tout le mystère et toute la lumière du monde, nous devrions parler comme des êtres enchantés devant la réalité, comme si la lumière nous avait éclairés. Parce qu'il n'y a pas de nom, pour les infimes choses qui nous représentent, qui ne soit né dans un instant d'inspiration, reflétant un peu de la lumière infinie qui a donné naissance au monde. Comment pouvons-nous alors parler aussi froidement et autant ? C'est pour ça que nous avons l'habitude de nous écouter les uns les autres avec autant d'indifférence ; parce que l'habitude du trop parler et du trop écouter engourdit en nous le sentiment de la sainteté de la parole ».

24 - MARAGALL Joan, *Epistolari* in *Obres completes*, I, Barcelone, Selecta, 1981, p. 1 068. Les italiques sont de nous. Traduction : « Parce que qu'est l'art, la poésie, *sinon l'émotion générale humaine*, ressentie de manière si intense par l'individu que cela fait qu'il peut l'exprimer d'une manière personnelle ? Dante ou Shakespeare dirent-ils quelque chose de nouveau ? Je crois que non. Mais personne ne l'a exprimé comme eux. C'est ici que se situe l'artiste, selon moi ».

tion de cette « connexion avec le réel » est la condition nécessaire pour atteindre, dans n'importe quelle forme de création, l'authenticité (face au pastiche, au faux et à l'apparence).

Et encore au-delà des textes destinés au grand public, la fascination de Maragall pour *le réel* est patente, d'une manière particulière, dans ses lettres, telle cette correspondance entretenue avec Josep Pijoan, personne très proche de lui. En mai 1903, il lui écrit par exemple :

L'ideal és el que dèiem amb vostè : arribar a un grau de consciència artística que ens doni força per eliminar despiadadament tot el postís, baldament restin tan sols quatre paraules cantades amb emoció real [...]²⁵

Et dans une autre lettre, un peu postérieure, il lui joint une citation de Novalis : « *La poesia és la realitat absoluta*. Aquest és el germen de la meua filosofia. Quant més poètic, més ver »²⁶.

Maragall, ou la poésie (lyrique) comme « mémoire du paysage »

L'accent que Maragall met sur la *parole* comme « axe central » de la création littéraire, lié au fait que son discours est fondé sur une pensée solide et rigoureuse, nous donne quelques pistes pour comprendre l'envergure et la pérennité de son œuvre. L'auteur cité auparavant, Josep Pijoan, qui fut de plus son premier biographe²⁷, nous livre quelques clés intéressantes à ce sujet :

Il n'y a pas, dans l'œuvre de Maragall – ni même en poésie –, une seule parole qui n'ait pas été pensée et méditée, profondément réfléchie, et c'est pour cette raison que presque tout ce qu'il a écrit [...] contient des choses utilisables encore aujourd'hui et a survécu au fil du temps. [...] Tout, dans la vie de Maragall, provient de la réflexion, et c'est cela précisément qui l'a séparé de la vie intellectuelle de son temps existant dans notre pays, où [...] tout fut improvisation, légèreté et frivolité.²⁸

25 - MARAGALL Joan, *Epistolari*, op. cit., p. 1 017. Traduction : « L'idéal est ce que nous disions avec vous : arriver à un degré de conscience artistique qui nous donne de la force pour éliminer impitoyablement tout ce qui est pastiche, même s'il reste seulement quatre mots chantés avec une émotion réelle [...] ».

26 - *Ibid.*, p. 1 018. Traduction : « *La poésie est la réalité absolue*. Cette dernière est le germe de ma poésie. Plus elle est poétique, plus elle est vraie ».

27 - Nous renvoyons le lecteur à PIJOAN Josep, *El meu Joan Maragall*, Barcelone, Llibreria Catalònia, 1927, 120 p.

28 - Josep PIJOAN, cité dans PLA Josep, « Joan Maragall. Un assaig », in *Tres biografies*, Barcelone,

Ce qui nous intéresse maintenant, à ce point de notre réflexion, est d'analyser comment Maragall met la pensée et la parole au service d'un thème qui est déterminant dans l'ensemble de son œuvre, à savoir le paysage. En fait, il suffit de jeter un regard d'ensemble sur celle-ci pour nous rendre à l'évidence : le paysage y joue un rôle de premier ordre. Josep Pla, qui, en sa qualité d'écrivain souhaitant sauvegarder la mémoire, écrivit, au début des années 1960, un essai biographique sur Maragall, le présente sans ambages comme le poète du paysage. Il est alors intéressant de nous arrêter sur les motifs qui amènent Pla à cette considération :

Per primera vegada en català i d'una manera permanent, *Maragall utilitzà el paisatge en la descripció dels sentiments humans* [...] Fou una revelació. És a dir, en el terreny literari, Maragall descobrí el paisatge del país, explicà a la gent d'una manera intel·ligible el que els altres tantes vegades havien vist. [Perquè] aquest és, en definitiva, el fet bàsic de la poesia : presentar als altres el que no havien sabut expressar però que havien viscut o vist [...] En aquest poeta el paisatge no és mai el complement separat i isolat dels sentiments. *Paisatge i sentiment són dos elements que apareixen lligats i fosos en la seva poesia* [...] De vegades fon aquests dos elements a través de la contemplació : deixa que el paisatge penetri en el seu interior intensament. Altres vegades, projecta sobre el paisatge la seva vida interior, i, del contacte, en neix com una transfiguració [...] Per a Maragall el paisatge forma part de la intimitat humana d'una manera necessària i intel·ligible.²⁹

Cette imbrication entre *paysage* et *sentiment*, si visible dans la poétique de Maragall, nous a amené à proposer l'idée de « paysage existentiel » pour caractériser la manière avec laquelle notre auteur façonne littéralement ses perceptions et expériences paysagères³⁰. Nous pensons qu'en pratique,

Destino (OC 10), 1981, p. 18-19.

29 - PLA Josep, « Joan Maragall. Un assaig », *op. cit.*, p. 119-120. Traduction : « Pour la première fois en catalan, et de manière permanente, *Maragall utilise le paysage dans la description des sentiments humains* [...]. Ce fut une révélation complète. C'est-à-dire que sur le terrain littéraire, Maragall découvrit le paysage du territoire et expliqua aux gens d'une manière intelligible ce que tout le monde avait vu tant de fois. [Parce que] *c'est, en définitive, le fait basique de la poésie : présenter aux autres ce qu'ils ont déjà vu ou vécu, mais qu'ils n'ont pas su exprimer.* [...] Chez ce poète, le paysage n'est jamais un simple complément séparé et isolé des sentiments. *Paysage et sentiment sont deux éléments qui apparaissent entrelacés et fondus dans sa poésie* [...]. Parfois, il fonde ces deux éléments à travers la contemplation ; il laisse pénétrer intensément le paysage dans son for intérieur. En d'autres occasions, il projette sa vie intérieure sur le paysage, et de ce contact naît quelque chose qui ressemble à une transfiguration [...]. Pour Maragall, le paysage fait partie de l'intimité humaine de manière nécessaire et inéluctable ». Les italiques sont de nous.

30 - Au fond, nous voulons revendiquer, du point de vue du géographe, l'idée du *penser existentiel*, c'est-à-dire, cette attitude dans laquelle, selon les mots de Josep FERRATER MORA,

l'adjectif « existentiel » est celui qui reflète le mieux l'intense charge sensible et émotionnelle avec laquelle Maragall *construit* littéralement des paysages (que ce soit en poésie ou dans ses différents registres en prose). Il s'agit, en résumé, de l'idée de l'« émotion générale humaine » dont nous parlions précédemment, idée correspondant pleinement à la manière de ressentir et de percevoir le paysage à laquelle fait allusion Laín en se référant à Unamuno et à d'autres écrivains de la dénommée *génération de 1898* :

Ainsi est le paysage, ainsi est l'émotion qui nous émeut. Un morceau de nature est devenu paysage par la vertu d'un regard humain, le nôtre, qui lui donne de l'ordre, une forme et du sens. Sans des yeux contemplatifs, il n'y a pas de paysage. L'homme regarde la terre, et ce qui était une géologie muette, addition spatiale de pierres, eau et verdure, devient soudain le cadre de son existence : cadre scénographique, comme dans les paysages que peignent ou décrivent les artistes de la Renaissance, ou cadre sentimental, comme dans tous les paysages où, avec une soif secrète de repos et d'évasion, nous regardons les hommes postérieurs au XVIII^e siècle.³¹

Antonio Machado, ou le chemin comme « mémoire de l'existence »

Le dernier auteur auquel nous allons prêter attention dans notre itinéraire géographico-littéraire est Antonio Machado (Seville, 1875 – Collioure, 1939), un auteur dont la dimension géographique a été mise en relief par Eduardo Martínez de Pisón – notamment en lien avec le large impact qu'a joué le paysage castillan dans l'ensemble de son œuvre poétique³². Mais ce qui nous intéresse ici est surtout sa perspective géographico-littéraire, et de manière plus particulière, l'idée, très présente tout au long de son œuvre, du *chemin*, compris à la fois comme métaphore et comme mémoire de l'existence.

Notre analyse se fonde essentiellement sur l'idée que l'œuvre et la pensée d'Antonio Machado, par leur dimension existentielle – c'est-à-dire très proche de ce que Joan Maragall identifiait comme « l'émotion générale

« le sujet qui pense s'inclut lui-même dans le penser, au lieu de refléter, ou de prétendre refléter, objectivement, la réalité ». FERRATER MORA José, *Diccionario de filosofía* (TERRICABRAS Josep Maria, éditeur), Barcelone, Ariel (4 vol.), 2001, II, p. 1175.

31 - LAÍN ENTRALGO Pedro, *La generación del noventa y ocho*, Madrid, Espasa Calpe, 1975, p. 18.

32 - MARTÍNEZ DE PISÓN Eduardo, *Imagen del paisaje. La generación del 98 y Ortega y Gasset*, Madrid, Fórcola, 2012, 203 p.

humaine » –, ont un intérêt géographique de premier ordre. Cet intérêt, loin de se circonscrire à l'aspect spécifiquement descriptif ou territorial de sa production littéraire (domaine dans lequel cet intérêt est spécifique et visible), tend à s'élargir vers les différentes formes d'expression lyrique ou littéraire insérables dans des coordonnées d'espace et de temps définies. Une brève note autobiographique de Machado, recueillie par Heliodoro Carpintero³³, est très révélatrice à ce sujet :

Soy hombre extraordinariamente sensible al lugar en que vivo. La geografía, las tradiciones, las costumbres de las poblaciones por donde paso, me impresionan profundamente y dejan huella en mi espíritu. Allí, en el año 1907, fui destinado como catedrático a Soria. Soria es lugar rico en tradiciones poéticas. Allí nace el Duero, que tanto papel juega en nuestra historia. Allí, entre San Esteban de Gormaz y Medinaceli se produjo el monumento literario del poema del Cid. Por si esto fuera poco, guardo de allí el recuerdo de mi matrimonio con una mujer a la que adoré con pasión y que la muerte me arrebató. Y 'viví y sentí' aquel ambiente con toda intensidad. Subí a Urbión, al nacimiento del Duero. Hice excursiones a Salas, escenario de la leyenda trágica de los Infantes. Y allí nació mi poema de Alvargonzález.³⁴

Sur la base philosophique de l'univers littéraire de Machado

Rarement dans l'histoire des lettres espagnoles contemporaines s'est produite une telle convergence entre le discours philosophique et la création littéraire comme dans le cas du poète Antonio Machado. C'est ce que remarque José Echeverría, qui a étudié en particulier la dimension philosophique de cet auteur :

33 - CARPINTERO Heliodoro (et al.), *Antonio Machado y Soria*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1976, 147 p. La référence est tirée de ALONSO FRANCISCO, « Los paisajes sorianos de Antonio Machado. Recreación de algunos lugares evocadores », in *Los valores del paisaje*, Eduardo MARTÍNEZ DE PISÓN & Nicolás ORTEGA (dir.), Madrid, Fundación Duques de Soria – Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2009, p. 259.

34 - Traduction : « Je suis un homme extraordinairement sensible au lieu dans lequel je vis. La géographie, les traditions, les coutumes des populations présentes là où je passe m'impressionnent profondément et marquent fortement mon esprit. Là-bas, en l'année 1907, je fus destiné à être professeur à Soria. Soria est un lieu riche en traditions poétiques. Là-bas est né El Duero, qui a joué un si grand rôle dans notre histoire. Là-bas, entre San Esteban de Gormaz et Medinaceli, le monument littéraire du poème du Cid se produisit. Comme si cela ne suffisait pas, je garde de là-bas le souvenir de ma vie en couple avec une femme que j'aimais passionnément et que la mort m'enleva. Je "vécus et ressentis" cette période intensément. Je suis alors monté à Urbión, à l'endroit où le Duero prend sa source. Je partis à la découverte de Salas, scénario de la légende tragique des Infantes. C'est de là que naquit mon poème d'Alvargonzález ».

Personne, à mon avis, ne pourrait démentir de manière fondée le fait qu'Antonio Machado soit un poète-philosophe : poète de la philosophie tout autant que philosophe de la poésie, sans pour autant arrêter d'être, à aucun moment, un poète tout court.³⁵

Arrivé à ce point, il faut souligner, comme le fait Fernández Ferrer, que dans la construction du « philosophe Machado » quelques noms bien précis jouèrent un rôle spécialement significatif : « Les influences hispaniques les plus importantes que nous pouvons relier à la prose de Machado s'élèvent au nombre de trois : Unamuno, d'Ors et Ortega »³⁶. D'un autre côté, selon Fernández toujours :

[...] le philosophe étranger le plus influent dans la prose de Machado est, à de nombreux égards, Friedrich Nietzsche [...] Il faut aussi citer les noms de Schopenhauer, Kant, Leibniz et, bien sûr, Bergson comme penseurs les plus fréquentés par Machado. Bergson, en particulier, est d'un apport précoce et transcendantal à sa pensée.³⁷

Dans tous les cas, il convient de souligner l'importance qu'eut cet auteur – qualifié par le poète lui-même de « philosophe définitif du XIX^e siècle »³⁸ – dans la construction de ce qu'Oreste Macrì nomme la « dimension philosophique existentielle » de Machado. Cette dimension, selon Macrì, est parfaitement synthétisée dans une phrase de son *Discurso para la Academia* – Discours pour l'Académie – texte écrit en 1931 : « La vida es el ser en el tiempo, y sólo lo que vive es »³⁹.

De la même manière que ce que nous avons montré pour Joan Maragall, l'univers complexe de Machado se nourrit de la *parole* comme principal fil directeur. Tout bien considéré, il ne pouvait en être

35 - ECHEVERRÍA José, « El cantar y el decir filosófico de Antonio Machado », in *Anthropos*, n° 50 (numéro spécial sur Antonio Machado), 1985, p. 106.

36 - FERNÁNDEZ FERRER Antonio, « Introducción », in MACHADO Antonio, *Juan de Mairena* (FERNÁNDEZ FERRER Antonio, éditeur), I, Madrid, Cátedra, 2003, p. 9-71. Pour avoir une vision d'ensemble et la valorisation de ces influences chez Machado, voir dans cette œuvre, les pages 33 à 40. En tout cas, traiter Machado comme un « philosophe » doit être fait avec réserve, car le poète, comme le note Fernández Ferrer « [il] n'a jamais eu la moindre intention de se considérer comme un *philosophe* dans un sens académique ou professionnel du terme. » (FERNÁNDEZ FERRER Antonio, « Introducción », *op. cit.*, p. 31).

37 - FERNÁNDEZ FERRER Antonio, « Introducción », *op. cit.*, p. 39-40.

38 - Cité par Machado dans : GIBSON Ian, *Ligero de equipaje. La vida de Antonio Machado*, Madrid, Santillana, 2006, p. 230.

39 - MACRÌ Orestes, « Introducción », in MACHADO Antonio, *Poesías completas*, Madrid, Espasa Calpe – Fundación Antonio Machado, 1989, p. 119. Traduction : « La vie est l'être dans le temps, et seul ce qui vit est ».

autrement chez un auteur pour qui « pensée » et « acte de création » (en prose ou en vers) s'entrelacent de manière indissociable. Une réflexion de Juan de Mairena, *alter ego* de Machado, résume avec concision la valeur fondatrice que notre auteur accorde à ce qui serait le premier de tous les concepts, le *logos* ou « parole » :

Nous devons vivre dans un monde basé sur quelques paroles, et si nous les détruisons, nous devons les changer par d'autres. Ce sont elles qui sont les véritables atlas du monde ; si l'une d'elles disparaît avant l'heure, notre univers se retrouve en ruines.⁴⁰

Ce qui apparaît évident dans le langage de Machado est la coexistence d'un véritable binôme (qui se convertit en paradoxe, selon Ángel González) : d'un côté, simplicité et clarté – de l'autre, ambiguïté et complexité. Ainsi :

Le mystère de la poésie de Machado nous apparaît, au début, comme l'opposition de deux réalités contradictoires qui se résout en termes d'équivalence ou d'intensité : d'un côté, un usage naturel – ou relativement naturel – du langage, et un monde apparemment limité ; et d'un autre côté, la complexité des significations, l'ambiguïté – qui, au lieu de se réduire, grandit à mesure que l'on insiste sur la lecture des poèmes qui les expriment.⁴¹

Le « chemin » comme expression authentique de l'idée de temporalité

Face à une idée toute simple, physique, statique et, d'une certaine manière, conventionnelle qui est celle du *chemin*, dans le sens de « voie construite pour le transport », nous découvrons au fil de l'œuvre de Machado une utilisation très large et prolifique de ce concept dans un sens figuré et souvent métaphorique. Nous dirions, en ce sens, que le *chemin* devient chez notre auteur un « moyen » d'expression privilégié, extraordinairement malléable et qu'il faut considérer comme la clé de son univers de vie : le témoignage ou la mémoire du passage du temps.

Mais parler de *temps*, ici, n'est pas anodin : ce n'est pas un ingrédient quelconque de la poésie de Machado. C'est, d'une certaine manière,

40 - MACHADO Antonio, *Juan de Mairena* (FERNÁNDEZ FERRER Antonio, dir.), I, Madrid, Cátedra, 2003, p. 322.

41 - GONZÁLEZ Antonio, *Aproximaciones a Antonio Machado*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de Mexico, 1982, p. 41-42.

parler de la substance même de l'acte créateur du poète. En cela, quelques mots d'Ángel González nous paraissent particulièrement éloquentes :

Dans la poésie d'Antonio Machado [...], le thème central – le devenir des choses – ou l'effet du temps qui passe sur les choses, est exprimé par une série limitée de signes qui deviennent eux-mêmes, au fil de son œuvre en vers, et qui se modifient au fil de son déroulement, en se combinant en différentes formes et proportions et en décrivant dans ce déroulement propre l'état changeant de la réalité, la fugacité de la vie. [...] Ainsi, la poésie de Machado est redoutablement efficace pour exprimer le caractère changeant des choses humaines, leur perpétuelle mouvance.⁴²

Un simple vers – puisqu'il s'agit de quatre mots – l'exprime avec on ne peut plus de concision : « Hoy es siempre todavía »⁴³.

Dans tous les cas, et comme nous l'avons noté, la dimension existentielle de l'idée de « chemin » est inséparable de cette « course du temps ». C'est ainsi que deviennent visibles, de manière particulière, différents moments de la lecture de *Soledades*. Pour illustrer cela, il nous a paru intéressant de citer juste une strophe de ce livre afin de mettre en relief un des motifs récurrents de réflexion du poète : le *doute existentiel*, ou, comme l'exprime Juan Cano-Ballesta « une de ces questions en apparence simples, mais inquiétantes » à travers lesquelles « l'existence devient incertaine et oppressée par mille questions »⁴⁴ :

Yo voy soñando caminos
de la tarde. ¡Las colinas
doradas, los verdes pinos,
las polvorientas encinas!...
¿Adónde el camino irá?⁴⁵

Le paradoxe est de nouveau présent dans cette strophe. Le « chemin » évoqué dans le rêve par le poète – ou mieux, les « chemins » – offre

42 - *Ibid.*, p. 83.

43 - MACHADO Antonio, « Proverbios y cantares », in *Poesías completas*, Madrid, Espasa Calpe-Fundación Antonio Machado, 1989, p. 627. Traduction : « Aujourd'hui est toujours là » (traduction non littérale).

44 - CANO-BALLESTA Juan, « Antonio Machado y la crisis del hombre moderno », in *Estudios sobre Antonio Machado*, Barcelone, Ariel, 1977, p. 78.

45 - MACHADO Antonio, « Soledades. 1899-1907 », in *Poesías completas, op. cit.*, p. 436. Traduction : « Je vais en rêvant aux chemins / de l'après-midi. Les collines / dorées, les pins verts, / les cimes poussiéreuses !... / Où le chemin ira-t-il ? ».

une possibilité ouverte et illimitée : voie d'accès à un horizon libre d'obstacles, le chemin est aussi, dans sa projection vers l'avant, une grande interrogation, le territoire de l'incertitude. Faudrait-il déduire de cela que les interrogations métaphysiques exprimées à travers la métaphore du chemin, débouchent, chez Machado, sur rien d'autre que le scepticisme ? Probablement ; mais ce qui est sûr, c'est que l'écrivain lui-même, dans son dédoublement comme Juan de Mairena, nous offre la possibilité d'une analyse encore plus approfondie : le scepticisme peut être, au final, une source de créativité à l'état pur.

La inseguridad, la incertidumbre, la desconfianza son acaso nuestras únicas verdades. Hay que aferrarse a ellas. No sabemos si el sol ha de salir mañana como ha salido hoy, ni en caso de que salga, si saldrá por el mismo sitio, porque en verdad tampoco podemos precisar este sitio con exactitud astronómica, suponiendo que exista un sitio por donde el sol haya salido alguna vez. [...] La inseguridad es nuestra madre ; nuestra musa es la desconfianza. Si damos en poetas es porque, convencidos de esto, pensamos que hay algo que va con nosotros digno de cantarse.⁴⁶

Notion récurrente tout au long de son œuvre, le chemin, par la pluralité de significations qu'il arrive à contenir, par sa capacité de suggestion et, en définitive, par sa potentialité métonymique, finit par se convertir en mot clé de l'univers créateur de Machado. Notion qui devient le fil directeur de ses réflexions et tracas, et qui synthétise son désir intime de témoigner, littéralement, de son expérience du temps qui passe : à la fois métaphore et mémoire de l'existence humaine. Une sorte de mot-talisman.

À la recherche de la *Terra incognita* : le sens de la géographie ?

Nous citons au début de notre texte une réflexion d'Emilio Lledó à propos de la mémoire comme base de l'identité – et, par conséquent, comme base fondamentale de l'existence. Revenons à ce

46 - MACHADO Antonio, *Juan de Mairena, op. cit.*, I, p. 322. Traduction : « L'insécurité, l'incertitude, le manque de confiance sont peut-être nos uniques vérités. Il faut les prendre au corps. Nous ne savons pas si le soleil se lèvera demain comme il s'est levé aujourd'hui, et s'il se lève, nous ne savons pas s'il sortira du même endroit, car en réalité nous ne pouvons pas non plus mesurer cet endroit avec une exactitude astronomique, en supposant qu'il existe un endroit d'où le soleil serait sorti un jour. [...] L'insécurité est notre mère ; notre muse est le manque de confiance. Si nous sommes poètes c'est parce que, convaincus de cela, nous pensons qu'il existe quelque chose lié à nous, digne d'être chanté ».

philosophe pour partager avec lui sa revendication d'une littérature comme territoire idoine pour le déploiement de la créativité humaine et de la liberté comme une condition à laquelle on ne peut renoncer. Le paragraphe ci-dessous synthétise de manière claire et expressive cette revendication :

La lecture, les livres, sont le plus étourdissant principe de liberté et de fraternité. Un horizon de joie, de lumière reflétée et indiscrete, nous laisse pressentir le salut, l'instruction, face à l'espace trivial de ce qui est déjà connu [...]. Par les lettres de la littérature entre en nous un monde que, sans leur compagnie, nous n'aurions jamais pu découvrir. Un des prodiges les plus stupéfiants de la vie humaine, de la vie de la culture, est constitué par cette possibilité de vivre d'autres mondes, de ressentir d'autres sentiments, de penser d'autres pensées que celles réitérées dans des schémas que notre esprit s'est constitué.⁴⁷

Nous pensons que la revendication de Lledó, bien qu'elle vise la littérature, s'applique aussi, dans son intégrité, au champ de la géographie. Le binôme littérature-géographie, compris de manière ouverte et plurielle, ouvre la porte à des synergies insoupçonnées et offre de nouveaux chemins au développement de la connaissance. De nouveaux chemins dont l'exploration peut constituer, pour la connaissance géographique, un grand défi pour le présent et le futur. Comme s'il s'agissait d'une nouvelle *Terra incognita*, les horizons présents dans l'univers des grands écrivains, par-delà leurs différences de genres, de styles, d'époque et de langue, peuvent devenir une forte stimulation à la connaissance, par ce qu'ils signifient d'ouverture, au sens large, à l'*imagination* comme source première de la créativité humaine, et par ce qu'ils représentent comme exercice visant à *réinventer, recréer et repenser* le monde. Ce n'est pas n'importe quel exercice, à une époque où nous avons souvent la sensation que l'« explosion de l'information » a réduit au minimum les possibilités de générer des connaissances nouvelles ; c'est un exercice de *mémoire créative*, fondée sur la *parole* comme instrument fondamental de communication et, en définitive, de transmission d'une émotion.

Les apports respectifs des trois auteurs que nous avons étudiés, Pla, Maragall et Machado, donnent la mesure des possibilités qu'offre un questionnement ouvert sur le binôme littérature-géographie. Des

47 - LLEDÓ Emilio, « Necesidad de la literatura », *El País* [suppl. *Cultura*], 21.12.2002. http://elpais.com/diario/2002/12/21/cultura/1040425207_850215.html [consulté le 15 mai 2014].

possibilités qui, selon nous, rencontrent un substrat commun dans la stimulation que le *mystère* (la « fascination pour l'inconnu ») a exercée, à tous les moments de l'histoire, sur l'esprit humain.

Nous pensons alors ici à une réflexion de la poétesse polonaise Wislawa Szymborska, à propos de sa façon de comprendre la littérature : « J'aimerais transmettre l'idée selon laquelle la vie est une aventure pas forcément heureuse, mais tellement fascinante »⁴⁸.

48 - *La Vanguardia*, « Entrevista a Wislawa Szymborska », 4.10.1996. <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1996/10/04/pagina-44/33932926/pdf.html> [consulté le 15 mai 2014].

Chapitre XV

Lorsque l'imaginaire géographique littéraire

déborde les frontières du livre...

et s'inscrit dans l'espace

Géraldine MOLINA

Soit on sanctionne la rupture générique et partant épistémologique entre production littéraire et production « performative » (celle qui participe du « réel ») et l'on invoque l'autonomie de la littérature et de la littérarité. Soit on estime qu'étant soumis à un principe de transgressivité le seuil entre le réel et la fiction est franchissable.¹

Quand un acte de communication déclenche un phénomène de mœurs, les vérifications définitives devront être faites, dans le cadre non du livre mais de la société qui le lit.²

La littérature a pour ambition de créer des « mondes »³, des mondes fictifs que le lecteur, par le truchement de la lecture, aura plaisir à parcourir, à s'approprier et, éventuellement, à partager. « Œuvre ouverte »⁴, la littérature en effet, loin de se cantonner à un espace textuel clos et refermé sur lui-même, circule dans le monde

1 - WESTPHAL Bertrand, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, 2007, p. 275.

2 - ECO Umberto, *De superman au surhomme*, Paris, Grasset, 1993, p. 240.

3 - GOODMAN Nelson, *Manières de faire des mondes*, Paris, Gallimard, 1992, 228 p.

4 - ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, 315 p.

social. Elle crée un imaginaire géographique qui informe les pratiques sociales d'espaces concrets, est utilisé, voire instrumentalisé dans l'élaboration de politiques publiques, ou dans des projets d'aménagements urbains et laisse ainsi son empreinte dans la matérialité de la ville. Aussi, si dans la perspective d'une interrogation géographique les espaces fictionnels représentés par la littérature et contenus dans le texte méritent d'être mis en question, il convient également d'interroger la manière dont s'opère le retour de cette représentation géographique littéraire dans le monde social. Comment un imaginaire créé par la littérature déborde-t-il les frontières du livre, se trouve-t-il approprié et utilisé dans l'univers social ? De quelle(s) manière(s) les mondes fictionnels littéraires et les espaces qui les composent influencent-ils nos manières de regarder le monde, de le pratiquer et de le construire ?

S'appuyant sur les résultats d'une enquête menée dans différentes villes de France⁵, la contribution proposée cherche à éclairer ces liens complexes que la littérature entretient avec la société et la ville. Il s'agira dans un premier temps de proposer une lecture renouvelée de l'espace géographique en précisant comment s'opère le passage d'une géographie littéraire fictive mise en mots et en images dans l'œuvre littéraire à une géographie littéraire inscrite dans la réalité de la ville, dans sa matérialité même. Un second temps sera consacré à dégager, au-delà de leur diversité, les enjeux récurrents soulevés par des témoignages empiriques d'une utilisation et d'une inscription de la littérature dans l'espace. Cette réflexion sur les phénomènes de diffusion, d'appropriation et d'instrumentalisation socio-spatiales de la littérature permettra de poser dans un dernier temps quelques jalons supplémentaires pour une « géographie de la littérature » que Marc Brosseau⁶ et Armand Fremont⁷ appelaient de leurs vœux.

5 - Ce texte présente une partie des résultats d'une thèse : MOLINA Géraldine, *Les faiseurs de ville et la littérature : lumières sur un star-system contemporain et ses discours publics. Des usages de la littérature au service de l'action des grands architectes-urbanistes*, Université de Toulouse, Thèse de Doctorat en Géographie, PAQUOT Thierry & MARCONIS Robert (dirs), 2010, 934 p.

6 - BROSSAU Marc & CAMBRON Micheline, « Entre géographie et littérature : frontières et perspectives dialogiques », in *Recherches sociographiques*, vol. 44, n° 3, 2003, p. 526.

7 - FRÉMONT Armand, *Aimez-vous la géographie ?*, Paris, Flammarion, 2005, p. 131.

Des témoignages empiriques d'une inscription de la littérature dans l'espace...

Enquêter sur la manière dont la littérature laisse son empreinte dans la ville implique de s'aventurer sur un sujet de recherche à peu près vierge et donc d'adopter une certaine flexibilité dans la démarche, une ouverture au hasard et aux découvertes fortuites révélées par le terrain. La littérature s'inscrit d'ailleurs dans l'espace concret d'une manière diffuse. Elle est disséminée dans des espaces appartenant à des ensembles géographiques différenciés. Aussi, pour pister ces traces, l'empirisme et l'expérimentation méritent d'être privilégiés. Par rapport à une démarche de géographie plus traditionnelle, notre enquête présente donc la spécificité de ne pas se limiter à une ou quelques entrées spatiales spécifiques. Elle s'est caractérisée par l'acceptation d'une certaine sérendipité qui permettait de repérer et d'analyser différents témoignages d'une appropriation, voire d'une instrumentalisation socio-spatiales des œuvres littéraires. Différentes méthodes d'enquête – telles que les promenades urbaines, observations, relevés de terrain, recherches documentaires, entretiens avec des acteurs clés⁸ – ont permis de partir sur les traces de la présence de la littérature dans la ville. Dans divers espaces urbains de France, cette recherche a permis d'observer une pluralité de présences littéraires qui peuvent être regroupées en quatre principales catégories.

Des aménagements littéraires d'espaces concrets

La première rassemble ce que l'on pourrait qualifier d'« aménagements littéraires » d'espaces. La littérature et ses auteurs se voient en effet parfois mobilisés pour modifier un espace. Depuis une quinzaine d'années, dans plusieurs villes de France, les membres de l'Oulipo ont par exemple participé à des projets d'architecture ou d'urbanisme. En 1994, la Communauté Urbaine de Strasbourg les a ainsi mobilisés sur son projet du tramway (Photos 1 et 2). Les écrivains ont alors composé 96 textes jouant sur la toponymie et les spécificités du lieu qui ont été disposés sur les colonnes des stations de métro. Après cette première expérience innovante et paradigma-

8 - Écrivains, architectes, urbanistes, critiques d'architecture, grands témoins de l'urbanisme...

tique en matière d'inscription de la culture dans la ville⁹, les Oulipiens ont participé à bien d'autres projets : poème mural incluant des citations littéraires relatives au thème de la lecture sur la façade de la Bibliothèque universitaire de Paris VIII à la demande de l'architecte Pierre Riboulet (1996), inscription temporaire de poèmes évoquant l'univers de la musique dans la station de métro Carrefour Pleyel (2001), installation temporaire et projection de textes sur la place publique des Terreaux à Lyon lors de la fête des lumières de 2006, etc.



Photographies 1 et 2

L'aménagement littéraire des stations du tramway de Strasbourg par l'Oulipo :
un jeu sur la toponymie des stations – Source : Molina Géraldine, octobre 2008.

9 - CROS Caroline, « Les maîtres d'ouvrage face à la commande publique et privée », in *Colloque Art et Architecture* organisé par la Délégation aux arts plastique et la Direction de l'Architecture et du Patrimoine, 2000. <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/communiq/R/html/coll-120.html> [site consulté le 15 mai 2014].

Des politiques publiques territoriales mobilisant les écrivains

Les acteurs institutionnels de la question urbaine, tels que les collectivités territoriales, font également appel à la littérature et à ses auteurs. Le Conseil Général de Seine-Saint-Denis organise ainsi depuis 1986 le programme « Écrivains en Seine-Saint-Denis » qui consiste chaque année à accueillir en résidence sur son territoire un écrivain différent en le faisant participer à l'animation locale. Ce genre d'opération représente un certain nombre de plus-values pour le territoire concerné. Avec l'organisation d'ateliers d'écriture destinés aux populations défavorisées, cette opération relève de l'action sociale et d'une logique de proximité. Elle encourage également les écrivains à investir le territoire et à le transformer en un espace fictionnel représenté dans leur œuvre littéraire. Elle participe donc aussi au final à la construction de l'identité culturelle d'un territoire et s'inscrit dans une perspective de valorisation de son image.

La mise en valeur des lieux et parcours littéraires

Par ailleurs, dans différentes villes d'Europe, un autre phénomène s'observe avec la mise en valeur de lieux et parcours littéraires (Encadré 1). De plus en plus de territoires en effet s'efforcent d'exploiter le potentiel touristique de certains espaces associés à la littérature comme les maisons d'écrivains par exemple. Celle d'Anne Frank à Amsterdam a été transformée en musée et fait l'objet d'une intense fréquentation. Parfois aussi, des passerelles sont établies entre différents espaces associés au monde de la littérature, et ce sont de véritables parcours qui sont proposés aux touristes ou passionnés sur les traces des « espaces vécus »¹⁰ par l'écrivain ou de ceux représentés dans son œuvre.

Différentes structures participent à cette mise en valeur de l'identité littéraire des lieux, telles que les offices du Tourisme, des organisations spécifiques à la mise en valeur du patrimoine littéraire (la Fédération nationale des maisons d'écrivains & des patrimoines littéraires, l'Association Route Historique des Maisons d'écrivains, le Musée Jules Verne de Nantes, ou encore la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray). L'objectif vise à valoriser le patrimoine littéraire d'un territoire, à intensifier ses pratiques touristiques et culturelles, à travailler ainsi, là encore, son image.

10 - FRÉMONT Armand, *La Région, espace vécu*, Paris, Flammarion, 1976, 288 p.

Les circuits Jules Verne à Nantes et à Amiens

Le circuit-découverte « Jules Verne, la ville est un roman » à Nantes propose, en une douzaine d'étapes, de découvrir les lieux que l'écrivain a fréquentés et ceux qui l'ont inspiré. Il est organisé par le service Patrimoine et Tourisme de la Ville de Nantes et le Musée Jules Verne.

Le parcours « Sur les pas de Jules Verne à Amiens » est organisé par l'Office de tourisme d'Amiens.

La route Rimbaud-Verlaine en Champagne-Ardenne

Organisée par le Comité Départemental du Tourisme des Ardennes, cette route relie notamment Charleville-Mézières, ville de naissance de Rimbaud (dans laquelle se trouvent sa maison natale, sa tombe, un monument érigé à sa mémoire dans le square de la gare et le Musée dédié au poète qui présente des manuscrits, des photos, etc.) aux villes de Reims (où a vécu Verlaine) ou de Vouziers.

« La Route Rimbaud-Verlaine est un vrai pèlerinage poétique rappelant les voyages de ces deux grandes figures de la littérature française. Tout au long de ce parcours, les paysages sont en parfaite harmonie avec ces deux hommes hors du commun. »

Encadré 1 : Les parcours littéraires, une autre manière de pratiquer l'espace – Source : document réalisé à partir des informations du site de la Fédération des Maisons d'Écrivain et des Patrimoines Littéraires, les citations proposées proviennent également toutes de cette source [<http://www.litterature-lieux.com/>, site consulté le 15 mai 2014].

***Des événements littéraires intégrés
dans la politique culturelle des territoires***

Enfin, l'utilisation de la littérature et des écrivains dans l'animation des territoires constitue une autre catégorie intéressante pour le géographe. Dans de nombreuses villes de France en effet, des événements littéraires sont organisés et correspondent à des moments culturels importants de ces espaces urbains. Respectivement depuis 2004 et 2009 au printemps, des opérations comme « le Marathon des Mots » à Toulouse ou comme « Paris en toutes lettres » proposent aux habitants, usagers et touristes une autre manière de pratiquer les espaces urbains (rues, places publiques, etc.) en les transformant temporairement en des lieux de lectures publiques et de rencontres avec des ambassadeurs de la littérature.

Autres temps forts de la vie culturelle des territoires, organisés par différents professionnels plus ou moins directement associés au monde littéraire (éditeurs, acteurs culturels publics et privés, etc.), des opérations plus classiques autour du livre consistent à investir un espace pour en faire un lieu d'exposition, de vente, de rencontre et de dialogue autour de la littérature. La Foire du livre organisée à Brive-la-Gaillarde (depuis 1973) et le Salon du livre de Paris (dont la première édition remonte au début des années 1980) comptent parmi les exemples les

plus célèbres de ce genre d'évènements. Comme les autres formes de mobilisation de la littérature, ces manifestations participent également à construire l'image de territoires littéraires.

Relevant tantôt de l'aménagement concret des territoires, de leur gestion, ou de leur animation culturelle et sociale, ces témoignages empiriques d'une inscription de la littérature dans l'espace étonnent par leur diversité. Cette pluralité invite à envisager ces phénomènes d'utilisation socio-spatiale de la littérature autrement que sous l'angle de l'anecdotique et à préciser ce qu'ils révèlent des modes de production et de gestion actuelles des espaces contemporains.

... à la pluralité de leurs enjeux socio-spatiaux

Un révélateur des évolutions des modes de production et de gestion des territoires

Si l'on peut rattacher l'utilisation de la littérature à la tradition de l'écriture monumentale et des épigraphes qui remonte au début de l'Islamisme¹¹, force est de constater que la période contemporaine se caractérise par des formes nouvelles d'utilisations de la littérature. Celle-ci n'est en effet plus seulement inscrite sur le fronton d'un bâtiment mais mise en scène dans les espaces urbains au travers d'une pluralité de procédés qui témoignent d'innovations techniques et d'une plus grande liberté en matière d'aménagement urbain : sérigraphies littéraires sur les façades vitrées des bâtiments (comme celui des architectes Brunet & Saunier dans le quartier Tolbiac Nord du 13^e arrondissement à Paris)¹², présence d'une statue représentant un personnage littéraire dans l'espace public (la statue du Passe-Muraille sur la place Marcel Aymé à Montmartre), vitrines exposant des livres et des témoignages littéraires (station de métro Saint-Germain à Paris), dispersion de lettres invitant l'usager à la reconstruction d'un sens perdu dans l'univers moderne (station de métro François Mitterrand réalisée par l'architecte Antoine Grumbach et l'écrivain Christophe Bailly), etc.

11 - FRAENKEL Béatrice, « Écriture, architecture et ornement : les déplacements d'une problématique traditionnelle », in *Perspective, la revue de l'INHA*, n° 1, 2010, p. 165-170.

12 - Construit en 1997, cet ensemble de logements de standing est situé du 12 au 18 rue Neuve Tolbiac et 2 rue Jean Anouilh. L'immeuble est sérigraphié sur tous les balcons de ses différentes façades. Les références théâtrales inscrites se donnent à lire comme un jeu sur la toponymie (rue Anouilh) et une convocation d'une partie de l'imaginaire qui lui est attaché.

Cette diversité révèle donc que l'utilisation de la littérature ne se résume désormais plus seulement à un rôle purement ornemental. Les procédés s'avèrent d'ailleurs plus sophistiqués et reposent parfois sur une association active de l'écrivain dans le processus de production et de gestion des espaces urbains, comme si celui-ci était devenu un acteur à part entière de la fabrication des espaces. La collaboration entre architectes et écrivains pour l'aménagement de certains espaces s'avère en effet symptomatique de phénomènes plus vastes, notamment d'une pluralisation des acteurs de la maîtrise d'œuvre et de la montée en puissance du travail interprofessionnel dans le champ de la construction et de l'urbanisme.

La multiplication des aménagements littéraires sur la période contemporaine s'explique aussi par un cadre procédural favorable aux initiatives artistiques renforcé dans les années 1980 par l'élargissement du 1 % culturel (avec les lois de décentralisation) et la création de la commande publique, autre outil d'aide à la création visant à enrichir le patrimoine et embellir les espaces publics. Les différentes contributions des écrivains à la construction et l'aménagement concrets d'espaces témoignent donc de leur capacité à se situer dans ce qui constitue désormais pour eux un nouveau marché. De même, la mobilisation de la littérature et de l'écrivain par les collectivités territoriales (municipale, intercommunale, départementale) dans des projets d'actions socio-culturelles et de grandes manifestations atteste aussi combien l'art et la culture sont considérés comme des enjeux importants de la gestion, de l'animation et de l'attractivité des territoires. Ces actions bénéficient également de nouveaux dispositifs en matière d'administration des territoires et notamment de la politique de résidence. Impulsée par Jack Lang au début des années 1980 alors qu'il était Ministre de la Culture, cette politique encourage la présence d'un artiste sur un territoire particulier et témoigne de l'évolution des modes de gestion depuis une trentaine d'années.

En outre, si la littérature s'avère mobilisée sous différentes formes pour gérer et agir sur les espaces contemporains, c'est aussi qu'elle recouvre de nombreux enjeux pour les acteurs qui choisissent d'y avoir recours.

Un enjeu économique

Parier sur la littérature dans le cadre de projets d'aménagement ou d'évènements culturels de grande ampleur, peut être motivé par un

intérêt économique. Drainant, encourageant ou créant des pratiques socio-spatiales, la littérature constitue en effet un élément d'attraction pour les espaces concernés, ce qui peut entraîner des répercussions économiques variables. Bernard Murat, ancien maire UMP de Brive-La-Gaillarde (1995-2008) explique ainsi par exemple que la Foire a représenté un bon « investissement »¹³ pour la ville puisque, sous son mandat, les retombées sur l'économie locale auraient été positives avec un rapport dépenses/bénéfices de l'ordre de 1/3,5. Avoir recours à la littérature peut donc représenter un enjeu fort en matière d'économie culturelle des territoires.

Un enjeu patrimonial

Diffusée dans la société notamment par le biais de l'école, la littérature relève d'un socle culturel socialement partagé et représente aussi une plus-value pour le patrimoine des territoires. Les différentes mobilisations de la littérature observées au cours de l'enquête peuvent s'analyser comme autant de déclinaisons d'un patrimoine littéraire bâti. Deux cas de figures sont à distinguer. L'identité littéraire du lieu peut être créée de toutes pièces par des acteurs chargés de l'aménagement ou de la gestion d'un espace. Le mur littéraire de la Bibliothèque universitaire de Paris 8 en Seine-Saint-Denis par exemple participe à construire l'identité singulière et forte d'un bâtiment public culturel dans un territoire associé dans l'imaginaire collectif à des difficultés sociales. Inscrite sur la façade de l'édifice, la littérature se donne alors à voir comme un emblème qui tente de conjurer une certaine image du territoire en l'associant à des représentations et des pratiques culturelles socialement valorisées.

Certains aménagements ou manifestations exploitent quant à eux une qualité littéraire préexistante, constituant ou renforçant par là même sa valeur patrimoniale. Marcel Aymé avait par exemple situé l'intrigue du *Passe-Muraille* à Montmartre à Paris. Le nom de l'écrivain a donc été donné à l'une des places du quartier. Commandée à Jean Marais et installée sur cet espace public, une statue du personnage littéraire met en scène d'une manière plus significative encore que la toponymie, la mémoire littéraire du lieu en faisant surgir matériellement le littéraire

13 - MURAT Bernard, « La foire du livre de Brive », in *Bulletin des Bibliothèques de France, Dossiers Fêtes et Foires du livre*, t. 41, n° 4, 1996.

dans la ville. Les maisons et autres espaces « vécus » ou « représentés » par les écrivains peuvent également faire l'objet d'une valorisation au travers de différents procédés : muséification, réhabilitation, création ou amélioration signalétique, opération d'animation (visites scolaires, touristiques, etc.).

Enjeu politique et social : identité urbaine

Enfin et surtout, c'est certainement la forte valeur sociale de la littérature qui explique qu'elle soit utilisée par les acteurs en charge de l'aménagement et de la gestion des espaces. L'opération « Écrivains en Seine-Saint-Denis », qui organise des ateliers d'écriture et des rencontres avec les habitants, met ainsi au service du territoire le pouvoir social de l'écrivain. L'enjeu est en effet de promouvoir une nouvelle image de la Seine-Saint-Denis que les écrivains, par le biais de leur œuvre et de leurs échanges avec les habitants, ont à charge de construire et de diffuser.

Plus largement, les différentes opérations et manifestations évoquées parient sur le fait que la littérature pourrait travailler l'image d'une ville, participer à construire son sens et à renforcer le sentiment d'appartenance de ses habitants et usagers. À l'heure où le marketing et le travail sur l'image des territoires constituent un enjeu fort de leur gestion¹⁴, la littérature se voit donc utilisée comme un instrument, comme un outil stratégique au service d'un projet politique. Le Marathon des mots de Toulouse a ainsi constitué un argument de la municipalité lors de la candidature de la ville au titre de capitale européenne de la culture en 2008. Dans la compétition des villes pour valoriser leur territoire et se distinguer les unes des autres, jouer d'une manière originale sur la culture en mobilisant la littérature constitue une stratégie politique parmi d'autres.

Les aménagements littéraires recouvrent également cet enjeu. Ils concernent différents types de lieux : touristiques, publics ou d'usage public, liés au transport, autant d'espaces faisant l'objet de pratiques sociales intenses et diversifiées et représentant un fort enjeu identitaire.

14 - LUSSAULT Michel, *Tours : Images de la ville et Politique urbaine*, Tours, Maison des Sciences de la Ville, Université François-Rabelais, 1993, 415 p. ; ROSEMBERG Muriel, *Le marketing urbain en question : production d'espace et de discours dans quatre projets de villes*, Paris, Anthropos, 2000, 184 p.

En définitive, l'analyse des phénomènes observés conduit à constater comment en s'intéressant à la littérature, aux relations qu'elle entretient avec la société et l'espace, le géographe participe à éclairer les processus de production et de gestion des espaces contemporains.

Pour une géographie de la littérature

Cette analyse révèle la manière dont les œuvres littéraires « débordent » les frontières du livre, se trouvent appropriées par des acteurs qui pratiquent des espaces concrets, voire contribuent – du fait de leur profession – à les modeler ou les administrer. Elle s'inscrit dans une perspective récemment ouverte par quelques travaux pionniers relevant de ce que Marc Brosseau (en s'inspirant de la sociologie de la littérature) dénommait la « géographie de la littérature »¹⁵ dont nous nous étions attachée à retracer l'émergence en dressant un panorama du champ géographico-littéraire¹⁶. Pour cette géographie de la littérature, l'enjeu ne consiste plus seulement à s'intéresser à la manière dont l'espace est représenté dans le texte (comme le propose la géographie littéraire), mais à poser la question des contextes socio-spatiaux de production et de réception de la littérature.

Plus spécifiquement, la question de l'appropriation et de l'utilisation socio-spatiales de la littérature abordée dans ce texte soulève un double enjeu heuristique. Elle permet en effet de questionner à la fois la littérature (en précisant ses interactions avec la société et l'espace, les trajectoires, voire les « carrières » de ses œuvres¹⁷, leur circulation et leur appropriation sociale) mais aussi des problématiques relatives à la gestion et la production des espaces (au travers d'une analyse des répercussions spatiales de la mise en circulation de l'imaginaire littéraire, notamment de la manière dont les acteurs mobilisent la littérature dans leur rapport à l'espace).

15 - BROUSSEAU Marc & CAMBRON Micheline, « Entre géographie et littérature : frontières et perspectives dialogiques », *op. cit.*, p. 526.

16 - Dans le chapitre « Pour un état du “champ géographico-littéraire”, quels apports de la géographie à la question espace et littérature ? », in MOLINA Géraldine, *Les faiseurs de ville et la littérature : lumières sur un star-system contemporain et ses discours publics. Des usages de la littérature au service de l'action des grands architectes-urbanistes*, *op. cit.*

17 - FOURMENTRAUX Jean-Paul, « Les “carrières” des œuvres, objets d'art et de sociologie », in *20 ans de sociologie de l'art*, Pierre LE QUÉAU (eds), Paris, L'Harmattan, 2007, p. 195-204.

Aussi, dans cette contribution de géographie de la littérature, le « de » est à comprendre à la fois « au génitif » – une géographie éclairant le fonctionnement de la littérature et son rapport à la société et à l'espace – et « à l'ablatif » – une géographie à partir de la littérature¹⁸ assurant un enrichissement de la connaissance des espaces concrets.

Il s'agit donc d'aborder la manière dont un imaginaire singulier, celui qu'un auteur représente dans une œuvre littéraire, se trouve approprié par l'imaginaire collectif, s'inscrit dans les représentations sociales et induit certaines pratiques sociales des espaces.

Schéma 1 : Le triptyque littérature-espace-société

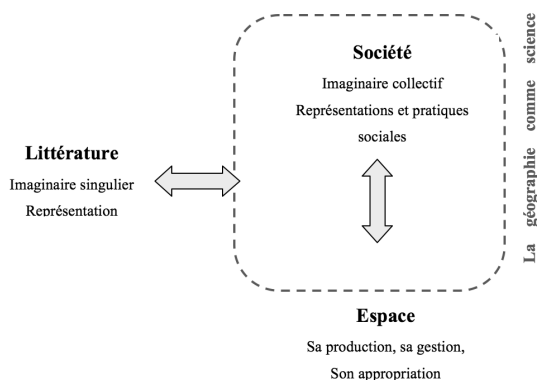


Schéma 1 : Le triptyque littérature/espace/société
Source : Géraldine Molina, 2014.

L'analyse des processus d'appropriation et d'utilisation de la littérature par différents acteurs territoriaux met donc en question au travers d'une entrée originale le triptyque littérature/espace/société (Schéma 1). En considérant la littérature comme une construction sociale, une telle démarche géographique tient compte des avancées

18 - Je m'appuie ici sur les travaux de Nathalie Heinich qui revendiquait une approche de la sociologie de la littérature « à l'ablatif » (« une sociologie à partir de l'art » ayant pour enjeu d'éclairer les évolutions et les valeurs sociales) qu'elle distinguait d'une approche de la sociologie de la littérature « au génitif » (s'intéressant davantage à l'art comme objet de la sociologie), *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005, p. 12.

de la recherche sur cet objet dans différents champs disciplinaires. Elle s'appuie notamment sur les apports des études littéraires, sur le lien intrinsèque auteur-œuvre-lecteur, et l'hésitation constitutive entre « immanence » et « transcendance »¹⁹, mais aussi sur les travaux de la sociologie de la littérature ou des sciences politiques menés sur la valeur sociale mythique de la littérature²⁰ et son instrumentalisation par différents acteurs²¹. En posant la question du rapport de la littérature à la société, cette géographie de la littérature permet de dépasser la seule échelle individuelle et le thème d'une représentation littéraire singulière du monde. Elle respecte ainsi le projet d'une géographie pensée comme science sociale cherchant à analyser les interactions société/espace²². Enfin, en investissant la dimension socio-spatiale, elle assure aussi une plus-value par rapport à d'autres disciplines ayant investi la littérature comme objet de recherche.

L'analyse des phénomènes de circulation entre la littérature, l'espace et la société a permis de comprendre comment des imaginaires géographiques littéraires échappent à leurs auteurs, sont appropriés par la société, utilisés dans des projets de territoires (politiques publiques ou projets d'aménagement), participent à modeler les espaces urbains et génèrent des pratiques socio-spatiales spécifiques. En mettant en lumière ce passage d'une géographie littéraire fictive mise en mots et en images dans l'œuvre littéraire à une géographie littéraire inscrite dans

19 - Notamment les travaux d'Umberto Eco (*L'œuvre ouverte, op. cit.*) et de Gérard Genette (*Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, 151 p. ; *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994, 299 p.).

20 - LAFARGE Claude, *La valeur littéraire*, Paris, Fayard, 1983, 338 p. ; BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998, 567 p.

21 - ELLENA Laurence, *Sociologie et littérature, La référence à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 1998, 282 p. ; HOURMANT François, « François Mitterrand : Portraits d'un président en écrivain », in *French Historical Studies*, vol. 28, 2005, p. 531-559 ; FOUGERON Lucie & DEHÉE Yannick, « Les fréquentations littéraires », in *La lettre de l'Institut François Mitterrand*, n° 14, 2006. <http://www.mitterrand.org/Les-frequentations-litteraires.html> [site consulté le 15 mai 2014].

22 - LÉVY Jacques & LUSSAULT Michel, « Géographie », in *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2003, p. 399-40 ; VESCHAMBRE Vincent, « Penser l'espace comme dimension de la société. Pour une géographie sociale de plain-pied avec les sciences sociales », in *Penser et faire de la géographie sociale*, SÉCHET Raymonde & VESCHAMBRE Vincent (eds), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 211-227.

la réalité de la ville, dans sa matérialité même, cette approche permet de renouveler la manière dont la géographie se saisit de la littérature. Il ne s'agit pas tant en effet de s'intéresser à la transfiguration de l'espace réel dans l'espace fictionnel mais surtout d'apprécier comment l'espace créé par la littérature – en influençant l'imaginaire social, et en étant intégré voire instrumentalisé par certains professionnels de la production et de la gestion urbaine – influence en retour l'espace réel. Des objets de recherche géographiques tels que la production, la gestion des territoires et les pratiques socio-spatiales se voient alors abordés depuis un angle d'attaque original. Cette approche de géographie de la littérature a permis d'apprécier comment la littérature constitue sur la période contemporaine un référent pour vivre, parler et agir sur la ville.

Chapitre XVI

La représentation de l'espace dans *Crime et Châtiment*

Maria GAL

Littérature et spatialité

Le texte littéraire, au même titre que le texte géographique, élabore une conception de l'espace. Il en évoque les notions élémentaires, diversité et densité, individuel et collectif, avec une subjectivité non pas plus prononcée qu'en géographie (quel discours géographique en est exempt ?) mais différente, intériorisée et sensible. Le discours littéraire établit entre la spatialité et la société, entre le lieu et son usage, un rapport complexe et inédit, mêlant instinct, croyances, conventions et psychisme. Ce rapport est lui-même un espace, un agencement obéissant à des règles, et c'est à ce titre de construction intériorisée que la littérature peut dévoiler d'autres aspects de la spatialité dans la vie de l'homme, dans ses comportements et ses affects, que celles théorisées par le savoir géographique. Inversement, considérer cette construction intériorisée d'un point de vue géographique permet d'isoler la composante spatiale du texte et de définir l'usage qu'en fait le discours littéraire et les significations qu'il y déploie.

Le Saint-Petersbourg de Dostoïevski a déjà fait l'objet de nombreuses recherches¹. Parmi les plus connues, on trouve celle de l'historien

1 - BELOV Sergej, *Peterburg Dostoevskogo*, Sankt-Peterburg, Aletejja, 2002, 355 p. ; BUCKLER Julie, *Mapping St. Petersburg. Imperial texte and cityshape*, Princeton, Princeton University Press, 2007, 364 p. ; CATTEAU Jacques, *La création littéraire chez Dostoïevski*, Paris, Institut d'études

Anciferov, centrée sur le mythe de la ville malfaisante, être de vent et de pierre, qui pousse les personnages au crime et à la folie². Nous éloignant de ce type d'analyses et de toute définition du roman comme représentation déterministe du lieu, nous proposons de définir l'usage littéraire de la dimension topologique en associant psychologie, perceptions spatiales et sociales. Les lieux évoqués dans *Crime et Châtiment* constituent une atmosphère dans laquelle évoluent les personnages ; ils participent à la mise en tension du texte et à l'exacerbation psychologique du héros. Mais au-delà de l'évocation romanesque et mythique des lieux, quel est le rôle des perceptions spatiales des personnages, de leurs interactions et leurs divergences ? Quels sont, enfin, les liens entre la conscience humaine dépeinte par Dostoïevski et l'espace représenté, et sont-ils déterminants pour l'œuvre et sa compréhension ?

Métamorphose de l'espace urbain

Dès les premières pages du roman, le lecteur est entraîné à la suite du héros dans un Pétersbourg poussiéreux et caniculaire. Peu à peu, il est instruit du projet étrange de Raskolnikov : un meurtre auquel il ne croit pas vraiment. Le jeune homme angoissé erre dans la ville entre la place des Halles et la maison de sa future victime, sursautant à l'appel d'un ivrogne, fuyant du regard les passants. Nous ne sommes pas loin de la paranoïa : la chaleur, la faim, l'alcool, l'état maladif du héros, tout favorise une perception hallucinée, vacillant entre le rêve, la fièvre et la lucidité. Il en vient pourtant à concrétiser son crime, et l'accomplit sans conviction. Le lecteur assiste à la métamorphose d'un jeune étudiant sans le sou en paria. Ses troubles psychologiques, son désarroi se reportent sur l'espace social, lieu de rencontre et de communication : il n'est plus pour lui, dans tout Saint-Pétersbourg, d'endroit supportable. L'anonymat de la grande ville se révèle être un leurre, puisque même le long d'un canal isolé, dans une taverne ou dans sa mansarde, il est tenu de jouer un rôle, se sentant exclu, perçu comme suspect. De fait, inquiété par cette distance qui se creuse

slaves, 1978, 609 p. ; LO GATTO Ettore, *Le mythe de Saint-Pétersbourg : Histoire, légende, poésie*, La Tour d'Aigues, Éd. de L'Aube, 1995, 343 p. ; NIVAT Georges, préface au roman *Crime et Châtiment*, Paris, Gallimard, 1975, 669 p. ; TROUBETZKOY Wladimir, *Saint-Pétersbourg, mythe littéraire*, Paris, PUF, 2003, 170 p.

2 - ANCIFEROV Nikolaj, *Duša Peterburga ; Peterburg Dostoievskogo ; Byl'i mif Peterburga*, Moskva, Kniga, 1991, 413 p.

inexorablement entre lui et les autres, mais aspirant par ailleurs à la solitude et au retrait, voulant à la fois se décharger de son fardeau psychologique et redoutant de le faire, le héros en vient à perdre tout repère. Le paradoxe de la grande ville se trouve personnifié par Raskolnikov dans sa complexité psychologique : en un même espace, concilier l'intime et le public, le secret et le mondain, la relation et l'indépendance. Le héros tente désespérément de se libérer de son malaise sans comprendre que c'est son propre regard sur les autres, perspective aliénée et coupée du sens commun, qui en fait un étranger dans sa ville et parmi les siens. Ce décalage s'ancre dans le récit, qui nous livre à travers le regard de Raskolnikov la représentation d'une topologie urbaine et sociale totalement désarticulée, à la fois impersonnelle et inquisitrice. La ville, avec ses places, ses rues, ses maisons et ses appartements, dépouillée de ses fonctions sociale, commerciale ou esthétique, de ses dimensions privée ou publique, apparaît au héros comme un espace neutre et opaque à redéfinir. Toutefois, interprétant les lieux à rebours des conventions et y cherchant des repères qui ne s'y trouvent pas, le héros s'égare.

Retour aux sources

Ce phénomène apparaît progressivement au fil du récit, tandis que Raskolnikov tente de retrouver sa place dans la ville, multipliant ses visites aux lieux emblématiques de son parcours. Il se rend ainsi à plusieurs reprises sur le lieu du crime³, avec le vague espoir d'y trouver un remède à ses angoisses, de se convaincre que le meurtre, aussi irréel qu'il puisse paraître, a bien *eu lieu quelque part*, et que cet espace est sans doute le seul qu'il puisse se réapproprier mentalement. Alors qu'il semblait décidé à se rendre au commissariat pour passer aux aveux, le héros fait un crochet par la maison de l'usurière. Ses intentions ne sont pas précisées, mais le récit décrit minutieusement l'effet que produit sur lui la vue de l'appartement :

On était en train de le remettre à neuf ; les ouvriers y travaillaient, ce qui parut surprendre Raskolnikov. Il s'imaginait, on ne saurait dire pourquoi, retrouver toutes choses dans l'état où il les avait laissées ; peut-être même se figurait-il revoir les cadavres gisant sur le parquet. Au lieu qu'à présent il voyait des murs nus, des pièces vides, sans meubles, tout cela lui paraissait bizarre [...] Il regardait

3 - Quatre fois en tout : la première pour repérer les lieux, la deuxième pour commettre son crime, la troisième pour revoir l'appartement et enfin la quatrième, en rêve.

les papiers neufs d'un air hostile, comme si tous ces changements l'eussent contrarié [...] La pièce voisine [...] lui parut terriblement petite sans meubles ; la tapisserie n'avait pas été changée ; on pouvait reconnaître dans un coin la place occupée auparavant par les images saintes.⁴

Finalement, il demande aux ouvriers si le sang a bien été nettoyé et passe une fois encore pour un fou. Les concierges hésitent à le mener au poste de police mais, estimant qu'il n'en vaut pas la peine, ils se contentent de le jeter dehors.

Or le héros n'est pas un vagabond mais bien un meurtrier qu'il aurait fallu mener au commissariat, et son comportement bizarre n'est pas dû à une lubie d'ivrogne mais à une perte de repères. En montant chez l'usurière, Raskolnikov s'attend à retrouver les objets qui ont si fortement marqué sa mémoire : la tapisserie jaunâtre, les meubles, le coffre, les images saintes. Il ne reconnaît que la sonnette (celle qu'avaient fait résonner des visiteurs alors qu'il était enfermé avec le cadavre) qu'il fait retentir trois fois. Le lieu est devenu insaisissable, à la fois anonyme et familier, abritant indifféremment le secret de son crime et le bavardage des ouvriers. L'espace et le temps se sont figés dans l'esprit du meurtrier, rendant problématique toute adaptation sociale et spatiale. La réalité empiète sur la sphère de ses souvenirs, et les autres personnages déambulent librement dans un espace pour lui miné, niant par leur insouciance la raison même de sa visite. Il ne parviendra à retourner la situation que dans ses rêves, où il retrouvera l'environnement du crime intact. Mais la vieille usurière ricanant sous ses coups le ramène à la réalité : il n'a réussi à figer les lieux que l'espace d'un rêve, et au réveil, il lui faut à nouveau faire face à un environnement qui lui échappe. Prisonnier de son crime, il devient aussi progressivement prisonnier des lieux et des hommes, puisqu'il ne voit l'espace qui l'entoure que par le prisme de son secret, incompatible avec l'espace libre et public de la communication. Qu'il vienne de lui-même chez le juge pour « savoir ce qu'on lui veut », qu'il reçoive des visites chez lui, qu'il erre le long des canaux pour y cacher les bijoux volés ou qu'il entre dans une taverne, tout espace se réduit pour lui à une oscillation douloureuse entre aveu et dissimulation, rejetant l'autre au-delà de son secret, dans l'espace réel de la ville.

4 - DOSTOÏEVSKI Fiodor, *Crime et châtement ; Journal de Raskolnikov ; les carnets de « Crime et châtement » ; Souvenirs de la maison des morts*, trad. D. Ergaz, Paris, Gallimard, 1950, p. 220.

Métamorphose de l'espace social

Le deuxième exemple que nous souhaitons présenter est celui de la place des Halles. C'est là que le héros vient flâner lorsqu'il en a le loisir, affectionnant particulièrement ce quartier de marchés, de tavernes et de prostitution. Il n'y vient pas pour la débauche, mais parce que n'importe qui y passe inaperçu, et que cet anonymat lui permet de se promener longtemps, perdu dans ses pensées, sans que personne ne l'interrompe. Raskolnikov y côtoie une foule disparate et fluctuante, habituée aux excès et aux excentricités. Sans reprendre tous les passages mentionnant ce lieu, nous en citerons deux qui nous paraissent significatifs : le premier relate la tentative du héros d'entrer en contact avec les passants, et le deuxième évoque l'aveu public.

Sous le poids de la culpabilité et de la lassitude, le héros éprouve soudain le besoin de communiquer avec ses semblables. Charmé par une romance, il s'arrête pour donner cinq kopeks à la chanteuse qui s'interrompt aussitôt et tourne les talons, se dirigeant vers l'échoppe voisine (1^{er} échec). Raskolnikov s'adresse alors à un passant, lui demandant son avis sur les chansons de rue. « Je ne sais pas, excusez-moi, balbutia le monsieur, effrayé à la fois par la question et l'air étrange de Raskolnikov. Il sa hâta ensuite de changer de trottoir »⁵ (2^e échec). Le héros continue son chemin et débouche à l'angle de la place des Halles. Il engage la conversation avec un jeune homme sans plus de succès, ce dernier lui répondant par monosyllabes avec dédain (3^e échec). Enfin il se dirige vers la foule :

Une foule compacte de moujiks y stationnait dans un coin. Il se glissa au plus épais du rassemblement, [dévisageant] chacun. Il avait on ne sait pourquoi envie d'adresser la parole à tout le monde. Mais les paysans ne faisaient aucune attention à lui. Ils étaient tous à crier, répartis en petits groupes. Il resta là un moment à réfléchir puis continua son chemin dans la direction du boulevard V.⁶ (4^e échec)

Le jeune homme, qui dans ses promenades habituelles venait à la place des Halles pour y goûter l'anonymat, y vient cette fois-ci dans un autre but. Le lieu est le même, mais Raskolnikov lui attribue soudain une fonction qu'il n'a pas, celle de la sociabilité, voire de la fraternité.

5 - *Ibid.*, p. 204.

6 - *Ibidem.*

Les passants y viennent pour consommer et se divertir, et la clause tacite de cette foule débauchée est l'incognito. On se souvient avec quel désagrément le héros fut hélé par un ivrogne sur cette même place, l'irritation avec laquelle il avait subi cette violation. Passant soudain de la misanthropie à une philanthropie effrénée, le héros enfreint les conventions sociales, mais cette fois-ci dans le sens inverse : voulant passer outre le clivage qui le sépare des autres, il quitte la réserve de son secret pour pénétrer celui de la foule. Les conventions tacites qui garantissent la liberté et l'individualité de chacun au sein de l'espace public, mélange de distance et d'indifférence, sont balayées par une avidité déplacée. Raskolnikov n'est plus en mesure d'estimer le juste écart qui garantit l'intégrité individuelle, et son attitude n'est plus que déséquilibre, excès dans la fuite ou l'intrusion au sein d'une société qui elle, préserve ses limites. C'est ainsi que dans la grande ville le héros fait une fois encore figure de fou, et rejoint dans sa dérive la catégorie confuse et suspecte des marginaux.

Le même phénomène se produit dans la scène de l'aveu. À la fin du roman, convaincu par Sonia de la nécessité d'un aveu public, le héros s'exécute :

Il arriva à la place des Halles. [...] Au milieu de la foule, un ivrogne se livrait à des extravagances ; il essayait de danser mais ne faisait que tomber. Les badauds l'avaient entouré. Raskolnikov se fraya un chemin parmi eux et, arrivé au premier rang, il contempla l'homme un moment, puis partit d'un rire spasmodique. [...] Enfin, il s'éloigna sans se rendre compte de l'endroit où il se trouvait [...] D'un seul élan, il se précipita à terre. Il se mit à genoux au milieu de la place, se courba et baisa le sol boueux avec une joie délicieuse. Puis, il se leva et s'inclina pour la seconde fois.

- En voilà un qui a son compte, fit remarquer un gars près de lui.

Cette observation fut accueillie par des rires.

- C'est un pèlerin qui part pour la Terre Sainte [...], ajouta un individu souül.

- C'est un jeunot encore, ajouta un troisième.

[...] Tous ces commentaires arrêtaient sur les lèvres de Raskolnikov les mots : « j'ai assassiné » prêts sans doute à s'en échapper.⁷

Dans ce passage, le contraste entre l'espace tel qu'il est vécu par la foule et tel que le perçoit le protagoniste est d'autant plus frappant que ce

7 - *Ibid.*, p. 588.

dernier commence par se conformer aux règles. À son arrivée sur la place, il assiste au numéro de l'ivrogne et part d'un « rire spasmodique » à la vue de sa performance. En effet, le souïlard se met en scène et libre à chacun de se moquer de lui. Puis la scène est rejouée par Raskolnikov : lui aussi tombe à terre et se donne en spectacle. Aussitôt la foule l'entoure et le traite de la même manière que l'ivrogne. Or le héros attend autre chose : il confère à la foule un rôle qu'elle n'a pas, et ayant lui-même été spectateur d'une scène comique, il demande soudain à un public de foire de se transformer en public d'audience, et de troquer la moquerie et l'ivresse contre la commisération. Ne « se ren[dant] plus compte de l'endroit où il se trouv[e] », Raskolnikov en appelle une fois encore à la fraternité dans un lieu public, où en l'absence d'une certaine retenue, toute exhibition de la personnalité et du sentiment est considérée comme l'apanage du fou. En voulant se soumettre aux règles de la sociabilité, le héros ne fait que les enfreindre, et sa hantise de paraître suspect augmente à mesure qu'il le devient effectivement, peinant de plus en plus à communiquer avec qui que ce soit, proches ou inconnus. La prison morale dans laquelle est enfermé Raskolnikov depuis son meurtre a progressivement irradié sa mansarde, sa rue, son quartier, et la ville dans son ensemble⁸. Elle se déploie dans la spatialité, enfermant le héros dans les lieux aussi bien que dans la communication, entravant ses mouvements et sa parole. *Crime et Châtiment* est l'histoire d'un cas de conscience, mais aussi de sa répercussion sur l'espace vécu du personnage. La crise morale poursuit sa déroute dans les rues d'un Saint-Pétersbourg méconnaissable, peuplé d'inconnus suspicieux qui se refusent à la communication. Seuls d'autres marginaux, l'alcoolique Marmeladov, la prostituée Sonia ou la folle Poulkheria Alexandrovna se lient avec Raskolnikov, marquant ainsi son appartenance à la classe des exclus.

Les quelques passages évoqués ont permis de comprendre l'importance de la dimension spatiale dans l'œuvre de Dostoïevski. Elle élabore des connexions entre la ville et l'état d'esprit de ses habitants,

8 - Voir à cet égard la remarque du juge Porphyre dans sa conversation avec Raskolnikov : « Pourquoi fuiriez-vous donc ? Que gagneriez-vous à fuir ? Et quelle existence horrible et douloureuse que celle d'un fugitif, car, pour vivre, on a besoin d'une situation stable, déterminée, d'un certain air respirable. Cet air, le trouverez-vous dans la fuite ? Fuyez et vous reviendrez. Vous ne pouvez pas vous passer de nous. », *ibid.*, p. 485.

leur psychisme : ainsi la question existentielle de Raskolnikov n'est pas perçue isolément, problème moral en soi, mais intégrée à une société, à un espace peuplé et interactif. La métaphore de la prison prend tout son sens, se développant dans le temps et dans l'espace à partir de la vision du personnage. Ce n'est donc pas une ville mythique et imaginaire qui pervertit le héros, mais bien ce dernier qui, par son comportement et ses actes, par sa manière de se déplacer dans l'espace et d'entrer en communication avec les autres, crée un clivage derrière lequel il se retranche et finit par s'enfermer, à l'instar du fou.

S'intéresser à l'espace urbain et à sa représentation littéraire revient également à questionner les rapports sociaux et leur hiérarchie, c'est-à-dire à poser la question de la norme. *Crime et Châtiment*, nous l'avons dit, est l'histoire d'un déclin, considéré du point de vue de l'homme déchu. Le marginal devient à son tour l'observateur déconcerté d'une société étrange, qui condamne sans hésitation le meurtre d'une vieille femme cruelle et vicieuse, et laisse à leur misère les adolescentes abusées, les prostituées maltraitées, et les ivrognes tombés sous les roues d'une calèche. Bien sûr, Raskolnikov est un meurtrier, et il finira lui-même à la fin du roman par admettre sa faute, mais sa dérive révoltée à travers les quartiers déshérités de Saint-Petersbourg nous présente une autre vision de cette société : l'exclusion et la déchéance vues de l'intérieur par un œil avisé. En effet, si le héros fait figure de déséquilibré ce n'est pas sans ambiguïté, et il n'est pas de meilleure dénonciation des irrégularités d'une société et de ses injustices que celle du fou ou de l'idiot.

L'œuvre de Dostoïevski permet au géographe de prendre conscience de la complexité de la dimension idéelle de la ville. Dans sa représentation littéraire, le texte tisse des réseaux complexes entre un cas de conscience imaginaire et sa répercussion dans l'espace. Il met en évidence le rôle de l'espace urbain, à la fois théâtre et acteur puisqu'il provoque des situations de rencontres et de confrontations, et contraint tout individu à trouver sa place dans la société ou à y dériver. Dérive à la fois psychologique, physique et sociale. La littérature révèle donc la complexité des relations humaines au sein de la grande ville ; dans sa représentation intuitive et esthétique, elle rejoint les grands thèmes de l'impersonnalité, de la marginalisation et de la criminalité sur lesquels, à la suite de Simmel⁹, se penchent sociologues, géographes, philosophes et anthropologues.

9 - SIMMEL Georg, *Les grandes villes et la vie de l'esprit*, Paris, L'Herne, 2007, 59 p.

Quant au critique littéraire, grâce à la géographie il prend conscience de l'épaisseur de l'espace urbain, de l'interdépendance de l'idéal et du matériel qui créent sa véritable structure. Les déambulations et les excentricités de Raskolnikov, les lieux qu'il fréquente, sa manière de prendre la parole nous en apprennent finalement presque plus que sa parole elle-même, et sa vision de la rue et de la foule nous enjoint à considérer l'espace social du roman non pas comme la représentation esthétique plus ou moins réaliste de la société pétersbourgeoise du XIX^e siècle, mais comme la mise en question de sa légitimité.

Chapitre XVII

Géographie imaginaire et mythique de l'entre-deux :

La lotharingie comme espace évoqué

et rêvé dans les poétiques

de Michel Louyot et de Jean-Claude Pirotte

José DOMINGUES DE ALMEIDA

En 843, le Traité de Verdun, qui partage l'Empire carolingien entre les trois petits-fils de Charlemagne, n'entraînait pas seulement des conséquences sur le plan historique. Il dessinait, en fait, et de façon imprévisible pour l'époque, un découpage imaginaire dans la géographie européenne que l'esprit des *Serments de Strasbourg* (842) confirmait déjà, et que l'Histoire européenne actera à plusieurs reprises.

En effet, si Charles le Chauve se vit attribuer la *Francia occidentale* (prototype spatial du Royaume de France), et Louis le Germanique, la *Francia orientale* (embryon du Saint Empire Romain Germanique et de l'Allemagne), Lothaire se vit, lui, décerner une *Francia médiane* et, fait important, portait le titre impérial. Dès lors, celui-ci finit par régner sur une bande de territoire qui s'étirait de la Frise jusqu'à Rome.

L'héritage géographique lotharingien se trouva bien vite voué à la division, à la convoitise et à l'échec politique, – ce dont prenait acte le contenu diplomatique des *Serments de Strasbourg* –, en disjoignant définiti-

vement les espaces français et allemand, et en étouffant dans l'œuf toute viabilité politique future de l'aire mitoyenne de Lothaire, la *Lotharingie*, dont la Lorraine, tant du point de vue onomastique qu'en partie géographique, se trouve être l'héritière directe, même si d'autres aires marginales et latérales pourraient légitimement s'en réclamer. Le souci, voire la hantise, de saborder l'avènement politique d'une aire géographique mitoyenne s'avère bien clair dans les clauses des *Serments*. Les deux frères jurent de n'entrer en aucun « arrangement » (*plaid*) avec leur frère aîné.

La consolidation du royaume capétien à partir de l'axe Paris-Orléans à compter du XI^e siècle féodal, ainsi que, plus tard, l'écrasement de l'État bourguignon, dont la reconstitution se trouvera être une hypothèse politique sans cesse avortée jusqu'au XIX^e siècle, devaient sonner le glas de tous ces espoirs historiques et territoriaux inscrits dans la mitoyenneté géographique, et transposer cet imaginaire géographique mitoyen dans un registre mythique dont un pan de l'écriture romanesque, notamment en Belgique, se fera l'expression parfois implicite ou allusive.

Mais creusons davantage les soubassements historiques et géographiques de cette contiguïté lotharingienne héritée du haut moyen-âge. Depuis 1363, à la faveur des guerres anglaises, la Maison de Bourgogne, branche cadette des Valois, en vient à constituer un État qui, sous Charles le Téméraire, s'étend de Mâcon à Amsterdam et se veut l'héritier direct de l'ancienne Lotharingie issue de l'éclatement carolingien. Vaincu par la diplomatie et l'astuce de Louis XI, le Grand Duc finit par mourir misérablement en 1477 devant Nancy, ville lorraine dont il rêvait de faire la capitale de son État mitoyen. Avec lui, disparaît toute chance de restauration politique de cet espace d'entre-deux.

En fait, l'arrière-plan médiéval de ces contrées demeure intact dans les imaginaires au point d'activer une géographie imaginaire et mythique ; une concrétion spatiale sans cesse ajournée et avortée ; un espoir, un *mythe* littéraire qui mérite d'être creusé à l'aune d'une littérature francophone mitoyenne, mais dont les repères historiques et mythiques pointent une réalité autre que l'Histoire de France et sa configuration nationale, et qui, quelque part, récupèrent ce « mythe lotharingien » entretenu par l'Histoire depuis Lothaire, et le rendent inadéquat eu égard à l'association romantique nation/histoire/langue en vigueur en France depuis le XIX^e siècle.

Or, cette association ne fonctionne pas pour certaines littératures ou, en tous cas, les rendent bancales, comme l'a bien montré toute

une mouvance critique des littératures francophones, associée aux mouvements de revendication identitaire qui émergent dans le tournant des années quatre-vingt, notamment en Belgique avec le mouvement revendicatif de la *belgitude*. Dans ce cadre, une littérature touchant à une réalité géographique, identitaire, imaginaire et poétique de l'*entre-deux*, avec une Histoire *autre*, s'avère difficile à cerner ou échappe aux outils critiques et théoriques habituels en usage dans les études francophones¹.

Certains textes narratifs disent, en effet, cette géographie *autre*, ainsi qu'une *autre* Histoire, irréductible à la conception nationale du territoire, moyennant plusieurs indices thématiques implicites ou explicites, qui impliquent une relation particulière avec le mythe géographique et historique de l'*entre-deux*, plus spécifiquement de la Lotharingie, cet espace géographique et imaginaire complexe issu de l'héritage carolingien, mais qui n'a historiquement pas abouti, mais a fini par féconder certains textes littéraires, comme l'ont bien montré, par exemple, bien des textes critiques de Marc Quaghebeur, soucieux de ressusciter et de reconsidérer ces espaces sur le plan littéraire².

On pourrait, à ce stade, légitimement convoquer l'efficacité théorique d'une approche géocritique, telle que Bertrand Westphal la propose quand il plaide pour l'interdisciplinarité qui brasserait les intérêts de la géographie, de l'histoire (la spatio-temporalité) et la littérature. Dans cette approche, la question de la référentialité de l'espace dans la construction fictionnelle s'avère centrale. Il s'agit surtout de mettre en exergue la façon dont la littérature s'articule autour de ses relations à l'espace et de rendre compte, non pas de l'examen des représentations de l'espace en littérature, mais plutôt de l'impact des interactions entre espaces humains et littérature ; ce qui apporte un éclairage critique à la détermination (ou indétermination) des identités culturelles, notamment dans ces marges françaises.

1 - Ce texte a été élaboré dans le cadre du projet « Interidentidades » de L'Institut de Literatura Comparada Margarida Losa de la Faculté des Lettres de l'Université de Porto, une I&D subventionnée par la Fundação para a Ciência e a Tecnologia, intégrée dans le « Programa Operacional Ciência, Tecnologia e Inovação (POCTI), Quadro de Apoio III » (POCTI-SFA-18-500).

2 - Voir l'approche globale et cohérente de QUAGHEBEUR Marc, *Balises pour l'histoire des lettres belges*, Bruxelles, Labor, 1998, 444 p.

Nous le verrons plus loin, si Michel Louyot inscrit un rapport de l'espace fictionnel au réel assez manifeste et « homotopique » (le lien entre le lieu réel évoqué et sa manifestation est clair), Jean-Claude Pirotte avance, de son côté, un brouillage implicite, davantage « hétérotopique »³ (le lien entre le lieu réel évoqué et sa manifestation se trouve perturbé). Quoi qu'il en soit, l'univers romanesque de ces deux auteurs s'avère tout à fait représentatif d'une littérature implicitement marquée (géocentrée) par cet espace référentiel et frontalier, comme l'a bien souligné Marc Quaghebeur pour la plupart des lettres belges d'expression française ; ce qui en rend l'analyse transposable à d'autres textes narratifs.

Nous nous proposons d'analyser, dans cette perspective géographique imaginaire, le roman *Lorraine*⁴ de l'écrivain français Michel Louyot ainsi que les textes narratifs de l'écrivain belge francophone Jean-Claude Pirotte qui, métonymiquement, pourraient se résumer au titre d'*Un rêve en Lotharingie*⁵. En effet, les poétiques de ces deux écrivains contemporains ne cessent de s'installer, par l'allusion, le repère ou l'évocation poétiques, dans cet espace géographique imaginaire, politiquement perdu, mais riche en images et en potentiel littéraire et dont l'allusion fictionnelle hésite entre l'homotopique et l'hétérotopique. Nous entendons suggérer une lecture géocritique de ces romans qui placent leurs personnages et leur intrigue dans un contexte référentiel et spatial de ces provinces-charnières de la construction européenne et qui actent de la sorte la résistance de ce mythe dans l'imaginaire littéraire contre la géographie officielle ; une résistance de l'espace fictionnel au référentiel.

C'est le cas de Michel Louyot, écrivain français issu d'une vieille famille lorraine, né en 1928, longtemps conseiller culturel dans plusieurs capitales de l'Est européen d'avant la chute du mur de Berlin⁶ et auteur de plusieurs romans et nouvelles. Son écriture se signale, d'une part, par son attachement à l'espace mythique lotharingien et, d'autre part, par l'attrait des aires est-européennes que l'auteur connaît bien pour y avoir

3 - WESTPHAL Bertrand, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007, 304 p.

4 - LOUYOT Michel, *Lorraine*, Paris, Grasset, 1988, 180 p.

5 - PIROTTE Jean-Claude, *Un rêve en Lotharingie*, Paris, National Geographic Society, 2002, 160 p.

6 - Le roman date, rappelons-le, de 1988.

longtemps vécu et travaillé, mais aussi par un souci d'une inscription véritablement mitoyenne de la Lorraine, entre-deux géographique et symbolique hypostasié bien au-delà de sa position frontalière actuelle, bien au-delà de sa réalité spatio-temporelle.

Dans *Lorraine*, de par son titre homonymique, homotopique, l'Histoire n'est guère absente. Il s'agit même de revenir sur une phase trouble et méconnue de la Deuxième Guerre mondiale : l'incorporation forcée de plus de cent mille Alsaciens et Lorrains, issus de cet entre-deux, autant mythique que tragique, dans la Wehrmacht. Beaucoup d'entre eux finiront par mourir sur le front russe où ils se retrouveront bien malgré eux. Beaucoup d'autres seront faits prisonniers alors que d'autres encore seront portés disparus.

Lorraine suit le destin fictif d'un de ces combattants lorrains, Nicolas Froidmont. Il est l'un de ces blessés de guerre abandonnés sur le sol ukrainien par ses camarades en retrait devant l'avancée des troupes soviétiques et la volteface de la stratégie du Reich en 1943. Une vieille femme le recueille chez elle et le cache dans sa grange, prise de pitié pour ce jeune soldat de l'âge de son fils. Elle décide de détruire au mieux ses papiers, d'effacer son identité et de faire du soldat lorrain un véritable camarade soviétique.

Ce Lorrain, né Français à Metz en 1925, devenu Allemand en 1940, devient de la sorte citoyen soviétique, dans des circonstances qui tiennent aux détours de l'Histoire, mais qui sont également le prétexte d'une affirmation identitaire liée à un espace mythique de l'entre-deux. Ce combattant deviendra désormais Nikita Mikhaïlovitch Morozov, mais la quête identitaire : « Qu'était-il allé faire là-bas en Russie sous un uniforme étranger ? »⁷ et l'attachement nostalgique à une aire géographique dépassant le pur sentiment régionaliste par l'assomption d'une lecture destinale de l'entre-deux lotharingien s'avèrent cruciaux.

Aussi, bien des années plus tard, les interrogations de la fiancée de Nicolas, « les questions qu'elle n'avait cessé de se poser depuis plus de quarante ans »⁸, ont-elles une toute autre portée qui permet de relire « le livre de l'histoire à l'envers »⁹ et qui fait en sorte que « Le destin

7 - Louyor Michel, *Lorraine*, op. cit., p. 9.

8 - *Ibidem*.

9 - *Ibid.*, p. 10.

de Nicolas [personnifié] le destin tragique de la province [...] »¹⁰. C'est en effet la mitoyenneté, tant géographique qu'imaginaire, que ce récit éveille ; entre-deux voué depuis toujours aux ambitions de pays tiers ; en sorte, dans une perspective géocritique, la doxa qui voudrait que l'espace référentiel donnât naissance au texte narratif se voit renversée. L'auteur, à la faveur du texte, dégage son espace propre.

La promesse de Nicolas, quelque quarante ans plus tard, égrène mentalement les étapes d'un parcours marginal et maudit, mis en lumière par le recours à l'Histoire :

L'annexion de la Moselle par l'Allemagne en 1871, le rattachement de la Lorraine à la France dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, la guerre de Trente Ans qui avait ravagé la province, Jeanne d'Arc venue délivrer le roi de France et brûlée par ceux qu'elle avait boutés hors du royaume, enfin, à l'origine, juste après Charlemagne, Lothaire et sa Lotharingie, trompés, grugés par Charles le Chauve et Louis le Germanique.¹¹

Ce roman enchevêtre dans un même drame le destin lotharingien et celui de la saga de la famille de Nicolas. Aussi, la galerie de personnages historiques côtoie-elle celle des familles lorraines dans un même lot marqué par les aléas de la mitoyenneté géographique. Si, d'une part, Charlemagne, Lothaire, Jeanne d'Arc, Charles le Téméraire ou encore Jehan le Lorrain¹² incarnent une lignée d'espoirs et de désillusions engendrés par l'Histoire dans cet espace du milieu, d'autre part, les protagonistes de l'histoire familiale partagent et épousent le même sort en victimes d'une malédiction historique liée au déni de l'entre-deux par les puissances latérales.

Il en découle un malaise à se définir d'un point de vue identitaire ; un déchirement qui laisse des traces et des blessures dans les souvenirs de famille. Rappelons, à cet égard, les séquelles de la Première Guerre mondiale :

Les grands-pères, les oncles, les tantes se chamaillent et s'interpellent. L'oncle Eugène avec son casque de poilu quitte sa tranchée de Verdun pour se jeter dans les bras de son frère coiffé d'un casque à pointe.¹³

10 - *Ibid.*, p. 12.

11 - *Ibid.*, p. 10.

12 - *Ibid.*, p. 78.

13 - *Ibid.*, p. 81.

Des malheurs d'hommes pris entre deux conceptions nationales, lesquelles ignorent, les « marches » du milieu : « Homme des marches et homme du milieu, tel apparaît donc notre maudit Lorrain »¹⁴.

Déjà auparavant, « Grand-père a quatre-vingts ans. Il se souvient de la défaite de Sedan en 1870 et de la fin de la Première Guerre mondiale. Beaucoup d'hommes sont sur la ligne Maginot »¹⁵, tandis que l'un des oncles du narrateur, peintre incompris, meurt oublié par sa mère (la France) et sa marâtre (Allemagne)¹⁶. Mais l'Histoire tend à répéter sa malédiction :

L'ombre de Lothaire ne cesserait de planer. Est-ce pour l'effacer à jamais qu'on insulte le Lorrain ? Lorsqu'il est enrôlé de force par les Allemands, ce Lorrain cabochard est catalogué comme *Franzosenkopf* [péjoratif pour Français]. À peine redevenu français, il se fait traiter de « boche »¹⁷.

Ce lot cautionne un décodage quasi mythique et immémorial de la place de la Lorraine sur l'échiquier européen : « Ne fallait-il pas chercher aux origines de l'histoire, quelque cause obscure à ce découpage tragique ? »¹⁸.

D'ailleurs, selon lui, « Le meurtre d'Abel se reproduisait au cœur de l'Europe et rien ne serait plus jamais comme au temps de Charlemagne »¹⁹ ; un mythe lotharingien enfoui, mais aux retombées bien concrètes sur les parcours familiaux : « Est-ce la fatalité ? Sommes-nous mus par quelque géotropisme aveugle ? », se demande le narrateur²⁰. On comprend mieux le déchirement identitaire éprouvé par le narrateur *intraditégétique* et sa propension réflexive en tant que moyen privilégié d'exprimer le rapport *homotopique* à la Lotharingie. Éloigné par les aléas douloureux de l'Histoire, par la guerre froide et la confrontation de systèmes économiques, le narrateur se veut le témoin et l'interprète réflexif de ce destin mitoyen : « Le sort, la vocation de la Lorraine dans la France et dans l'Europe de demain intéressent-ils quelqu'un chez vous ? »²¹.

14 - *Ibid.*, p. 61.

15 - *Ibid.*, p. 68.

16 - *Ibid.*, p. 90.

17 - *Ibid.*, p. 59.

18 - *Ibid.*, p. 44.

19 - *Ibid.*, p. 59.

20 - *Ibid.*, p. 62.

21 - *Ibid.*, p. 101.

Nicolas se sait lui-même « mitoyen », déchiré entre deux mondes, lui qui fut endoctriné à la hâte dans le système soviétique²² : « Puisque deux histoires, deux cultures se conciliaient en moi, ne me revenait-il pas de faire partager par d'autres cette rencontre de deux mondes ? »²³. Son origine lorraine devient le fondement d'une plus ample mission : « Il m'appartenait donc de concilier l'Est et l'Ouest, et plus profondément l'Orient et l'Occident séparés par le schisme [...] »²⁴.

Par ailleurs, Jean-Claude Pirotte, écrivain belge francophone, né en 1939 à Namur, avocat en rupture avec la Belgique à la suite d'un véritable imbroglio judiciaire qui fit couler beaucoup d'encre et qui le lança en cavale dans cette Lotharingie mythique et romanesque, inscrit le décor de ses récits sous l'égide d'« un rêve en Lotharingie » ; expression qui donne son titre à des randonnées littéraires²⁵ aux contours hétérotopiques assez subtils.

La Bourgogne « celtique, gauloise et latine »²⁶, offre son cadre aux récits flâneurs de cet auteur. La Bourgogne, c'est d'abord le vin et les rites viticoles qu'il connaît depuis son adolescence et avec lesquels il renouera une fois en cavale : « Je crois que je ruminais : la Bourgogne, le lieu et la formule »²⁷. Dans la « lettre à Daniel Zimmermann », il exprime des propos très critiques vis-à-vis des institutions belges : « naître en Belgique » tient de la « malédiction » ; « ce pays n'existe pas »²⁸. En fait, la géographie du terroir pirottien dégage une origine mosane spatio-temporelle transfrontalière, où l'on suit une dérive de repères littéraires bien plus prégnants que le rapport à la patrie. Si le confluent namurois de la Sambre et de la Meuse est signalé, c'est surtout pour évoquer le parcours amont de ces cours d'eaux aux extensions toutes poétiques. Le plateau de Langres, qui accueillera l'auteur, appartient à « mon cher Marcel Arland » ou à « l'enfant Diderot »²⁹, alors que « la Meuse entraîne avec ses eaux vers le nord le souvenir d'une lumière franc-comtoise [...] »³⁰.

22 - *Ibid.*, p. 50.

23 - *Ibid.*, p. 119.

24 - *Ibid.*, p. 120.

25 - PIROTTE Jean-Claude, *op. cit.*

26 - *Ibid.*, p. 13.

27 - PIROTTE Jean-Claude, *Mont Afrique*, Paris, Le Cherche Midi, 1999, p. 34.

28 - PIROTTE Jean-Claude, *Plis perdus*, Paris, La Table Ronde, 1994, p. 73.

29 - *Ibidem.*

30 - *Ibidem.*

La Belgique natale de Pirotte dessine un espace transitif, passif ; un réceptacle de la lumière produite ailleurs, au fond des provinces françaises. Elle est irrémédiablement marquée par le sceau d'un manque à être, d'une carence politique et historique qui la renvoie à une interprétation et à une conception pré-nationales, celles des provinces et des parlers d'oïl, réserve interstitielle et mythique entre Paris et les territoires germaniques, et dès lors, à une lecture géocritique de la spatio-temporalité dégagée par le récit. Cet espace « autre », substitutif, signale une contrée mythique et imaginaire, et, faute d'une Belgique réelle et palpable, éveille une Lotharingie médiane ou des « temps lotharingiens »³¹. De cet ensemble, l'auteur dégage surtout la Bourgogne, « un mythe entretenu »³², « tout ensemble celtique, gauloise et latine »³³, et la Franche-Comté que l'Espagne a jadis dominée³⁴. Marc Quaghebeur a judicieusement traduit ce souci chez Pirotte d'« excentricité », d'éloignement ou de déplacement par rapport au « centre »³⁵ par un paysage « qui va de l'Ardenne à la Bourgogne, et qui monte jusqu'en Hollande »³⁶ ; qui tantôt englobe en creux la Belgique, tantôt la contourne subtilement, « ingrate ou impossible mère »³⁷.

L'écriture romanesque fait apparaître ces idiosyncrasies sous forme de contiguités territoriales. À ce titre, le personnage hétéronymique de Sarah dans *Sarah, feuille morte*³⁸ se présente comme le résultat d'une indétermination mitoyenne évidente. Elle n'a pas d'âge : « Je suis jeune, je suis vieille, en réalité je n'ai pas d'âge »³⁹ ; ne connaît pas de véritable langue maternelle stable étant donnés tous les « déplacements », tout l'historique de « déterritorialisation » cosmopolite de ses parents. Ses origines sont diffuses, référées aux territoires adjacents à sa vacuité nationale propre : « Je n'ai pas de souvenirs. Je n'ai pas de langue natale. Le français, je l'ai appris dans les livres. Ma mère est Hollandaise [...] »⁴⁰.

31 - PIROTTE Jean-Claude, *Un rêve en Lotharingie*, op. cit., p. 42.

32 - *Ibid.*, p. 43.

33 - *Ibid.*, p. 13.

34 - *Ibid.*, p. 36.

35 - Voir à ce sujet l'entretien que Jean-Claude Pirotte accorde à Alain Delaunoy, intitulé « Pirotte et les petits matins » in *Art-Culture* (octobre 1990).

36 - QUAGHEBEUR Marc, *Lettres belges entre absence et magie*, Bruxelles, Labor, 1990, p. 452.

37 - *Ibidem*.

38 - PIROTTE Jean-Claude, *Sarah, feuille morte*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1989, 136 p.

39 - *Ibid.*, p. 9.

40 - *Ibid.*, p. 10.

Dans ce contexte, Sarah dégage un espace et un vécu pluriels, marqués par l'extranéité, l'intersection et surtout la mitoyenneté. Comme traduction imaginaire de ces lieux, Sarah pointe une Lotharingie mythique où la narratrice se glisse pour mieux refléter les contradictions et les mixités qui l'habitent. Plusieurs indices topiques indirects de « belgité » laissent deviner ce pays improbable que l'on ne désigne qu'en creux ou par réfraction. D'abord, le cadre « lotharingien » du récit évoque ces pays médians (Bourgogne, Lorraine, Alsace) qu'incorporèrent jadis les provinces « belgiques ».

Des villes nordiques (Reims, où Sarah connaît un homme énigmatique et crucial, Verdi ; Lille, Bruxelles et Strasbourg) témoignent de l'évolution de la conscience et de la mémoire erratiques de Sarah. Fille d'un Nord innommé, l'héroïne « aime bien les péniches. À Reims, [j']allais me promener le long de la Seine [...]. Les péniches, oui, me parlent d'un songe immuable [...] »⁴¹. Dans cette ville au passé franc glorieux, la narratrice porte un regard (auto)critique et péjoratif sur « des groupes de Belges dégorgés par les autocars »⁴², des « Belges hilares » accusés de se plier aux clichés touristiques les plus banals⁴³. Les villes nordiques se confondent dans leur caricature brumeuse, obscure et aquatique de sorte que « ces lieux n'en forment qu'un seul, le repaire du désir obscur »⁴⁴. Toutefois, un détail dans la description esthétique et architecturale du jardin botanique strasbourgeois permet d'imposer subtilement un « charme baroque » nordique à ce récit limpide, mais dont le jeu opaque des personnages, doubles et *hétéronymiques*, fonctionne également comme relais d'une mixité subtile, à l'œuvre dans la construction narrative ; jeu narratif aux allures parfois *allotopiques*.

Mais l'écriture de la mixité était déjà présente dans le premier roman, *La pluie à Reithel*⁴⁵. La Belgique s'y apparente à un lieu de passage entre une Hollande ou une Frise affublées d'un exotisme radical, et les Ardennes, où règne une atmosphère libertaire, condescendante et humaniste. Dans *Fond de cale*⁴⁶, l'inscription de l'ici et de la mixité se fait tout aussi subtile. Au départ, la question des origines apparaît en termes

41 - *Ibid.*, p. 14.

42 - *Ibid.*, p. 62.

43 - *Ibid.*, p. 71.

44 - *Ibid.*, p. 102.

45 - PIROTTE Jean-Claude, *La pluie à Reithel*, Bruxelles, Labor, 1991 [1982], 125 p.

46 - PIROTTE Jean-Claude, *Fond de cale*, Paris, Le Sycomore, 1984, 143 p.

de manque et de creux. Le narrateur n'est pas en possession directe des coordonnées historiques et identitaires qui le définissent par rapport aux territoires provinciaux où il évolue. À nouveau, comme pour *La pluie à Rethel* ou *Sarah, feuille morte*, la mémoire (ou l'amnésie) sert de repère substitutif à la dépossession identitaire : « Je n'ai jamais été d'ici, bien sûr, mais d'où suis-je ? »⁴⁷.

Le narrateur-personnage principal déambule, tantôt amnésique, tantôt hanté par son passé frison avec Hilde, dans les provinces françaises qui firent jadis partie des Pays-Bas bourguignons ou qui représentent une périphérie de langue d'oïl par rapport à l'hégémonie française. La mère du narrateur, très proche de la physionomie de la mère de l'auteur, doit ses traits andalous ou castillans « à la politique de Philippe II »⁴⁸ dans ces territoires médians. De même, le souvenir des bourgognes dégustés avec Hilde éveille la mémoire du très regretté « duc d'Occident [...] le Téméraire »⁴⁹, mort devant Nancy. Ici, l'homotopie souligne l'échec politique lotharingien.

La vallée mosane transfrontalière, très « dhôtélienne », traverse le théâtre de la dépossession identitaire et du ressassement mémoriel du narrateur, lequel avoue que « personne ne m'attendait nulle part, ni en Hollande, ni ailleurs, et c'était bien ainsi »⁵⁰. Fugitif au passé douteux, il entreprend de suivre le cours du fleuve mythique et « [...] entre en Belgique sans rencontrer de gendarmes français »⁵¹. Ce périple devait le conduire jusqu'à « un café de Dinant, à l'ombre de la collégiale »⁵². À nouveau, la Belgique dessine un couloir de passage, un espace transitif entre la France mosane et la mémoire hollandaise ou frisonne : « [...] J'ai quitté Sonia [à Dinant], je suis parti enseigner à Nimègue »⁵³. On rejoint cette contrée septentrionale en « remontant » dans la contiguïté naturelle et mitoyenne du paysage. Ainsi, le narrateur semble annuler l'efficace artificielle des frontières de l'Etat belge : « À cette heure-ci, déjà, j'étais censé avoir quitté la France »⁵⁴.

47 - *Ibid.*, p. 13.

48 - *Ibid.*, p. 16.

49 - *Ibid.*, p. 125.

50 - *Ibid.*, p. 43.

51 - *Ibidem*.

52 - *Ibidem*.

53 - *Ibid.*, p. 44.

54 - *Ibid.*, p. 41.

Toutefois, ces références gardées au plus intime d'une mémoire prolifique ne suffisent pas à cautionner de façon assurée et spontanée un « lieu » sur le mode national. La tendance à la fragmentation et à la dispersion identitaires, renforcée par l'expérience erratique de l'auteur-narrateur-personnage principal, ne lui permet pas de revendiquer une nationalité unique et univoque. Les provinces « lotharingiennes », géographie imaginaire et littéraire, lui font douter d'une telle hypothèse : « ai-je une mère patrie ? »⁵⁵.

On le voit : tout comme chez Jean-Claude Pirotte, mais avec des stratégies narratives distinctes, Michel Louyot cerne, lui aussi, l'imaginaire d'un espace géographique mitoyen, qu'il sait avant tout mythique. Il s'agit, chez ces deux écrivains, de remplir fictionnellement cet espace privé de substance, au sens national, et nié, dans l'acception historique classique. En quelque sorte, comme le rappelle le narrateur de *Lorraine*, il y a ici une inversion géocritique productive du texte sur l'espace, voire sur la résurrection d'une « topie » : « Il ne s'agit pas de réécrire l'histoire mais d'accéder à une autre dimension »⁵⁶.

55 - PIROTTE Jean-Claude, *L'épreuve du jour*, Paris, Cognac. Le Temps qu'il fait, 1991a, p. 72.

56 - LOUYOT Michel, *op. cit.*, p. 83.

Chapitre XVIII

La Bretagne au cœur

Nathalie CARADEC

Au XIX^e siècle, le paysage breton est une source d'inspiration importante pour les peintres comme pour les romanciers et les poètes : le petit bourg de Pont Aven devient le lieu de rendez-vous de nombreux peintres et le paysage breton se retrouve aussi sous la plume de Chateaubriand, Balzac, ou encore Mérimée et Stendhal. Au siècle suivant, il devient une source d'inspiration pour les surréalistes et demeure, pendant tout le siècle, présent dans la prose et très nettement dans la poésie après la Seconde Guerre mondiale. L'inscription de ce paysage dans la littérature traduit des démarches hétérogènes, des styles divers et, plutôt que de dresser une liste thématique des types de paysages que l'on retrouve chez ces auteurs, nous avons choisi de visiter l'imaginaire géographique d'un romancier contemporain : Philippe Le Guillou. Prix Médicis en 1997 pour *Les Sept Noms du peintre*, Prix Méditerranée en 1990 pour *La Rumeur du soleil*, il a publié plus de vingt romans, presque autant d'essais, ainsi que des ouvrages en collaboration avec des photographes et des peintres.

Cet écrivain nous semble particulièrement intéressant pour questionner l'imaginaire géographique : en effet, en le lisant et le relisant, on perçoit un fil qui relie ses livres et tisse sa géographie personnelle : celle de son enfance (la rivière de l'Aulne), celle de ses inspirations légendaires (Brocéliande ou la ville d'Ys) ou de ses influences littéraires (Julien Gracq notamment). Son imaginaire géographique le conduit à approcher le paysage d'enfance de façon inépuisable : par strates successives, il le relie à une rivière, à des méandres, à une matière, à

un univers de souvenirs et de sensations. Des perspectives se déploient ainsi, à partir du paysage initial de l'enfance, vers d'autres paysages dans lesquels il trouve des échos, des résonnances, des prolongements de la Bretagne. L'imaginaire de l'écrivain se structure à partir de ce paysage de l'enfance, riche en images, en matière, en émotion, un paysage duel lié à la terre et à l'eau. En ce sens, le paysage breton est doublement au cœur de la représentation littéraire : il est au centre, comme paysage premier, initial, prisme à partir duquel d'autres paysages sont ensuite appréhendés, arpentés, visités – physiquement et littérairement – et il est vecteur d'une émotion, qui elle aussi conditionne ses amitiés et ses filiations littéraires. Il semble donc se dessiner un mouvement du centre vers la périphérie, du paysage de l'enfance vers d'autres paysages, de l'émotion initiale vers le partage de cette émotion. Le paysage devient le centre d'un réseau qui étend ses ramifications, une source initiale, émotionnellement dense, qui rayonne.

Le retour sur les lieux, qu'ils soient réels, remémorés ou imaginaires, recompose la géographie de la Bretagne qui devient une matière travaillée comme une glaise dont la sculpture finale ne semble jamais achevée. Nous examinerons ainsi comment l'auteur évoque le paysage breton, puis nous verrons comment ce paysage se prolonge dans le paysage irlandais, avant de montrer combien l'investissement émotionnel du paysage breton conditionne ses rencontres amicales ou littéraires.

L'enfance bretonne : l'eau et la forêt

Le paysage d'enfance rayonne de façon souterraine dans les romans – et certains essais – de Philippe Le Guillou ; il ne se raconte ni ne se décrit jamais à l'identique, il se compose et recompose au fil des romans, selon un nouvel enchaînement descriptif et dans diverses finalités narratives. La géographie dessinée par l'auteur n'est pas objective : elle est un regard jeté sur le sol ou l'horizon, une vision chargée d'affects ou d'éléments culturels et intertextuels qui travaillent une écriture dense.

L'empreinte du paysage de l'enfance

Le pays natal est régulièrement redécouvert, arpenté, lors d'un retour en Bretagne ; il devient une image mentale, un point focal de la mémoire émotionnelle. Il s'inscrit comme un élément fort de l'identité de l'auteur, dont la voix vient se superposer à celle du narrateur. La figure de la dualité,

très présente dans ses romans, se retrouve également dans le rapport au paysage de l'enfance. Si, dans l'espace romanesque, le personnage a souvent son double, son tout proche, son frère, son jumeau, il est intéressant de souligner que le paysage de l'enfance est lui-même marqué par une double appartenance. En effet, l'auteur ouvre son dernier récit, *L'Intimité de la rivière*, par une origine duelle :

C'est une rivière au nom d'arbre, elle arrive de la forêt, elle sinue la lisière des bois, au bord des prairies, avant de s'ouvrir à l'invasion des marées qui, régulièrement, la remplissent [...] Elle vient des bois, elle vient du nom d'un arbre, elle est *Ar Faou* et c'est peut-être elle qui a donné son nom au village [...] la rivière c'est le hêtre, *Faou* a germé dans le vieux mot latin *fagus*, l'être aquatique surgit du hêtre merveilleux, caché très loin, dans l'intimité même de la forêt.¹

D'emblée, le paysage d'origine se vit sous la double empreinte de la forêt et de l'eau, elle-même déclinée en eau douce et eau salée puisque qu'il s'agit d'un estuaire. Le monde de l'eau a donné son nom, en breton, à l'*armor* ; tandis que le monde du bois se nomme *argoat*. Le lieu de prédilection de l'auteur est ainsi marqué par une appartenance qui signe également la double composante de la Bretagne : un pays – paysage de l'eau et un pays – paysage de la forêt et de la terre. Les deux aspects, pays et paysage, sont très liés dans l'expression du sentiment d'appartenance des Bretons à leur région. Les Bretons se disent volontiers « de la mer » ou « de la terre », et précisément d'un « pays » qui s'inscrit très souvent dans la lignée des anciens évêchés de Bretagne. Il faut d'ailleurs remarquer qu'en breton, le même mot recouvre les deux aspects, il n'y a pas de dissociation entre le paysage et le pays, *ar vro*, ce qui peut induire, dans les représentations, une superposition des deux, ce que confirme l'universitaire Francis Favereau dans son étude sur la société bretonne contemporaine :

L'attachement au pays, et partant, à la Bretagne, est d'abord, me semble-t-il, et parfois même tout bonnement, un attachement au paysage [...] le sentiment d'appartenance se réfère d'abord à l'attachement à un lieu, avant d'être une référence à une culture, à une histoire, une « ethnicité » ou une langue.²

Sous la plume de Philippe Le Guillou, ce double enracinement devient un leitmotiv et ancre la source de son sentiment de dualité :

1 - LE GUILLOU Philippe, *L'Intimité de la rivière*, Paris, Gallimard, 2011, p. 11.

2 - FAVEREAU Francis, *Bretagne contemporaine*, 1993, p. 45.

Rumengol : dès l'enfance, j'ai aimé l'endroit, le balcon boisé entre la rade et la forêt, [...] *Ar Faou*, au-dessus de la rivière tout est placé sous le signe de l'onde et des marées [...]³

Versants complémentaires de la Bretagne, l'eau et la forêt semblent constituer un paysage archétypal qui ne cesse de nourrir et de fertiliser son imaginaire. Ce paysage, qui forge l'image d'un pays, est par voie de conséquence très lié à une langue qui rejaillit par le toponyme.

L'ancrage par le toponyme

La découverte de la rivière est, d'une part, une façon d'approcher un espace plus large : celui des villages traversés par le cours d'eau et, d'autre part, l'occasion de décliner la magie des noms, comme très souvent dans la littérature bretonne contemporaine : le romancier joue sur les sonorités et les images générées par les toponymes qui font exister le breton dans le texte en français, comme une langue sous la langue, une langue qui travaille l'imaginaire et le relie au passé. La déclinaison des toponymes est moindre chez Le Guillou que chez certains auteurs bretons, des poètes par exemple, qui tiennent à marquer par le toponyme la nécessité d'une langue qui se perd. Nous pensons précisément ici à la poésie militante des années soixante-dix à quatre-vingt qui fait entrer, comme par effraction, la langue bretonne dans la langue française, provoquant des effets de métissage proches de ceux qu'on peut trouver chez les auteurs francophones⁴. Chez l'auteur, le breton est présent dans certains toponymes car ils correspondent à un ancrage réaliste des lieux dits. Le toponyme situe, relie l'homme et le lieu, l'homme et sa mémoire, ainsi que la mémoire de la société dont il est issu. Au-delà, l'énonciation des toponymes correspond aussi à un plaisir sonore et affectif de l'auteur et ils agissent comme des vecteurs de reviviscence de l'imaginaire : Rumengol, dont « le nom résonne d'échos rieurs et bizarres – un nom de lieu, puissant, élémentaire, enté [sic] par la rudesse du sol et le substrat mythique »⁵. Le Guillou se plaît à suivre les méandres de la rivière, en composant, en parallèle, le cours d'une histoire : celle du lieu et de son nom, qui fait sens et son, qui évoque des images dans une certaine musicalité :

3 - LE GUILLOU Philippe, *op. cit.*, p. 44.

4 - GONTARD Marc, « Effets de métissage dans la littérature bretonne », in *Métissage du texte, Bretagne, Maghreb, Québec*, Plurial n° 4, 1993, p. 27-39.

5 - LE GUILLOU Philippe, *op. cit.*, p. 43.

De toutes les rivières qui coulent de l'intérieur des terres vers la mer, les rias, les chapelets d'îles et l'érosion saline, *ar Faou* n'est certainement pas la plus connue et la plus prestigieuse. Se jettent surtout dans les eaux de la rade de Brest l'Elorn et l'Aulne, dont le mystère et la beauté des noms alertent l'attention de qui a l'oreille sensible à ce que Proust appelait les « noms de pays » et qui sont ici en l'espèce, les patronymes poétiques de fleuves finistériens encavés dans la profondeur du vieux socle hercynien, tous remontés par l'horloge des marées.⁶

L'écho de la forêt

Chez Philippe Le Guillou, l'élément complémentaire à l'eau est, de façon très naturelle, le massif forestier, notamment la forêt de Brocéliande qui réunit l'espace forestier réel et la représentation mythologique des récits arthuriens. En se penchant sur l'œuvre de Julien Gracq, il évoque les résonances de la forêt :

Il est des lieux qui façonnent l'œuvre, et où celle-ci se recompose. Lieux unitaires, flagrants, enceintes naturelles où naît et se déploie la rêverie. Parmi ceux-ci, au premier rang, la forêt. L'imaginaire forestier habite l'espace gracquien [...]⁷

Mais comment ne pas faire le lien avec son propre imaginaire, abreuvé par le massif forestier, ses beautés profondes et sa verticalité qui relie le sol au ciel :

Dans la vie et le discours de mon grand-père tout concourait à faire de la forêt un horizon désirable, un « arrière-pays » rempli de mystère et de magie. Rien ne désignait plus la forêt comme un espace du secret avec ses lointains, ses broussailles, sa ténèbre immémoriale.⁸

Pour l'écrivain, la forêt est avant tout, par l'ajout d'un substrat mythologique, littéraire, artistique, la forêt de Brocéliande. L'auteur revient sur cette forêt magique dans plusieurs ouvrages, qu'il s'agisse de romans ou de textes de présentation (ouvrages documentaires ou photographiques). Le lieu a ouvert la porte de l'univers symbolique et le romancier contemporain retient précisément cet aspect :

6 - *Ibid.*, p. 18.

7 - LE GUILLOU Philippe, *Julien Gracq, fragments d'un visage scriptural*, Paris, La Table Ronde, 1991, p. 113.

8 - LE GUILLOU Philippe, 2011, *op. cit.*, p. 46.

La Brocéliande que nous allons visiter, celle dont nous allons ouvrir le nœud des sentes – galeries, clairières, pertuis de cendre, tourbières et nappes d'eau où boivent les bêtes – est par essence non localisable, forêt qui navigue dans l'inconscient et l'imaginaire des hommes depuis l'âge fabuleux du commencement. Et nous la visiterons, nous en repérerons le cadastre mythique, hantés de souvenirs légendaires ou livresques, mais aussi d'images personnelles, fragments forestiers d'où revient l'enfance. Brocéliande, c'est notre forêt électorale, notre royaume boisé, celui où nous avons vécu notre initiation de guetteurs.⁹

On note ici combien la description fonctionne par ajouts successifs, par petites touches qui complètent progressivement le tableau dans une composition picturale, s'adressant également à notre perception intellectuelle et culturelle. Cet extrait souligne l'arrière-plan sur lequel repose la forêt : elle porte le sceau du passé légendaire et l'empreinte d'un vécu personnel, elle lie ainsi le passé et le présent, l'expérience affective et l'espace imaginaire. Pour le romancier, Brocéliande est une forêt palimpseste dont la splendeur tient précisément à ce foisonnement qu'elle libère. Chez lui, le domaine forestier est très souvent envisagé comme le lieu de la densité, de l'intériorité, suscitant la question fondamentale du rapport entre l'homme et la nature, le monde, l'imaginaire.

Terre natale, paysage d'eau et de forêt, le paysage de l'enfance marque de sa double empreinte sa mémoire, l'investissement imaginaire se recompose à partir de ce lieu primordial qui relie les époques et s'étend à d'autres paysages comme l'Irlande.

L'Irlande vue comme un prolongement de la Bretagne

Un continuum

Nous avons eu l'occasion de constater que plusieurs écrivains inspirés par la matière bretonne se retrouvent, en Irlande, face à des paysages qui apparaissent d'emblée comme une réplique du paysage breton, une forme de double bien plus vaste. Le paysage impressionne, fascine et exerce une forte attractivité sur ces auteurs contemporains. Nous pensons par exemple au journaliste, poète, romancier Xavier Grall, au poète et dramaturge Paol Keineg, mais aussi à des spécialistes du roman policier comme Hervé Jaouen. Pour eux, il existe une forme d'évidence

9 - LE GUILLOU Philippe, « Déambulation forestière », in *Brocéliande ou l'obscur des forêts*, La Gacilly, Artus, 1988, p. 67.

à passer de la Bretagne à l'Irlande. L'Irlande de Philippe Le Guillou porte des caractéristiques qui lui conviennent parfaitement. Plusieurs romans se déploient en partie dans ce pays : *Les sept noms du peintre*, *Livres des guerriers d'or*, et un de ses derniers, *Fleurs de tempête*. Dans *Le Donjon de Lonveigh*, l'Irlande devient le pays où se réfugie Thomas Daigre, un écrivain célèbre. La présence du paysage est très forte tout au long du roman ; c'est précisément ainsi que s'énonce l'incipit :

Du donjon de Lonveigh on ne saisit d'abord qu'un miroitement de tourbières, un damier raviné, traversé de fossés et de rigoles, puis l'œil bute contre l'énorme bouclier d'eau du lough. Le soleil qui tombe réunit dans son brasier le grand lac sous les collines qui ruissellent et la plaine tondue sous la lande.¹⁰

L'écriture est précise et le point de vue s'organise à partir du donjon, motif central du roman. La description se déroule à partir de ce point focal, comme l'intrigue se déploie à partir de ce centre. Les jeux sur les lumières, les croisements de champs lexicaux, la caractérisation des éléments se font dans un balayage dynamique du regard. Progressivement, le « je » du narrateur se dévoile : il s'agit d'un éditeur qui vient à la rencontre d'un écrivain, reclus dans un château du Connemara, avec son épouse et sa fille peintre. Le paysage irlandais, dont il évoque avec nuances et précision les espaces naturels, est réinterprété dans une déclinaison grandiose et fabuleuse. La prose est dense et joue en permanence sur les sens, parfois jusqu'à la saturation :

J'avance dans le tissage du monde qui se défait, les météores claquent, la nuit d'Irlande est saturée d'odeurs de tourbe, d'aulnais submergées, de mousses et de fougères fossilisées, de grands grimoires de glaises.¹¹

Il ne s'agit pas seulement de dire le paysage mais de faire suggérer l'effet du paysage sur le narrateur, et Philippe Le Guillou réussit parfaitement à faire jaillir de la matière une sorte de polysensorialité du paysage. Toute la narration est tissée de riches descriptions du paysage irlandais qui répond parfaitement à l'état intérieur du narrateur, venu rendre visite à cet écrivain. Fasciné, traversé par des questionnements sur cet homme énigmatique, il découvre le paysage irlandais dans un contexte d'attente, d'admiration, d'effervescence, de tension intérieure. Les eaux et terres mêlées de

10 - LE GUILLOU Philippe, *Le Donjon de Lonveigh*, Paris, Gallimard, 1991, p. 11.

11 - *Ibid.*, p. 51.

l'Irlande, la douceur et la rudesse du paysage symbolisent parfaitement les dualités du narrateur, dualités présentes de façon sous-jacente dès le paysage breton de l'origine. Nous relevons également chez ce romancier-personnage le lien entre l'Irlande et la Bretagne : figure centrale du roman, Thomas Daigre a passé une partie de son enfance en Bretagne et sa fille avoue qu'elle peint volontiers dans le Finistère « auprès d'une abbaye qui surplombe la mer »¹². Comment ne pas y voir l'écho de cette abbaye que cherche Philippe Le Guillou le long de l'Aulne : un refuge abritant « la forteresse haute et secrète des moines de Landevennec »¹³. À la fin du roman, le personnage central livre les clés de sa double découverte, celle de l'Irlande et celle de sa force artistique :

Né près de l'Aulne, Breton, modelé par les légendes de la mer, les rivages funèbres, païens et pieux, j'avais tout pour dire l'âme du monde. [...] Je ne connaissais pas l'Irlande, j'y suis venu... C'étaient les lieux de l'enfance mais surmultipliés... Bretagne majuscule. Originelle... J'y ai été bien, d'emblée.¹⁴

Le paysage irlandais s'inscrit dans un prolongement du paysage breton, le personnage du peintre apparaît comme un écho de l'auteur. Des états d'âme anciens, des liens archaïques, entrent en parfaite résonance avec ce paysage et créent une sensation de déjà vu et de connivence. Le paysage irlandais rappelle le paysage breton et exerce la même force d'attraction sur le narrateur. L'émotion est très présente, palpable, crée une tension chez le narrateur, liée à la découverte mais aussi à l'expression d'une connexion profonde avec un paysage antérieur qui semble avoir marqué de son empreinte les personnages et le narrateur.

Un paysage revisité

Pour l'auteur, nulle intention de dépeindre un paysage réel mais, bien au contraire, la démarche de création et de réinvestissement du paysage, à partir d'une réalité géographique, superposée, nous l'avons vu, à un arrière-plan culturel, implique une recomposition littéraire à partir de ces éléments. L'imaginaire de l'écrivain investit le paysage, s'empare de la culture et inscrit sa création dans cette double source d'inspiration. À ce titre, la postface de son roman *Livres des guerriers d'or*, est particu-

12 - *Ibid.*, p. 37.

13 - *Ibid.*, p. 28.

14 - *Ibid.*, p. 110.

lièrement éclairante. En effet, ce roman épique trouve sa source dans le réenchantement des lieux et dans la recomposition des trajectoires des personnages, dans l'esprit de la mythologie celtique, arthurienne notamment. Il définit ainsi une « géographie de terres et d'écrits » qu'il explore par la rêverie ou le voyage, les liens réels ou imaginaires. Ainsi, le monde de son roman, cet univers réinventé

[...] a pour substrat le royaume celtique, mais il n'est pas réductible à l'Irlande, à l'Écosse, à l'Angleterre et à la Bretagne, même s'il s'appuie fondamentalement sur ces territoires. Il est ces lieux, mais il est surtout l'imaginaire de ces lieux.¹⁵

Cet extrait est représentatif d'une démarche qu'il prolonge dans d'autres écrits, inspirés par ces lieux et ces mythes. Ils constituent un noyau central, archaïque, qui étend ses ramifications à d'autres paysages, brouillant les imaginaires, les mythes, les légendes, superposant les trajectoires des personnages et les époques. Son imaginaire foisonnant se nourrit des lieux, des voyages, des livres, s'appuie sur une rêverie intense et profonde et le désir ardent de dire un monde, reliant passé et présent, lumière et ombre. Et si la rêverie mène ses pas vers des destinations lointaines, le paysage breton apparaît comme un véritable ancrage, une nécessité émotionnelle et intellectuelle :

À cet égard, la mer et la forêt, leur constant dialogue, leur jeu de recouvrements permanents ne constituent pas dans mes fictions un décor mythique agréable et bien venu : ils sont l'espace privilégié de mes rêveries depuis l'enfance tout au fond de la rade de Brest, entre les bois du Cranou et le passage de l'Aulne.¹⁶

La nécessité de l'émotion dans la représentation de l'imaginaire géographique

L'amitié

En étudiant cette question du paysage et de sa représentation dans ses textes, nous avons compris combien il tient une place centrale pour lui. En effet, lorsque l'auteur-narrateur, ou un personnage romanesque selon les cas, se lie d'amitié avec un autre personnage, il lui devient important de partager le paysage, par le plaisir de la promenade par

15 - *Ibidem*.

16 - LE GUILLOU Philippe, *Fleurs de tempête*, Paris, Gallimard, 2008, p. 357.

exemple. Tout se passe comme si une amitié ne pouvait se sceller dans la profondeur et la durée que si le paysage jouait de la même attractivité, puissante, sur les deux protagonistes. L'amitié profonde semble passer par la nécessité du partage du paysage, comme si le paysage de l'enfance, découvert, parcouru, aimé à travers les yeux des grands-parents faisait le ferment d'une relation émotionnelle incontournable entre l'écrivain, ses proches et le paysage.

Philippe Le Guillou revient au fil de ses livres sur le paysage de l'enfance mais aussi sur l'importance des figures familiales, notamment les grands parents qui apprennent à connaître la nature, à décrypter les sons et les odeurs, à respecter et aimer cette nature. À ce moment de sa vie l'écrivain apprend aussi à marcher, à arpenter les terres aux côtés du grand-père tant aimé. À côté de cette figure masculine, plusieurs personnages féminins font le lien avec l'écrivain-narrateur et le paysage de prédilection. Dans *Le Passage de l'Aulne*, le personnage de Laure fait redécouvrir au narrateur ce qu'il avait perdu :

Laure m'entraîna dans la forêt du Cranou, des heures nous marchâmes dans la rousseur des fougères et des bois ; le corps mouvant, certain de la forêt nous entourait [...] Laure me raccordait lentement à mon Finistère essentiel.¹⁷

La femme joue le rôle d'une passeuse, elle relie le passé et le présent, elle revivifie la figure du grand-père dans la mémoire du narrateur. (« Enfant, j'avais visité ces lieux avec un autre initiateur : c'était le territoire de Gaël »¹⁸). La relation amicale, lorsqu'elle fonctionne, passe par ce lien partagé avec le paysage de l'enfance. L'ancrage émotionnel se fait par le paysage et par l'amitié qu'il scelle.

Dans le même registre des amitiés féminines, mais sur le mode du récit autobiographique, on retrouve un très beau portrait de femme. Dans un émouvant roman sur la maladie et la mort d'une amie très proche, *Fleurs de Tempête*, il décrit sa relation avec Hélène, tenaillée par une soif avide de la mer, de la tempête, d'une certaine violence des éléments :

Hélène portait en elle cette tradition et ce legs, elle aimait les rafales, l'air qui cingle, la rudesse de l'élément, le tumulte des vagues à l'approche de la tempête.¹⁹

17 - LE GUILLOU Philippe, *Le Passage de l'Aulne*, Paris, Gallimard, 1993, p. 160.

18 - *Ibid.*, p. 161.

19 - *Ibid.*, p. 41.

Et le romancier fait à nouveau le transfert vers l'Irlande, en s'appuyant sur des éléments descriptifs liés à ce pays, en lien avec des résonances culturelles :

Il y avait dans l'humeur lumineuse d'Hélène quelque chose de sauvage et de plus fort lié à la magie d'une terre où elle retrouvait, décuplée, la puissance qu'elle avait sentie sur les promontoires de Pen-Hir et de Saint-Matthieu. [...] Marchant à grandes enjambées sur les murailles du Fort du Soleil, au commencement du Donegal, elle m'apparaîtrait comme une guerrière celtique, une femme dressée, fière, prête à tous les défis, tous les combats.²⁰

Nous retrouvons une fois encore ce glissement quasi naturel de la Bretagne à l'Irlande, qui intervient même dans le portrait de la jeune femme. Le pays, les paysages partagés nouent l'amitié dans la force des éléments. De la même façon, la filiation littéraire s'inscrit dans un type de processus fortement lié à l'émotion d'un lieu.

La filiation littéraire

La recherche de connivence se joue également dans la relation à certains auteurs, à Julien Gracq notamment. Lorsqu'il essaie de dresser son portrait, il crée des effets d'échos entre Gracq et lui-même, inscrivant quasiment son autoportrait en filigrane. Il cherche à approcher l'écrivain, à le définir et s'interroge :

Quelle est cette force qui fait écrire ? L'espace, la mémoire, le désir ? De ces puissances, celle qui chez lui aura été indéniablement la plus présente, c'est l'espace. Arpenteur, pérégrin, cartographe, menant le repérage jusqu'à dire le grain, le feuilleté, l'essence des limons et des roches – l'esprit des lieux.²¹

On pourrait le dire aussi de lui : il est un marcheur qui retrouve dans les lieux qu'il parcourt, très souvent, un paysage breton.

Si sa connivence intellectuelle est forte avec Julien Gracq – il en rapporte l'essentiel dans deux ouvrages – il semble nécessaire également au romancier de voir des parentés dans les paysages auxquels l'un et l'autre se rattachent. Lors de son voyage chez Julien Gracq, à l'approche de la destination, il commente le paysage qui défile sous ses yeux : « Royauté des aulnes et des rêveries de l'eau. Bien au-delà de son

20 - *Ibid.*, p. 44.

21 - LE GUILLOU Philippe, *Le Déjeuner des bords de Loire*, Paris, Mercure de France, 2002, p. 32.

strict cadastre péninsulaire, la Bretagne commence ici »²². Cependant, si le paysage génère un imaginaire singulier, provoque un bouleversement, une vision, un état intérieur qui poussent à l'écriture, parfois, il faut également le souligner, le contact avec le réel crée une frustration inattendue. Ainsi, lors de sa rencontre avec Gracq, il pense à la rivière, à son dessin dans le paysage :

Je songe à l'Èvre, la rivière des *Eaux étroites*, ce petit cours sans importance qu'en une soixantaine de pages éblouissantes l'écrivain, qui a traversé le temps, revisite à la lueur d'une navigation mémorielle, l'Èvre que les pages ont fait entrer dans la fraternité des paysages littéraires, entre la Vivonne et la Rivière de Cassis.²³

Mais la déconvenue est au rendez-vous au contact de la réalité :

De l'Èvre, je ne verrai qu'une embouchure aux eaux gonflées, l'embranchement d'une rivière aux rives sans charme, un tronçon d'eau qui vient se perdre dans le fleuve²⁴.

Nulle magie : le lieu a été évoqué dans une représentation littéraire, par le prisme d'un imaginaire et d'une plume, par l'alchimie de perceptions, d'émotions, par le travail de la mémoire et l'écriture. L'émotion poétique ne joue pas dans son regard – réel – qu'il pose sur le cours d'eau. Cette émotion poétique « est un moment du monde, et le paysage, le lieu d'une connivence entre le sujet et l'univers, à partir de laquelle les choses les plus diverses entrent en résonance »²⁵, selon Michel Collot. Or il nous semble justement qu'ici le lieu ne provoque pas l'émotion initiale suscitée par la lecture des *Eaux étroites*.

Cependant, si la quête du paysage échoue parfois, *a contrario*, il souligne l'intérêt porté par Julien Gracq aux paysages bretons :

L'excitation de Sion et de Pornichet, il l'a aussi connue à Audierne, sur les rochers de Saint Guénolé, à la pointe du Raz ou sur la lieue de grève de Sainte Anne la Palud qu'il parcourait en compagnie de son condisciple Henri Quéffelec. Il l'a ressentie profondément et ses livres – je songe en particulier à l'évocation magnifique de la pointe de Penmarc'h dans *Les Carnets du grand chemin* – en gardent la trace.²⁶

22 - *Ibid.*, p. 16.

23 - *Ibid.*, p. 32-33.

24 - *Ibidem*.

25 - COLLOT Michel, *Paysage et poésie, du Romantisme à nos jours*, Paris, Corti, 2005, p. 361.

26 - LE GUILLOU Philippe, *op. cit.*, p. 71.

On sent donc chez Philippe Le Guillou, dans la quête de l'amitié ou l'inscription dans une filiation littéraire, la nécessité de passer par le paysage, d'éprouver le contact physique de la nature, des éléments, pour ressentir un partage d'émotion, d'intensité, de grâce parfois. La relation à l'autre se joue aussi dans cette capacité à ressentir le paysage, à vibrer à l'unisson avec lui et avec l'autre. Le contact avec le réel, nous l'avons vu, peut néanmoins devenir une source de déception et d'échec au cheminement imaginaire et au processus créatif.

Nous constatons avant tout chez l'écrivain, l'expression centrale d'un lien au paysage de l'enfance placé sous le signe de la dualité. Terre d'eau et de forêt, le paysage de l'enfance finistérienne marque de façon indélébile les représentations de son monde : sa création revisite cet espace géographique, l'enrichit en le mettant en relation avec l'aspect mythologique – notamment la forêt de Brocéliande. Il existe une forme de prolongement du paysage duel de l'enfance : forêt et eau qu'il va retrouver dans différents lieux, l'Irlande en particulier, dans cette complexité, cette profondeur, cette complémentarité, qui signent une évidente continuité.

On retrouve chez lui l'idée que développe Olivier Rolin dans *Paysages originels*, celle d'un rayonnement fossile, une signature de l'origine, un impact des lieux de l'enfance sur toute l'œuvre d'un écrivain : « Les paysages originels, ce sont des espaces sentimentaux par quoi nous sommes attachés au monde, les isthmes de la mémoire »²⁷. On sent chez Philippe Le Guillou une dimension fusionnelle, osmotique dans l'écriture du paysage, qui devient un paysage matriciel, à la fois l'écrin et l'écho qui conviennent au déploiement de son écriture.

Sa géographie imaginaire est nourrie ainsi de paysages bretons, de voyages réels et littéraires qui constituent un socle : les lieux évoqués dans ses romans se chargent d'une résonance singulière aux confins d'une géographie « réelle », d'un paysage relu et réinventé, qui porte sa marque et pose son empreinte dans le champ littéraire contemporain.

27 - ROLIN Olivier, *Paysages originels*, Le Seuil, Paris, 1999, p. 8.

Chapitre XIX

Une ville réinventée par ses poètes :

Brest dans la littérature française

(XIX^e / milieu XX^e siècle)

Martine CANDELIER-CABON & Solène GAUDIN

De Brest, on entend surtout parler de son passé, et de celui-ci, il ne reste rien ! Lapalissade ou oxymore, la Seconde Guerre mondiale a laissé la fille aînée de la marine exsangue, défigurée, effacée. Alors qu'une ville neuve se réinvente, dans l'urgence et la nécessité de la Reconstruction, la rupture que constitue cette époque engage une réflexion en direction des textes littéraires et poétiques des écrivains qui ont parcouru la ville. Elle qui représente souvent le cadre de la narration – la « scène d'énonciation »¹ – où se déroule l'intrigue, a un pouvoir évocateur que les auteurs des XIX^e / milieu XX^e siècles dépassent, en convoquant les lieux comme des acteurs de la scénographie littéraire et urbaine. Ville de garnison, rebattue par les vents, les descriptions réalistes et naturalistes, ou parfois romantiques, ne se limitent jamais à un exercice de style formel et morphologique. Il ne s'agit pas ici de discuter de la Reconstruction d'une ville onirique que les larges espaces dégagés à la suite des bombardements pourraient laisser suggérer mais d'évoquer ses fondements polymorphes qui participent de

1 - MAIGUENEAU Dominique, « L'analyse du discours et ses frontières », in *Marges linguistiques*, n° 9, 2005, p. 64-75.

l'imaginaire collectif – comme « ciment invisible de la société »² – en ce qu'elle est autant suggestive qu'appropriée, indépendamment parfois de toute contingence matérielle. La production littéraire du XIX^e et début XX^e siècles s'inscrit dans un imaginaire nostalgique d'une ville rasée après la Seconde Guerre mondiale, décalé du contexte et des aspirations de la Reconstruction. Quels rapports se tissent alors entre les écrivains et la ville ? Comment les textes contribuent-ils à pérenniser une image – parfois fantasmée – des lieux dont le rôle, au sein du processus littéraire, remet en question les logiques et stratégies discursives du géographe ? La métaphore, rapportée à l'espace de la ville, est porteuse de ce que l'on peut appréhender comme un *sens* des lieux³ qui mérite ici d'être exploré.

Sous les cendres, saisir les visages de la ville

L'attention que les géographes portent à la littérature relève d'un désir d'aller à la rencontre d'une autre forme de connaissance⁴, dématérialisée, symbolique et linguistique. Pour saisir les visages de la ville, douze ouvrages couvrant le XIX^e et la première moitié du XX^e siècle ont été retenus (Tableau 1). Ils offrent un éventail caractéristique des lectures que chacun des auteurs se fait de Brest. La mise en avant des représentations – réelles comme idéelles⁵ – et le croisement des imaginaires participent à révéler la construction sociale du territoire, et progressivement à asseoir la réunification de l'identité urbaine d'une ville sinistrée. Entre le récit fictuel et le récit factuel⁶, l'imaginaire aide à mieux comprendre les lieux et participe à des courants littéraires et stylistiques auxquels la ville ne se plie pas totalement. Quels usages de la ville en font les écrivains mais aussi quels usages sont faits des écrits

2 - CASTORIADIS Cornélius, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975, p. 177.

3 - BROSEAU Marc & CAMBRON Micheline, « Entre géographie et littérature : frontières et perspectives dialogiques », in *Recherches sociographiques*, vol. 44, n° 3, 2003, p. 525-547.

4 - TISSIER Jean-Louis, « Géographie et littérature », in *Encyclopédie de Géographie*, Antoine BAILLY, Robert FERRAS & Denise PUMAIN (dirs), Paris, Economica, 1992, p. 217-239. ; CHEVALIER Michel, *La littérature dans tous ses espaces*, Paris, CNRS Éditions, 1993, 141 p ; BROSEAU Marc & CAMBRON Micheline, « Entre géographie et littérature : frontières et perspectives dialogiques », *op. cit.* ; DUPUY Lionel, *Géographie et imaginaire géographique dans les Voyages extraordinaires de Jules Verne : Le Superbe Orénoque* (1898), Thèse de Doctorat en Géographie, Pau, Université de Pau et des Pays de l'Adour, BERDOULAY Vincent & PUJO Jean-Yves (dirs), soutenue le 30 novembre 2009, 332 p.

5 - DI MÉO Guy, *L'espace social. Une lecture géographique des sociétés*, Paris, Colin, 2005, 305 p.

6 - GENETTE Gérard, *Figure 2*, Paris, Seuil, 1979, 293 p.

dans le devoir de mémoire et de reconstruction des lieux ? Formes d'induration de la pensée géographique ou de rattachement aux lieux de « discours travaillés par la rhétorique »⁷, ces écrits visent aussi un ré-enchantement de ces lieux. Selon les temps de l'écriture et selon l'auteur, ceux-ci ne seront pas abordés de façon identique. Ainsi, le choix des mots, des concepts réunis dans un langage discursif offrent une vision des lieux qui ne relèvent pas seulement d'une époque historique.

Brest, l'intégration de la ville dans le récit

L'étude d'un corpus de douze ouvrages, romans, poèmes, mémoires et récits de voyage organisant la narration autour de la ville du début du XIX^e siècle à la fin des années 1950, constitue une occasion singulière d'observer comment s'opère au fil des œuvres une forme de glissement métaphorique des visages de la ville. Dans les genres littéraires retenus, tous ne relèvent pas du roman géographique⁸. Le choix du panel (Tableau 1) est significatif d'une diversité des représentations de la ville et de la conception qu'en ont les auteurs qui participent soit directement à leur propre récit (Cambry, Souvestre, Flaubert, Chateaubriand, Mac Orlan, Prévert), soit en tant que narrateurs externes (Delourmel, Creach, Loti, Dupouy, Vulliez, Vercel). Parmi eux, certains (sept sur les douze textes concernés) n'étant pas régionaux, découvrent Brest. Des textes appartiennent à la littérature de voyage, témoignage des éléments saillants et caractéristiques des lieux. Ainsi, l'ouvrage de Jacques Cambry, *Voyage dans le Finistère ou l'état de ce département en 1794 et 1795*, édité en 1799, est important à l'égard de la Bretagne et de son image. Il n'existera pas d'ouvrage similaire avant longtemps et sera lu et repris autant par Chateaubriand que par Flaubert. La part importante accordée aux mémoires et aux romans dans l'étude témoigne d'une attention particulière à l'utilisation qui est faite de la ville dans la construction des récits. Ainsi, celle-ci n'est pas seulement appréhendée comme un support ou le cadre d'une narration (Vercel, Mac Orlan) mais bien comme une scène parfois archétypale qui participe au processus de construction du récit.

7 - BERDOULAY Vincent, *Des mots et des lieux, la dynamique du discours géographique*, Paris, CNRS Éditions, 1988, 106 p.

8 - DUPUY Lionel, *Géographie et imaginaire géographique dans les Voyages Extraordinaires de Jules Verne : Le Superbe Orénoque (1898)*, op. cit.

Auteurs	Dates	Titres	Catégories littéraires	Inscription de Brest dans le récit
Cambry (non régional)	1800	<i>Voyage dans le Finistère</i>	Récit de voyage	Cadre (la ville)
Souvestre (régional)	1835	<i>Le Finistère en 1836</i>	Récit de voyage	Cadre (la ville)
Flaubert (non régional)	1848	<i>Voyages, tome 1, Par les champs et par les grèves</i>	Récit de voyage	Support (le port)
Chateaubriand (régional)	1848	<i>Mémoires d'Outre Tombe</i>	Mémoires	Cadre (le port)
Loti (national)	1888	<i>Mon frère Yves</i>	Roman	Cadre (le port)
Creach (local)	1928	<i>Maudez le Léonard Suggestion d'une ville : Brest</i>	Roman	Cadre (la ville)
Dupouy (régional)	1934	<i>Face au couchant, Brest la côte et les îles</i>	Chronique géographique	Scène (la ville)
Vercel (non régional)	1935	<i>Remorques</i>	Roman	Scène (le port)
Delourmel (local)	1946	<i>Le vieux Brest à travers ses rues</i>	Récit anecdotique	Scène (la ville)
Mac Orlan	1947	<i>Brest</i>	Mémoires	Scène (la ville)
Prévert (non régional)	1948	<i>Barbara-Paroles</i>	Poésie	Cadre (la ville)
Vulliez (non régional)	1950	<i>Brest au combat 1939- 1945</i>	Récit historique	Scène (la ville)

Tableau 1 : Présentation du corpus littéraire retenu pour la période 1800-1959.

L'objectif est de souligner les constantes dans des ouvrages volontairement différents, aussi bien dans les styles que dans les genres littéraires. Nous proposons donc une lecture de la ville à l'aune des imaginaires suscités et nourris par différents ressentis. Au-delà des sujets récurrents qui seront abordés dans un second point, on peut d'ores et déjà identifier les postures des écrivains. Les classifications ici retenues ont fait l'objet d'un traitement préalable. Il s'est agi essentiellement d'une double analyse lexicologique : d'un côté sémantique, basée sur le sens des mots contenus dans les phrases ou dans le texte, de l'autre et conjointement, en utilisant la méthode d'analyse en champs lexicaux (Amossy, Maingueneau, 2004)⁹, qui, appliquée au texte, désigne l'ensemble des mots qui ont entre eux au moins un élément de signification commun (Fig. 1). Le découpage s'effectue au fur et à mesure des lectures successives du texte. La distribution de ces éléments dans le récit (étude distributionnelle) et les relations qu'ils contractent par la syntaxe, ajoutent au *sens*, le sensible.

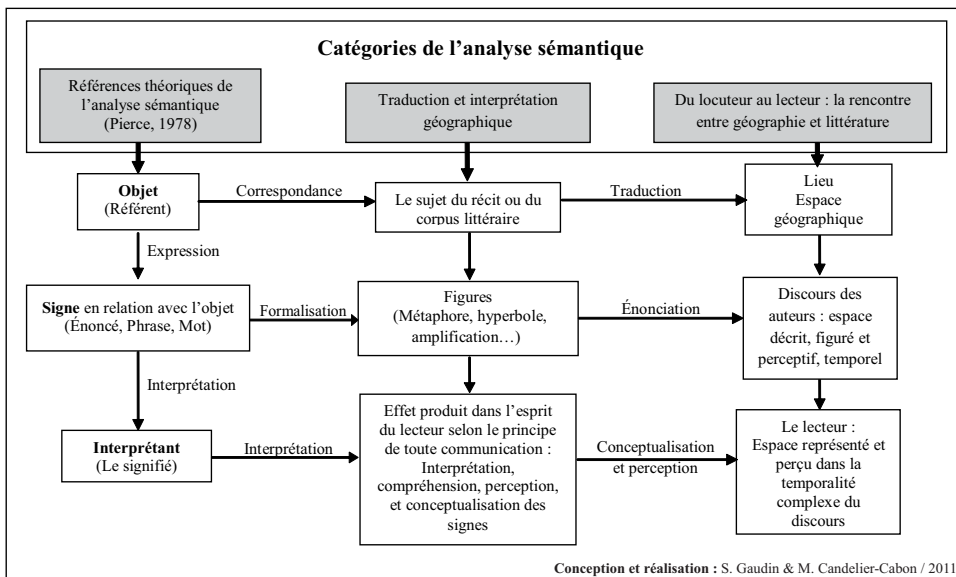


Figure 1 : Grille de lecture de l'analyse sémantique – réalisation des auteurs.

9 - AMOSSY Ruth & MAINGUENEAU Dominique, *L'analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2004, 488 p.

Brest est vue comme une ville ouverte marquée par des lieux symboliques et grouillants (le port de la Penfeld, les quartiers de Kéravel et des Sept Saints, la rue de Siam...). La part accordée aux éléments naturels (répétitivité de la pluie, embruns, tempêtes) témoigne d'une approche sensible de la ville. Si la chronologie des œuvres traduit des perceptions successives, la complexité et l'intertextualité des récits reflètent une image de la ville presque intemporelle au cours des XIX^e et XX^e siècles. L'intérêt de l'analyse du corpus réside dans la relation entre le sémantique et le discursif¹⁰ qui donne ici à voir le positionnement des auteurs par les lieux du récit.

Ressentis et positionnements des auteurs face à la ville

Il est bien évidemment réducteur de présenter l'ensemble d'une œuvre sous un seul type, mais cette présentation montre une appréhension de la ville ouverte, qui n'est pas directement liée au contexte historique de l'écriture. Il est remarquable de constater dans l'analyse du champ des connotations, que les écrivains, toutes époques confondues, se partagent équitablement les ressentis et positionnements (Tableau 2).

Cette répartition est en partie fortuite et issue du choix de mobiliser un corpus d'œuvres variées, relevant de styles littéraires et d'époques différentes. Si peu d'auteurs présentent un abord négatif de la ville issu d'un contexte particulier (Flaubert), les autres écrivains retenus pour l'étude se partagent entre la neutralité et le positif. D'une part, il existe nécessairement une intercompréhension entre le lecteur et l'auteur, une forme d'intersubjectivité issue du langage, du style et de la forme des discours, celle-ci ne pouvant, cependant, oblitérer l'existence de plusieurs niveaux d'interprétation des textes, ce que Paul Ricœur appelait le « conflit des interprétations »¹¹. D'autre part, l'intégration des discours dans un contexte littéraire, historique ou personnel de chacun des auteurs, rejoint une forme d'intertextualité appréhendée comme « tout texte [qui] se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement

10 - LONGHI Julien, *Visées discursives et dynamiques du sens commun*, Paris, coll. « Sémantiques », L'Harmattan, 2011, 180 p.

11 - RICŒUR Paul, *Le conflit des interprétations : Essais d'herméneutique*, Paris, Coll. Esprit, Seuil, 1969, 500 p.

et la profondeur »¹². Ici, certains effets de reproduction sont décelables notamment au travers des ouvrages d'inspiration régionaliste.

Connotations		
Positives	Neutres	Négatives
<p>« [...] mille rumeurs qui montent des anfractuosités du rivage, forment une sorte d'accord sauvage et harmonieux dont rien ne peut rendre la mélancolie douce et fascinante » SOUVESTRE</p> <p>« Il était bien noir ce temps de décembre, pour un jour de retour. [...] Yves éprouvait cette impression, qui lui causait malgré lui un étonnement triste ; car tout cela, en somme, c'était sa Bretagne » LOTI</p> <p>« [...] rue de Siam comme il était admis, la pluie ne se montrait ni indiscreète, ni discourtoise. On pouvait l'aimer pour sa douceur presque féminine. » MAC ORLAN</p> <p>« Rappelle-toi Barbara Il pleuvait sans cesse sur Brest Et je t'ai croisée rue de Siam Tu souriais Et moi je souriais de même » PRÉVERT</p>	<p>« Je remontais le Penfeld, qui se jette dans le port ; j'arrivais à un coude où ce port disparaissait. Là ne voyant plus rien qu'une vallée tourbeuse [...]. Au milieu de cette rêverie [...] je tressaillais et des larmes mouillaient mes yeux. » CHATEAUBRIAND</p> <p>« La rue c'était le château, avec seulement quelques maisons blotties rues de la Rive, sur le bord de la Penfeld » DELOURMEL</p> <p>« Un chaos dantesque de pierres noircies vallonnait à perte de vue jusqu'au pied du château-fort qui profilait seul sur le ciel sa silhouette majestueuse. » VULLIEZ</p> <p>« L'ouragan va cerner chaque maison sur la côte et chacune se croit hissée au sommet d'une tour carrée, tant le vent appuie sur ses quatre face [...], emplit la maison de chocs et de rumeurs... » VERCEL</p>	<p>« Brest, une des villes les plus sales de la République [...]. Je m'y sens étouffé, je n'y suis pas à mon aise. » CAMBRY</p> <p>« En dehors de l'arsenal et du bagne, ce ne sont que casernes, corps de garde, fortifications, fossés, uniformes, baïonnettes et tambour. [...] On admire beaucoup la symétrie factice et la propreté imbécile. » FLAUBERT</p> <p>« À cette ville d'ennui, de gloire, de misère, à cet arsenal pétrifié au long de sa perspective cubique tout en masses brutales, en lignes brisées... » CREACH</p> <p>« Dans ses venelles tristes où rodent des chats pelés, ou sur le lugubre escalier de la voûte » DUPOUY</p>

Tableau 2 : Connotations des auteurs sur l'environnement urbain – extraits.

12 - SOLLERS Philippe, « Niveaux sémantiques d'un texte moderne », in *Tel Quel, Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968, 304 p.

La part de la description dans les écrits étudiés n'est donc pas systématiquement neutre dans le rapport à l'espace ou les connotations suggérées. Les paysages décrits dans les romans apparaissent à des moments particuliers dans l'intrigue. Si Brest est présentée comme une cité anti-naturelle (Créach, Vulliez), française, moderne (Loti, Mac Orlan) et donc peu bretonne, la ville répond ponctuellement aux nécessités internes de l'organisation de l'espace dans le roman¹³. Les descriptions des lieux et espaces témoignent de la dimension très forte accordée au cadre naturel pour caractériser la ville et ainsi le récit. Mais la morphologie de la ville est aussi évoquée comme éléments de la scène. À partir de ces réflexions, nous nous proposons d'étudier moins comment les auteurs font et composent avec ces lieux, mais comment, selon un rapport dialectique, leurs écrits font et fondent la ville et les lieux.

Une interprétation de l'imaginaire littéraire de Brest au service d'une géographie de la ville

Les lieux évoqués fonctionnent parfois comme des centres d'accroche et d'appoint du récit. Cette sensibilité narrative devient alors le fil transitionnel entre le discours du géographe et celui du romancier. Sans s'y limiter, la perception de l'espace par l'écrivain relève souvent des parcours dans la ville. Brest, avant les séquelles de la Guerre, semble ainsi dévoiler trois visages qui se retrouvent dans tous les textes du corpus : finitude, bout du monde ; interface, lieu de rencontre ; maritimité, par le port militaire et de commerce.

Les lieux du récit

La mise en scène de certains lieux montre leur fréquentation et leur réinvestissement par les auteurs selon leurs propres codes. Ainsi en est-il des déplacements réalisés par Flaubert dans une ville qu'il décrira peu accueillante alors que Chateaubriand songe, mélancolique, sur les rives de la Penfeld.

Les lieux les plus fréquemment évoqués ou même cités dans les textes étudiés varient selon les genres littéraires et les périodes retenues (Fig. 2). On peut schématiquement distinguer trois découpages spatio-temporels. L'espace des auteurs romantiques et

13 - MITTERAND Henri, *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1980, 266 p.

symbolistes, parmi lesquels Chateaubriand, Souvestre, Cambry ou Dupouy qui privilégient ainsi des espaces dispersés le long du rivage et des bords de la Penfeld. Ils associent une description du visible et du sensible reposant avant tout sur le cadre naturel, l'influence maritime et le découpage de la côte, ainsi qu'en point d'orgue, le château qui apparaît comme l'élément résistant de l'histoire et de la grandeur de la ville. Brest apparaît, sous leur plume, comme une ville tantôt soumise tantôt résistant à une nature puissante et sauvage. Différents registres de langages et effets de style (emphases et métaphores) sont utilisés autour des dimensions visuelle et sensible, afin d'accentuer le caractère portuaire de la ville. Sans être détachés des configurations naturelles des lieux, les écrits des auteurs que l'on qualifiera de régionalistes insistent sur un caractère non plus littoral mais bien maritime, d'un espace qui est avant tout un foyer militaire et dont l'activité marque de son empreinte l'ensemble de la ville. Dans les textes de Flaubert ou de Vulliez, Brest est particulièrement marquée par ses fonctions portuaires, la ville tire avantage de sa position d'interface et les auteurs soulignent son caractère cosmopolite.

La littérature recouvre ainsi une dimension sociale en associant site, situation et population. Les lieux sont décrits à travers les modes de vie des habitants, une littérature des lieux habités, une géographie du sensible se dessinent dans leurs œuvres. Créach, Mac Orlan et Vercel ciblent quant à eux, au travers de ce que l'on se propose de qualifier de littérature réaliste, les quartiers en lien avec l'activité maritime et militaire : les casernes, les quais de Kéravel, le secteur de Recouvrance, le quartier des Sept Saints et l'Arsenal. Ces lieux sont nommés de manière plus précise, par le nom des rues (Pasteur, Siam, Kéravel, Suffren, etc.) pour tenter de mieux traduire l'ambiance urbaine qui se dégage de la cité. On retrouve cette description dans le texte de Delourmel mais à l'échelle de l'ensemble de la ville. Rarement les quartiers plus aisés sont ainsi décrits. Le tracé des rues et le parcellaire n'ont pas été retenus dans les choix cartographiques, ils auraient peu de sens, du fait des évolutions successives de la ville entre 1800 et le milieu du XX^e siècle. Pour mieux rendre compte des lieux privilégiés par les auteurs, la figure 2 les présente selon une typographie proportionnelle à leur occurrence dans les textes. Il apparaît ainsi visiblement qu'indépendamment des époques, les espaces portuaires sont les lieux privilégiés de l'intrigue et de la description.

rencontres. Les pas conduisent, quel que soit le regard de l'écrivain, à la mer qui participe également à la fréquence d'un temps pluvieux qui accroît l'impression d'une ville grise : « L'air avait quelque chose de tellement terne, de tellement éteint [...]. Le vent s'engouffrait dans les longues rues grises... » (Loti). Au-delà de cette approche parfois naturaliste, la mer apparaît, selon la sensibilité des auteurs et le fil des récits (Fig. 4), comme un révélateur, d'une part de la finitude, « finisterre » d'un continent, d'autre part de l'interface entre un arrière-pays « ancien monde » et un avant-pays « mondes inconnus » (Chateaubriand). L'une ou l'autre posture, ou les deux conjointement, renforcent le rôle accordé au port militaire de la Penfeld puis au cours du XX^e siècle à celui de commerce développé en front de mer.

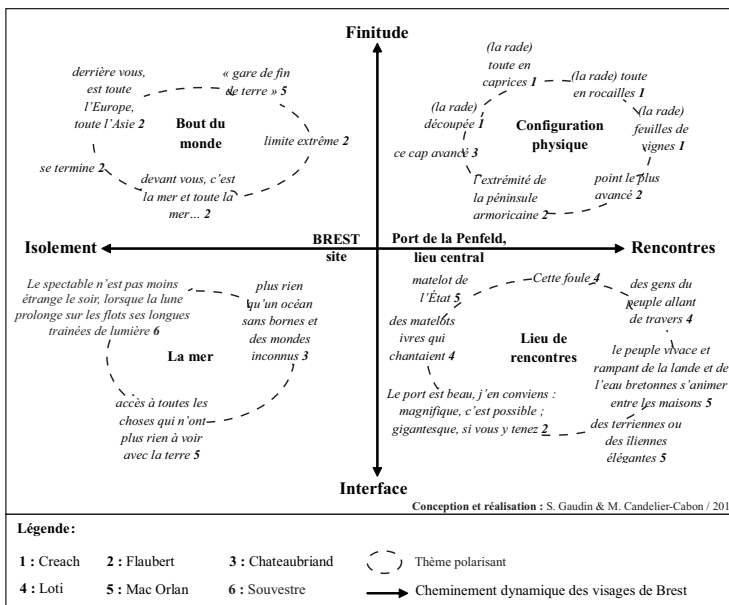


Figure 3 : À travers la littérature, les visages de Brest – réalisation des auteurs.

Certains lieux cristallisent le caractère cosmopolite de la ville et attestent de cette singularité : Recouvrance, Sept Saints, Kéravel, rue de Siam. La fréquence de leurs occurrences dans les écrits conforte la représentation urbaine des auteurs qui s'attachent majoritairement aux quartiers pauvres et dégradés de la ville basse, aux quartiers fréquentés par la « foule du dimanche, [...], des matelots ivres qui chantaient, [...] des soldats qui

trébuchaient, [...] des gens du peuple allant de travers... » (Loti). La nuit, « la présence illicite des forçats » (Flaubert) se mêlant aux « soldats et [aux] matelots qui menaient leur branle dans Kéravel et les Sept Saints » (Mac Orlan) « ajoutait [...] à l'impression d'insécurité et de peur » (Flaubert). L'habitat s'adapte à la topographie de la ville, confortant la perception d'une ville grise et sombre, « maisons [...] accrochées à la falaise rocailleuse », « ville [...] biscornue, [...] coupée de ravins, de rampes et de ruelles, bossue comme un tapis posé sur une table mal équarrie » (Vulliez), « rues étroites, obscures, infectes, toujours sales et couvertes d'un pied d'ordures » (Cambry). La rue de Siam, haut lieu de rencontres, « élément sentimental né de toutes les traditions familiares et presque familiales de la ville » (Mac Orlan), est le cordon ombilical de Brest, reliant les quartiers de Kéravel et des Sept Saints proches du port et s'étirant en direction des quartiers plus riches à l'ouest.

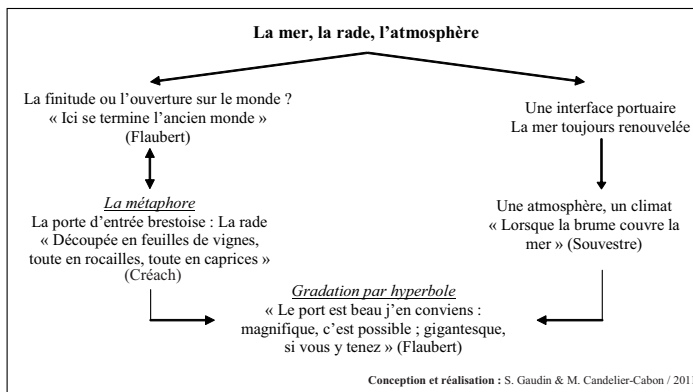


Figure 4 : Le port, élément déterminant de littérature de la ville – réalisation des auteurs.

Le découpage littéraire de la ville souligne le poids des représentations socio-spatiales. Dans *Maudez le Léonard* (Creach), l'itinéraire de Marie (Fig. 5), témoigne de son ascension sociale, trajectoire aussi spatiale qui se traduit finalement par... un changement de rives ! De la rue Pasteur marquée par l'influence des casernes et de l'Arsenal, proche des quartiers très pauvres et dégradés, Marie achève son parcours en s'installant dans les quartiers bourgeois à proximité du port de commerce moderne, sur le cours Dajot.

Cet espace construit et approprié par les écrivains disparaît « sous cette pluie de fer, de feu, d'acier, de sang » (Prévert)¹⁵ en 1944. Qu'en reste-t-il alors pour ces contemplateurs ?

Rupture et effacement, continuité des récits : Reconstruction et sublimation

Brest imaginée par ses poètes : à la rencontre d'un passé recomposé

La Reconstruction a souvent été présentée comme une négation des processus antérieurs. Elle témoignerait dans ses formes et conception d'un « système d'ordre imposé »¹⁶. Des plans urbains successifs tentent de réconcilier une ville habitée, progressivement réappropriée et une ville défigurée. Une nouvelle place est alors accordée aux civils face à la Marine. La ville s'éloigne de ses infrastructures militaires et son image maritime est reléguée dans sa littérature. *Le vieux Brest à travers ses rues* (Delourmel) devient un livre ouvert sur une mémoire de la ville en reconstruction, offrant des souvenirs réalistes, précis, expressifs, témoin d'une réalité disparue et qui se veut exemplaire. Le poème *Barbara* de Prévert¹⁷ devient très vite populaire et participe à la littérature d'Après-guerre oscillant entre deuil et nostalgie. « Barbara », ce nom, pour lui, symbolise les retrouvailles, un nom qu'il imagine international en pensant à Barbara Kent. C'est de Paris, avant même de revenir à Brest, qu'il écrit ces vers qui laisseront une impression sourde et irréversible des séquelles de la guerre, ce « Brest, dont il ne reste rien » (1946). En même temps, les tentatives pour revaloriser le littoral brestois ne trouveront pas d'écho dans le plan urbain.

La rupture est sensible dans les romans d'Après-guerre, où les lieux participent aux discontinuités du récit. « On avait quitté une ville... Ils retrouvaient un amoncellement incroyable de ferrailles et de débris. Quelques squelettes de façades marquaient çà et là, comme des jalons, l'alignement des rues effacées » (Vulliez). Les descriptions

15 - PRÉVERT Jacques, « Barbara », in *Paroles*, Jacques PRÉVERT, Paris, Gallimard, 1946, 253 p.

16 - DIEUDONNÉ Patrick & MARRIÈRE Delphine, « Les ports reconstruits : mythe et planification », in *La ville maritime, temps, espaces et représentations, Actes du colloque de Brest 9-10-11 juillet 1996*, Brest, Centre de recherche bretonne et celtique, p. 281-291.

17 - PRÉVERT Jacques, « Barbara », *op. cit.*

sont fragmentées et éparpillées dans le roman. La ville ne constitue plus le tissu d'une histoire longiligne, mais accentue les séquences du récit et la brutalité des actions. La ville n'est plus le cadre privilégié de la narration, elle accompagne les chaos de l'intrigue.

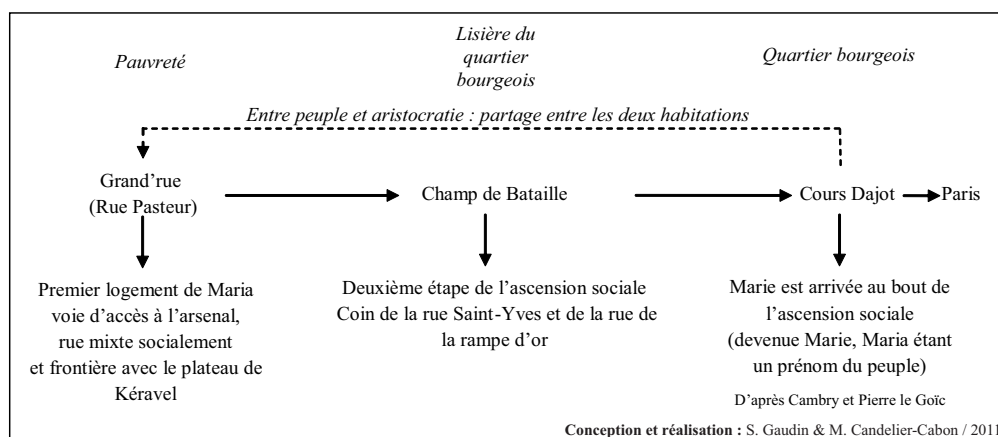


Figure 5 : L'ascension sociale inscrite entre les rives – le parcours de Marie dans le roman de Créach, 1928 – réalisation des auteurs.

Brest et Mac Orlan, *« antimémoires »¹⁸ de la ville reconstruite*

Certains grands auteurs sont ainsi distingués pour la mémoire vivante qu'ils ont contribué à donner à la ville¹⁹. Une salle de spectacle « Mac Orlan », récemment réhabilitée (Photo 1), anime aujourd'hui la vie culturelle brestoïse. Malgré tout, la rupture avec l'urbanisme et les formes d'avant-guerre est consommée. Jacques Prévert dénonce une Reconstruction sans âme qui a transformé la rue de Siam en un boulevard glacé. C'est sans doute ainsi que s'opère alors progressivement un dédoublement de la ville, « débarrassée du poids de la ville ancienne »²⁰, entre d'une part, les nouvelles centralités urbaines au cœur desquelles les grandes artères

18 - LE GOÏC Pierre, *Brest en reconstruction. Antimémoires d'une ville*, Rennes, PUR, 2001, 350 p.

19 - BALCOU Jean, LE GALLO Yves, LE GUILLOU Louis, LAURENT Donatien, FLEURIOT Léon, SEGALIN Auguste-Pierre (dirs), *Histoire Littéraire et Culturelle de la Bretagne*, Paris/Genève, Centre de Recherche Bretonne et Celtique, Champion-Slatkine, 1987, 432 p.

20 - BERTHOU Christine, LE COUEDIC Daniel, ROUXEL Françoise, WIEL Marc, LE GALLO Yves, HENWOOD Philippe, HENWOOD Annie, CHAMPOT Emmanuelle, DIEUDONNÉ Patrick, *Trois siècles d'urbanisme : Brest alias Brest*, Liège, Mardaga, 1992, 238 p.

comme la rue de Siam, de Jean Jaurès et du boulevard Gambetta ; et de l'autre, le port, si présent dans les écrits de la période précédente. À partir de là, s'affirme une rupture entre le port et le reste de la ville, plus attachée à redonner un visage humain aux îlots éventrés et aux bâtiments détruits, marquant l'éloignement entre les formes de la ville et les écrivains aussi. Quelle part peut encore jouer la littérature dans ce chaos ? Un témoin à la fois souple et résistant, une projection, un idéal type d'une ville où tout est à refaire ?



Photographie 1 : La réhabilitation de la salle Mac Orlan – Brest. Source : Solène Gaudin, 2009.

Mac Orlan est un des auteurs majeurs de cette période et reste une figure emblématique de la littérature de la ville. L'écrivain dépeint Brest au sortir de la guerre. Lui-même très marqué par la mobilisation, il inscrit son récit dans une ville qui reste à ses yeux remarquable par son passé et les symboles qu'elle continue de porter. *Brest* est édité pour la première fois en 1926 puis en 1946. Si l'ouvrage s'assimile au parcours curieux et onirique de l'auteur, on y décèle toujours une présence en filigrane de la mer. Le cheminement proposé au travers des rues est empreint d'un « fantastique social » qui reflète une grande partie de son œuvre. Mac Orlan rêve d'une ville non seulement par sa morphologie ou les spécificités de sa situation maritime, mais aussi en accordant une part vivante aux populations : « La

rue de Siam, pour les Brestois, prolongeait leur demeure »²¹. Mac Orlan, à la manière d'autres auteurs du XIX^e siècle, contribue alors à pérenniser le mythe de Brest, ville de marins et de commerce, une image bien éloignée de la configuration morphologique et sociale actuelle. C'est sans doute ainsi que la littérature trouve toute sa place dans l'analyse géographique en posant les jalons d'une ville rêvée, passée ou existante, vivante ou projetée.

Faire ville pour Brest, comme pour d'autres villes reconstruites²² a plus qu'ailleurs consisté à réinventer une centralité, à refonder une ville selon les normes de l'époque et les impératifs économiques et sociaux. Dans le cas de Brest, le port est devenu un attribut de la ville, plus mythique que fondateur, à la marge d'une production littéraire qui ne le réinvestit que pour mieux camper une intrigue dans les romans policiers régionaux (Hervé Bellec, Jean-François Coatmeur, Laurent Segalen, etc.). La littérature noire tantôt accablante, tantôt instigatrice d'une réhabilitation des espaces déshérités, participe ici à renouer avec le visage romanesque de la cité maritime. Brest reconstruite, tout bien ordonnée, n'est plus la ville double d'avant, le Port de la Penfeld n'est plus le lieu central de la ville. Une autre image de Brest naît dans les années 1950 et suivantes, mais la mémoire d'une ville disparue s'affirme dans le palimpseste des strates urbaines. La réécriture de la ville par ses poètes et ses nouveaux bâtisseurs offre des contrastes saisissants. La ville d'avant serait-elle devenue un mythe que les aménageurs ont à cœur de démentir ? Sans repère ni marquage possible, la mémoire collective repose au travers des écrits sur une forme d'a-spatialité du processus mémoriel. Ici, « lire l'espace pour comprendre la société »²³ est un cheminement à conduire à l'envers, les bases de la Reconstruction de la ville ont contribué à figer des formes urbaines uniformes et hiérarchisées, pâle reflet de la ville mythique des récits antérieurs. Les configurations matérielles ne représentent ainsi qu'une dimension des rapports des populations à l'espace urbain. La ville – sédimentée – n'est pas pour autant totalement désincarnée, elle continue d'exister dans les interstices de ses mises en scène.

21 - MAC ORLAN Pierre, *Brest*, La Baule, Édition de Bretagne, 1947, p. 41.

22 - DIEUDONNÉ Patrick, « De la réhabilitation à la patrimonialisation : les villes reconstruites », in *Autour de la ville de Napoléon*, Gilles BIENVENU & Géraldine TEXIER-RIDEAU (eds), Rennes, PUR, 2006, p. 299-307.

23 - RIPOLL Fabrice, « Réflexions sur les rapports entre marquage et appropriation de l'espace », in *Mots, traces et marques. Dimensions spatiale et linguistique de la mémoire urbaine*, Thierry BULOT & Vincent VESCHAMBRE (dirs), Paris, L'Harmattan, 2006, p. 15-36.

Chapitre XX

Marseille, roman noir et imaginaire géographique

Caroline ZIOLKO

Certains romans noirs postmodernes ont, entre littérature et géographie¹, modifié le regard porté sur la ville ; et réactivé, entre le réel et l'imaginaire, la mémoire des lieux et les repères d'un imaginaire partagé. Partant de ce point de vue, on peut chercher à comprendre comment, dans les années 1990 – en rupture avec les clichés médiatiques antérieurs –, les romans de Jean-Claude Izzo (1945-2000), mettent en scène l'image de l'espace urbain de Marseille, et parviennent à réactiver la perception d'une grande métropole portuaire, autrefois désignée comme la porte de l'Orient.

Jean-Claude Izzo, initiateur d'un style reconnu, fut aussi journaliste, essayiste, parolier et, plus discrètement, poète, libraire, chômeur, vendeur aux puces. Son interprétation de Marseille – sa ville natale –, révèle une perception subjective et passionnelle. Issu de l'immigration italienne, Izzo revendique ses origines, et perçoit Marseille à travers le prisme de la nostalgie des années où son père, alors docker, dû s'intégrer dans une réalité urbaine souvent hostile. Il pose ainsi un regard transversal sur une ville où son utopisme débonnaire persiste à voir le *melting pot* comme solution aux tensions entretenues par les disparités économiques et ethniques. Entre fiction, allusions autobiographiques et réalisme, Izzo imagine sa fameuse trilogie marseillaise :

1 - BROSSÉAU Marc, *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, 1996, 246 p.

*Total Khéops*², *Chourmo*³ et *Solea*⁴. En 1995, *Total Khéops* obtient le Trophée 813 du meilleur roman français et focalise la critique littéraire sur Marseille.

Izzo situe l'action d'une part sur des territoires ponctués de tours et de barres – développées, au nord de la ville, dans l'urgence d'une croissance démographique et d'une immigration devenues soudain problématiques – ; et, au sud, dans des calanques ponctuées de cabanons – petites résidences secondaires locales vernaculaires.

Roman noir et géographie urbaine

Ces deux secteurs urbains, géographiquement distants et sociologiquement différents, s'opposent par l'histoire de leur développement, par le mode de vie qu'ils induisent. Ces territoires pointent aussi toute la dichotomie de la cité phocéenne. Bien que reliés au centre névralgique de la métropole, à ses administrations, ses commerces et ses lieux de convivialité, par un réseau d'axes de circulation, ces arrondissements excentrés s'affirment cependant comme des territoires autonomes, sinon autarciques.

Entre les quartiers nord et les Calanques, Izzo trace le périmètre d'action de Fabio Montale, un ex-commissaire désabusé. L'intrigue transgresse ainsi les cloisons invisibles érigées entre des communautés qui coexistaient, jusque là, le plus souvent sans se comprendre ni communiquer. Ses romans dépassent donc le périmètre de l'intrigue policière – comme c'est le cas, à New York, dans les romans de l'écrivain nord-américain Richard Price – pour focaliser l'attention du lecteur sur l'image multidimensionnelle de la plus ancienne cité du territoire français. L'originalité de ces romans consiste donc à mettre en présence, sinon à confronter, des personnages issus d'univers distincts. Le centre historique n'étant plus que le point central articulant les voies d'accès d'une zone urbaine à l'autre. Le soir, après son enquête dans les quartiers nord, le commissaire regagne son cabanon ; il passe au commissariat près du centre-ville ; s'arrête dans son café-restaurant favori, et reprend la route.

2 - Izzo Jean-Claude, *Total Khéops*, Paris, Gallimard, 1995, 358 p.

3 - Izzo Jean-Claude, *Chourmo*, Paris, Gallimard, Série Noire, 1996, 368 p.

4 - Izzo Jean-Claude, *Solea*, Paris, Gallimard, Série Noire, 1998, 304 p.

L'articulation physique de l'espace urbain, définie dans *L'image de la cité*⁵, est ici présente, mais la description de la diversité de ce panorama multiculturel suggère aussi que « [...] l'espace n'est pas une forme, c'est un rapport ; le rapport de la personne à la forme. Dès lors, on peut avancer »⁶.

L'étude de cette trilogie fait aussi référence à la géocritique⁷ pour identifier l'imaginaire développé dans ces romans à partir d'une connaissance précise des lieux et des situations sociales ou culturelles. La géocritique a fourni, avec le *linguistic turn*, opéré par les sciences sociales, une approche pluridisciplinaire des textes abordant la représentation culturelle de l'espace dans les perspectives les plus larges et les plus complexes en termes de rapport à la géographie, à l'histoire et à l'évolution des sociétés.

La trilogie marseillaise décline quatre axes qui, selon l'approche géocritique, définissent les rapports entre l'espace urbain et l'espace fictionnel, c'est-à-dire *la multifocalisation*, *la polysensorialité*, *la stratigraphie* et *l'intertextualité*⁸. La *multifocalisation* permet de considérer ici plusieurs romans d'un même auteur, voire de convoquer ceux d'autres auteurs – comme, par exemple, Carrese et Del Pappas –, pour envisager, dans une approche comparatiste, la description de diverses villes méditerranéennes ou autres. La *polysensorialité* du propos romanesque concerne, ici, la dimension humaine et vernaculaire de la description d'un contexte méditerranéen. Ces entrées novatrices sont essentielles dans le roman noir marseillais. Elles permettent d'aborder les questions suivantes : comment Izzo parvient-il à rendre compte de la complexité géographique, ethnique, culturelle de sa ville ? En quels termes décrit-il ce panorama millénaire, continuellement réactivé par des flux de populations aussi différentes qu'originales dans leur appréhension de l'espace urbain ? Enfin, comment Izzo réussit-il à définir un imaginaire médiatique – privilégiant le panorama multisensoriel d'un espace de vie partagé ?

5 - LYNCH Kevin, *L'image de la cité*, trad. de l'américain, Montrouge, Dunod, 1998 [1960], p. 1-16.

6 - CHENIEUX Jacques, « Contribution à la réflexion sur le concept d'espace », in *Espace & Représentation*, Paris, Les Éditions de la Villette, 1982, p. 235- 238.

7 - WESTPHAL Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, 2007, 278 p.

8 - *Ibidem*.

Joël Schmidt regroupe dans *Le goût de Marseille*⁹, des textes littéraires décrivant la ville à différentes époques. Il sélectionne, dans *Chourmo*, un des volumes de la trilogie marseillaise écrite de 1995 à 1998 par Jean-Claude Izzo, le regard porté sur trois quartiers où évolue l'action. Chaque site dépeint un aspect différent de l'identité géographique marseillaise. Le premier site, c'est La Bigote, un secteur d'habitations implantées dans les quartiers nord : « Ici rien n'est pire qu'ailleurs. Ni mieux. Dans un paysage convulsé, rocheux et calcaire. Et la ville là-bas, à gauche. Loin. On est là loin de tout. Sauf de la misère »¹⁰. Le romancier laisse entendre que l'éloignement du centre ville est une épreuve et une injustice pour les populations déshéritées du secteur urbain où Fabio Montale – principal personnage de cette trilogie – mène l'enquête. Ailleurs ce commissaire précise : « [...] à huit marches au dessous de ma terrasse, il y avait la mer, et mon bateau. Et ça, c'était certainement mieux que toutes mes espérances de paradis »¹¹. L'isolement et la désertification sont donc, pour Izzo, des critères particulièrement subjectifs. Les Goudes désignent le second site retenu. C'est là que réside Fabio Montale, dans le cadre privilégié d'un quartier excentré au sud de la ville, où des cabanons ont été peu à peu aménagés en résidences secondaires. En effet, Izzo ne focalise pas l'action au centre ville, il donne au lecteur l'occasion de parcourir l'ensemble du territoire urbain.

La description romanesque de Marseille s'opère ainsi à travers les interactions entre les quartiers – eux-mêmes définis, avant tout, comme des lieux de vie communautaires. Ce qui révèle, avec trois secteurs clés, un processus de déterritorialisation/reterritorialisation géographique et sémantique de la ville. Ce processus désigne premièrement le quartier du Panier – situé près du Vieux-Port, édifié sur des vestiges gréco-romains, et urbanisé au XVII^e siècle – ; ensuite les quartiers nord – où sont implantées des habitations, à loyer modéré, hâtivement construites dans les années 70 – ; et enfin, au sud de la ville, le secteur des calanques – où l'on trouve entre mer et rochers quelques cabanons relevant de l'auto-construction et de l'habitat vernaculaire. Le choix de ces différents secteurs pose la question d'une temporalité propre, d'une part, au site et, d'autre part, au récit lui-même.

9 - SCHMIDT Joël, *Le goût de Marseille (Textes choisis et présentés par)*, Paris, Mercure de France, 2007, p. 67-70.

10 - Izzo Jean-Claude, *Chourmo*, *op. cit.*, p. 55.

11 - *Ibidem*, p. 32.

Izzo construit son propos médiatique entre un chronotope urbain millénaire – celui de la cité phocéenne –, un chronotope classique – celui de la littérature et des beaux arts –, et un chronotope fictionnel postmoderne – qu’il inaugure avec sa trilogie. Faisant référence aux travaux de Mikhaïl Bakhtine¹², la notion de chronotope, reprise par Marc Brosseau¹³, permet ici de repérer, qualifier, et interpréter l’écart entre le temps et l’espace décrits dans l’univers médiatique ou romanesque classique et dans le roman postmoderne. Elle introduit également, dans l’approche géographique, la prise en compte d’une dimension historique essentielle pour considérer à court, moyen, ou long terme la requalification subjective ou le déplacement médiatique des lieux clés dans l’espace réel et dans la fiction.

Cette requalification des repères matériels et symboliques – sites, constructions, secteurs d’activités – du centre vers la périphérie urbaine apparaît déjà, dans la Grèce antique, au sein de la *polis* – depuis l’*astu*, centre symbolique et décisionnel, vers la *chôra*, périphérie urbaine. Dans la cité phocéenne, le centre stratégique regroupait autrefois, autour du Vieux-Port, les pôles décisionnels, économiques et historiques. Au milieu du XIX^e siècle, le développement démographique entraîne l’extension du périmètre urbain et la création de quartiers périphériques près du Port de la Joliette. La Chaîne de l’Étoile et, à l’opposé, le bord de mer imposent un étirement nord-sud, tandis que le centre conserve et renforce son image de haut-lieu de mémoire¹⁴. En termes de rhétorique urbaine, le Vieux-Port représente symboliquement Marseille dans un propos iconique ou littéraire de grande diffusion. Les quartiers d’habitations implantés, dans les années 1950, au nord de la ville sont pratiquement obliérés. Tandis que l’on assiste à l’adjonction sémantique des calanques, pour esquisser l’image et l’imaginaire médiatique d’une grande ville de l’arc méditerranéen – située, à quelques heures de Paris, par TGV – qui, entre loisirs nautiques, hauts-lieux historiques et espaces verts, offre une certaine qualité de vie. Izzo fait volontiers référence au paysage urbain pour introduire un propos personnel critique sur l’aménagement de l’espace dans la cité phocéenne. Ces références marquent souvent chez lui – mais aussi chez

12 - BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, 448 p.

13 - BROSSEAU Marc, *Des romans-géographes*, op. cit.

14 - NORA Pierre, *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997, p. XLI.

Carrese et Del Pappas –, un déplacement sémantique des hauts-lieux de l'identité urbaine au profit de nouveaux centres d'activité. En déplaçant les lieux de mémoire de Marseille – connus et identifiés par tout lecteur empirique¹⁵ – du patrimonial vers le communautaire, Izzo oriente l'image médiatique de la ville historique vers une problématique ciblant davantage l'image d'une cité cosmopolite, constituée de strates d'immigration. Seul le lecteur modèle¹⁶, marseillais ou non, ciblé par l'auteur, situe les repères contemporains de cette trilogie policière. On constate cependant que ce lecteur modèle et le grand public résidant *in situ* possèdent apparemment les mêmes clés de lecture. Ce qui peut, en partie, éclairer la popularité locale de ses romans.

D'autre part, le fait que la description de Marseille, entre réalisme et utopie, ne fasse pas référence aux dimensions érudites et patrimoniales d'une cité historique centralisée – mais aux aspects sociologiques et populaires d'un profil urbain ouvert et décentralisé –, peut en partie éclairer la grande popularité de ces romans dans un contexte littéraire francophone.

Marseille est ainsi donnée à voir et à lire comme un récit sur ce qu'elle est, et sur ce qu'elle pourrait être ou ne pas être. Izzo déconstruit et reconstruit la ville, comme entité narrative, laissant le lecteur libre de porter *in situ* un autre regard sur un paysage humain dont il dresse un portrait réaliste et diversifié.

Diversifier l'image du paysage humain

Dans ces polars, la découverte des cadavres et des assassins s'efface devant la description d'un espace méditerranéen qui, de longue date, s'est affirmé comme un lieu de vie populaire et convivial. L'adhésion du lecteur passe donc autant par le portrait de la ville que par celui des protagonistes. Au-delà de l'identité urbaine, c'est l'identité culturelle élargie à la Méditerranée qui – à travers l'exagération, voire la caricature – retranscrit les attitudes, gestes, paroles et coutumes des gens du Sud. Cette micro-géographie littéraire est sonore : elle révèle l'originalité de l'expression non-verbale, de la communication par le toucher et les contacts physiques.

15 - Eco Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduction de Myriam Bouzaher, Paris, Grasset, 1979, 315 p.

16 - *Ibidem*.

Les personnages présentent un profil polychrone comme ceux imaginés par Del Pappas ou Carrese, eux aussi, auteurs d'origine marseillaise et fils d'immigrés venus du pourtour méditerranéen.

Avec Izzo, le propos des personnages est souvent utopique, empreint de parti pris, mais aussi – comme chez Carrese – teinté d'humour et de sens critique. La description des paysages urbains passe par l'évocation de l'histoire locale, faisant écho, à travers celle de l'immigration, à une mémoire méditerranéenne, voire à une mémoire planétaire. Cependant, les gravures et les textes anciens exposent les projets d'envergure qui destinaient ce fameux cours Belsunce à devenir, avant qu'il ne dépérisse dans les années 1970, les Champs Élysées marseillais. L'inauguration du tramway en 2007, d'une grande bibliothèque en 2004 et une opération de rénovation urbaine ont, depuis, redonné vie à ce secteur du centre historique.

Le Panier, un quartier ancien perché sur la rive nord du Vieux-Port, est constitué d'habitats anciens et de ruelles étroites. Un hospice construit par Pierre Puget accueille aujourd'hui des musées nationaux, des centres de recherche et d'enseignement supérieur. Il était peuplé, au début du siècle dernier, d'immigrés italiens – pêcheurs, dockers, ouvriers – aujourd'hui principalement remplacés par des familles originaires d'Afrique du Nord. La rénovation urbaine et le réaménagement du périmètre Euroméditerranée drainent peu à peu une population de cadres moyens, d'artistes et d'artisans. Sous la plume d'Izzo, cette évolution se traduit en ces termes :

« Le Vieux Moulin », un endroit étrangement épargné par les promoteurs sur le chemin du Merlan. Avant et après, ce n'était que lotissements provençaux à quatre sous. Des HLM à l'horizontale pour employés de banque et cadres moyens. [...] L'endroit était plutôt sinistre. Surtout la nuit. Passé vingt heures trente, il n'y avait plus de bus et les voitures se faisaient rares.¹⁷

La nostalgie des souvenirs personnels d'Izzo et l'intrigue de son roman noir se confondent, faisant du commissaire le porte-parole de l'auteur. Aborder certaines questions liées à l'histoire de Marseille permet d'introduire – parallèlement au chronotope fictionnel – un chronotope discursif d'envergure nationale, voire planétaire. L'évocation de données autobiographiques – introduites en filigrane par l'auteur – superpose une nouvelle strate de références et d'indices

17 - Izzo Jean-Claude, *Chourmo*, op. cit., p. 92-93.

propres à ancrer davantage le propos fictionnel dans la réalité locale. Ainsi, à propos de la Seconde Guerre mondiale, Izzo écrit :

Mon père aussi avait eu une médaille. Une citation. Mais c'était loin tout ça. Cinquante ans. De l'histoire ancienne. Il n'y avait plus que le souvenir des soldats américains, sur la Canebière. Avec leurs boîtes de Coca, leurs paquets de Lucky Strike.¹⁸

À l'évocation s'ajoute l'appréciation personnelle quand il déclare :

Oubliés leurs bombardements aveugles sur la ville. Et oubliés les assauts désespérés des tirailleurs algériens sur Notre-Dame de la Garde, pour déloger les Allemands. De la chair à canon, parfaitement commandée par nos officiers.¹⁹

À travers ses populations, le territoire urbain entre alors en résonance avec un espace géographique planétaire. L'histoire locale recoupe l'histoire de l'humanité. L'histoire intime rejoint la mémoire communautaire. Évoquer le territoire c'est évoquer, aussi et surtout, la singularité et l'originalité de chaque groupe qui l'occupe :

Je me garai ma R5 sur le parking de la Paternelle. Une cité maghrébine. C'était pas la plus dure. Ce n'était pas la moins pire. Il était à peine 10 heures et il faisait déjà très chaud. Ici, le soleil pouvait s'en donner à cœur joie. Pas un arbre, rien. La cité. Le parking. Le terrain vague. Et au loin la mer. L'Estaque et son port. Comme un autre continent.²⁰

L'image et l'imaginaire, liés à la cité phocéenne, sont ici synonymes d'esprit communautaire, de rapports conviviaux, voire empreints d'archaïsme, et de système D. Ils renvoient aux rapports claniques d'un clientélisme souterrain qui désigne, en filigrane, les résurgences d'un patrimoine culturel bimillénaire distinct de celui dressé, pour Barcelone, par James Graham Ballard dans *Crash* et *Kingdom Come* ; avec son flux d'autoroutes entre des zones urbaines excentrées – sans âme ni réels repères identitaires autres que ceux, purement fonctionnels, des commerces de grande distribution. Ici, chaque indice psychologique ou topographique contribue à tracer le profil d'une cité utopique que le narrateur souhaitait voir émerger.

18 - *Ibid.*, p. 80-81.

19 - *Ibid.*, p. 81.

20 - Izzo Jean-Claude, *Total Khéops*, *op. cit.*, p. 64.

Valoriser une approche multisensorielle de la ville

Izzo redéfinit également l'identité territoriale selon une approche multisensorielle, dans ses polars comme dans des textes documentaires. Cette approche hédoniste, simple et directe du réel, cible la notation des couleurs de la mer et la perception de la lumière : « on roule maintenant sur l'autoroute du littoral, direction centre-ville. On voit tout le port autonome, c'est superbe... La lumière est magique cet après-midi »²¹. Il affirme même : « on ne comprend rien à cette ville si l'on est indifférent à sa lumière. Elle est palpable, même aux heures les plus brûlantes »²².

À travers la notation des odeurs et de sensations olfactives les personnages témoignent de leur perception intime de l'environnement. L'odorat donne un indice très subjectif de ce qui va bien ou mal et de ce qui est bon ou mauvais. Ces appréciations subjectives tracent un périmètre invisible entre soi et les autres. La notation de perceptions sensorielles précise un mode de partage du territoire urbain typiquement méditerranéen. De son côté, le texte traduit, avec l'oralité, une autre dimension de la perception d'un espace partagé. Il évoque les chansons de l'enfance, la musique, le jazz ; il renvoie au parler marseillais. Izzo décline avec précision différentes références musicales adaptées au profil de ses personnages : « J'attrapais une cassette de Mongo Santamaria, et je l'enclenchai. *Mambo terrifico*. À fond »²³. En décrivant les déplacements de ses personnages d'un secteur à l'autre de la ville, Izzo conjugue paysages visuels et sonores.

En matière de sons, l'anthropologue Edward Twitchell Hall affirme que « le rythme d'un peuple est vraisemblablement l'élément qui relie avec le plus de force les êtres humains entre eux »²⁴. Fabio Montale déclare même :

[...] Le rap, c'était loin d'être mon truc, mais j'étais toujours époustoufflé par ce que ça racontait. La justesse du propos. La qualité des textes. Eux ne chantaient rien d'autre que la vie de leurs copains, dans la rue ou en maison d'arrêt.²⁵

21 - Izzo Jean-Claude, « Marseille, la lumière et la mer », in *Méditerranée*, Paris, Librio, 1998, p. 13-18.

22 - *Ibid.*, p. 13.

23 - Izzo Jean-Claude, *Solea*, op. cit., p. 53.

24 - HALL Edward Twitchell, *La danse de la vie*, Paris, Seuil, 1984, p. 198.

25 - Izzo Jean-Claude, *Solea*, op. cit., p. 174-175.

Les personnages expriment leurs opinions et options politiques à travers des commentaires de la presse locale, ou encore font référence à des auteurs classiques. Le plus souvent, ils convoquent, sans enthousiasme, le sens commun : « Marseille est un mythe. C'est ça, seulement, qu'il y a à voir. À épouser. Le reste peut y être aussi futile, ou vaniteux, qu'ailleurs »²⁶.

L'alimentation, les recettes, les vins traduisent également l'identité culturelle des personnages et leurs goûts spécifiques : « J'aime ça manger [...] Je n'avais rien trouvé de mieux pour réfuter la mort. M'en préserver. La bonne cuisine et les bons vins. Comme un art de survivre »²⁷. Ces descriptions précisent l'ancrage du manger dans le temps et l'espace local :

La soupe au pistou, c'était encore mieux quand elle réchauffait une ou deux fois. J'allumais une cigarette et me servis un fond de vin rouge de Bandol. Un Templier 91. Ma dernière bouteille de cette année là. La meilleure peut-être.²⁸

Del Pappas inclut même quelques recettes culinaires dans ses romans.

Sous son titre générique, cette trilogie rappelle celle, bleu lavande, signée Marcel Pagnol. Mais Izzo réactive ici la lecture de Marseille d'un réalisme subjectif, porteur d'un imaginaire géographique, non pas simplement consensuel, familial et régionaliste mais plus largement critique, altruiste, et méditerranéen. Avec moins de retenue et plus de réalisme que les adaptations des romans de Pagnol, les polars marseillais contemporains portent à l'écran un *modus vivendi* qui, loin du polar scientifique, prouve l'attachement des petites gens, des bords du Lacydon, au soleil, à la cuisine locale, et à une certaine convivialité.

L'identité géographique des lieux se profile à travers la redéfinition de l'espace de l'opération d'actions individuelles ou collectives, de l'espace de la socialisation et de l'espace de la valorisation. Partant de là Izzo réactive à sa manière l'imaginaire médiatique de Marseille. L'articulation entre les territoires urbains transite par des moyens matériels : la voiture pour circuler entre les quartiers nord et sud de Marseille, ou la déambulation, à pied, à travers Le Panier, ou les calanques. Le symbolique et l'imaginaire, le souvenir et la référence à des perceptions

26 - *Ibid.*, p. 14.

27 - Izzo Jean-Claude, *Chourmo*, *op. cit.*, p. 156.

28 - Izzo Jean-Claude, *Solea*, *op. cit.*, p. 89.

sensorielles directes ou différées par des enregistrements de chansons font aussi lien entre les lieux et les situations. Plusieurs approches simultanées sont même possibles. Écouter une cassette audio au cours d'un trajet en voiture modifie la perception du paysage urbain, de la durée du trajet, voire du temps qu'il fait. Le son modifie la perception et la description des sites traversés pour tracer le profil d'un territoire imaginaire construit entre quotidienneté et mémoire ancestrale.

Réactiver l'imaginaire médiatique de Marseille

La cité phocéenne est par définition espace mémoriel. Or « le lieu de mémoire est un lieu double ; un lieu d'excès clos sur lui-même, fermé sur son identité et ramassé sur son nom, mais constamment ouvert sur l'étendue de ses significations »²⁹. La mémoire des lieux c'est, avant tout, chez Izzo, la composante d'un patrimoine culturel immatériel, où s'inscrit le souvenir d'une solidarité passée. Cette mémoire communautaire fait référence à l'histoire de gens ordinaires ; elle se distingue d'une mémoire patrimoniale inscrite dans les monuments commémorant les institutions et les grands faits historiques.

Avant, on se connaissait tous. Un jour t'aidais Marius à repeindre son bar. Un jour, c'est lui qui te filait un coup de main pour malonner la terrasse. On partait à la pêche ensemble. À la tartane, qu'on pêchait. [...] On se faisait des bouillabaisse monstres, chez l'un, chez l'autre. Les femmes, les enfants. Vingt, trente, qu'on était parfois.³⁰

Des quartiers nord aux calanques de Callelongue, en passant par le commissariat central, dans le quartier historique du Panier, Izzo imagine – entre naturalisme, utopie, géographie urbaine et faits divers librement revisités – une relecture syncrétique de sa ville. À travers des toponymes connotés et populaires – les calanques, l'Évêché, la Samaritaine – l'auteur procède à une redéfinition intimiste et subjective de sa cité. Toutefois, ces points de repères sont plus proches des non-lieux et des marges urbaines que des hauts-lieux de mémoire figurant sur les cartes postales. L'espace cartographique, celui d'une géographie administrative et objective, n'est mentionné que pour être adapté au parcours d'un personnage, en fonction de ses propres critères perceptifs, culturels ou

29 - NORA Pierre, *Les Lieux de mémoire*, op. cit., p. XLI.

30 - Izzo Jean-Claude, *Chourmo*, op. cit., p. 35.

décisionnels. Le lecteur peut certainement identifier, en arrière-plan, quelques repères historiques. L'emplacement du Vieux-Port n'est pas le seul lieu de mémoire. Dans les calanques – dans le 8^e arrondissement –, la grotte Cosquer était occupée par l'homme avant même l'époque glaciaire. Non loin de là, de nombreux blockhaus datent de la Seconde Guerre mondiale. Au Panier – dans le 2^e arrondissement –, certaines constructions datent du XVII^e siècle. En 1943, les rafles, déportations, et bombardements ont marqué un tournant historique dans l'évolution de la Seconde Guerre mondiale et la mémoire des lieux. Les alentours des quartiers nord – les 14^e, 15^e et 16^e arrondissements, où, à la fin des années 1950, des HLM sont rapidement construites – ont été peints en 1853, par Émile Loubon ; et, en 1907-1908, par Braque et Cézanne. Au-delà de l'intrigue policière, un triple chronotope articule ainsi le temps de l'histoire du site, celui de la biographie de l'auteur, et celui du récit et des personnages.

Dans ces conditions, réactiver l'imaginaire urbain relève d'une ambition littéraire téméraire. Depuis des siècles, Marseille s'est construite sur le terrain, dans sa réalité géographique, et dans un imaginaire partagé à travers la mémoire évolutive des lieux et des activités induites. L'aménagement et la pratique des lieux ont donc défini sa visibilité internationale. Au XX^e siècle, le roman noir et le cinéma ont souvent donné de cette ville une image stéréotypée, voire négative. C'est pourquoi, reconsidérer la Marseille – non pas comme un décor neutre mais comme une composante multidimensionnelle, vivante et interactive, de l'univers fictionnel – a constitué, dans les années 80, une évolution positive, en termes de géographie urbaine et de propos littéraire. Même si cela consiste à redéfinir, déplacer ou oblitérer partiellement certains hauts-lieux de la mémoire urbaine.

Un texte peut réactiver ou même générer des espaces utopiques, concrets ou hybrides. Le texte fictionnel, au même titre que l'image, a la capacité de créer, même *ex nihilo*, diverses formes de représentations et d'imaginaires partagés. Les peintres, photographes, et cinéastes ancrent, dans un imaginaire partagé, l'imagibilité urbaine en privilégiant le profil d'un panorama, d'un groupe de constructions ou d'un monument. L'imagibilité d'un site implique un point de vue privilégié – déterminé par la pratique quotidienne, les contraintes du terrain, mais aussi certaines fonctions stratégiques. Ainsi :

[...] il semble que pour n'importe quelle ville donnée il existe une image collective qui est l'enveloppe d'un grand nombre d'images individuelles. Ou peut-être y a-t-il une série d'images collectives correspondant chacune à un groupe nombreux de citadins.³¹

Izzo ne souscrit pas à cette idée ; dans ses fictions policières « l'imagibilité peut être définie autrement, notamment par la signification sociale d'un secteur, sa fonction, son histoire ou même son nom »³². Les repères visuels qui font forme et sens, dans ces non-lieux urbains, sont autres ou très génériques. La description urbaine est sectorielle, elle véhicule des connotations d'ordre socio-économique et des jugements d'ordre esthétique.

Le roman policier marseillais va ainsi procéder simultanément à la déconstruction et reconstruction de l'image et de l'imaginaire du paysage urbain. Izzo et Carrese ne considèrent pas simplement la cité phocéenne comme décor principal ou même comme un personnage à part entière. Ils déplacent le regard du lecteur du centre vers la périphérie urbaine, induisent une lecture transversale de Marseille – conservant les quartiers anciens, aux références patrimoniales traditionnelles comme pivot et centre de l'action, pour inclure, du nord au sud du golfe de Marseille, d'autres arrondissements périphériques. Ces fictions policières se caractérisent donc par cette nouvelle description de l'espace et de ses spécificités culturelles et sociologiques contemporaines. Si elles ne contribuent pas à une connaissance, ou reconnaissance, géographique précise des lieux, elles traduisent un imaginaire partagé multidirectionnel – bien que, pour chaque auteur, focalisé sur un secteur particulier. En cela elles ciblent, entre fiction, réalité et actualité médiatique, les attentes de nouveaux *lecteurs modèles*. Le lecteur empirique restant, en ce qui concerne la description de la ville, plus proche du Guide bleu ou de toute autre publication touristique, ciblée sur la description du territoire urbain.

31 - LYNCH Kevin, *L'image de la cité*, op. cit., p. 53.

32 - *Ibidem*.

L'écrit semble en effet plus efficace pour traduire la complexité de certaines relations ou situations inhérentes à l'organisation spatiale urbaine car il fait appel à des codes arbitraires qui permettent, mieux que l'image, d'exprimer certains concepts. Dans la trilogie marseillaise, de fréquentes et suggestives références multisensorielles qualifient le cadre de ces fictions policières en termes de méditerranéité. Cependant les représentations suggérées par le texte peuvent être comprises et interprétées par rapport à un référent géographique réel ou imaginaire. Ainsi, entre espace réel et espace romanesque, Izzo développe, au-delà de l'intrigue policière, une critique personnelle pour affirmer un point de vue subjectif sur sa ville natale. Il adopte même un regard polémique, tant sur l'évolution de l'imaginaire que sur les capacités économiques et stratégiques de Marseille, en écrivant : « Le drame, aujourd'hui, c'est que Marseille ne regardait même plus l'Orient, mais le reflet de ce qu'elle devenait »³³. L'expression métaphorique désignant Marseille comme *Porte de l'Orient* a donc, selon Izzo, fait place à de nouveaux concepts et aires d'influence – comme EuroMéditerranée – pour créer un nouvel imaginaire d'ordre géographique, économique et culturel. Cette extension du périmètre urbain déplace et redéfinit les pôles d'attraction. Aux Goudes, le cabanon où a été filmé *Total Khéops* est devenu la cible d'une attraction touristique – comme, au large du Vieux-Port, le Château d'If, cadre de l'intrigue romanesque pour *Le Masque de fer* d'Alexandre Dumas. Les mutations récentes du paysage urbain marseillais vont certainement inspirer de nouvelles représentations littéraires fictionnelles, autobiographiques ou médiatiques ; mais le roman noir des années 1980 marquera, sans doute, une étape significative de l'interaction créative entre littérature et géographie urbaine. À Marseille, les romans policiers de Jean-Claude Izzo auront contribué à introduire une lecture plurielle, subjective, et contradictoire de la géographie urbaine.

33 - Izzo Jean-Claude, *Chourmo*, op. cit., p. 123.

Chapitre XXI

L'imaginaire géographique de Machado de Assis dans ses chroniques du tramway de Rio de Janeiro (fin du XIX^e siècle)

Adriana CARVALHO SILVA

Mythes et symboles structurent le récit de l'écrivain brésilien Machado de Assis qui met en relation l'art, la société et l'espace. La sensation de trompe-l'œil, très présente dans ces textes, invite le lecteur à revoir sa perception du monde et à interagir avec les codes et les signes établis par l'auteur dans sa façon de représenter sa ville et de créer un imaginaire géographique¹.

Machado de Assis (1839-1908), écrivain brésilien et fondateur de l'Académie Brésilienne des Lettres, aurait été un précurseur du genre fantastique dans le pays². La présence d'éléments caractéris-

1 - Plusieurs œuvres de Machado de Assis sont traduites en français : *L'aliéniste*, traduction de LAPOUGE-PETORELLI Maryvonne, Paris, Métailié, 2005, 96 p. ; *Dom Casmurro*, traduction de QUINT Anne-Marie, Paris, Métailié, 2001, 336 p. ; *Mémoires posthumes de Bras Cubas*, traduction de CHADEBEC DE LAVALADE René, Paris, Métailié, 2000, 268 p. ; *Quincas Borba*, traduction de BRUYAS Jean-Paul, Paris, Métailié, 1991, 280 p.

2 - MAGALHAES JUNIOR Raymundo, *Contos fantásticos : Machado de Assis*, Rio de Janeiro, Bloch, 1998, 230 p. ; MEIRA CARDOSO SOUZA Valdira, « O fantástico em Machado de Assis : entre santos », in *Revista Pandora Brasil*, n° 6, mai 2011, p. 1-17 ; RIOS GUIMARÃES Laercio, « O fantástico e o duplo na obra de Esaú e Jacó, de Machado de Assis », in *Revista Pandora Brasil*, n° 6, mai 2011, p. 107-118.

tiques de ce genre dans certains de ses romans et nouvelles montre clairement que l'auteur s'est inspiré des auteurs de la littérature fantastique européenne du XIX^e siècle³. Il est également l'auteur de chroniques parues dans des journaux de la ville de Rio. Cependant, cette production n'était alors pas considérée comme étant littéraire et a été finalement peu diffusée. Machado de Assis jongle entre les différents genres de la narration qui relie subjectivité et raison, en utilisant l'intertextualité avec les classiques universels de la littérature et du théâtre et l'univers mythique, dans un langage symbolique, pour entrecroiser différentes échelles et temporalités⁴.

Ce texte propose une réflexion sur l'imaginaire géographique construit dans les chroniques machadiennes à partir du dialogue que Machado de Assis établit entre l'univers mythologique et celui de la société de Rio de Janeiro dans la seconde moitié du XIX^e siècle.

Chroniques et imaginaire sont apparemment dissociés en raison de la nature journalistique de cette première. Toutefois, l'évolution de ce genre ouvre un espace propice à une diversification du style narratif. C'est notamment le cas dans les chroniques de l'écrivain à travers la construction d'un espace-texte métaphorique. Il était, alors, considéré dans son pays comme un maître de la chronique par le caractère novateur qu'il attribue au genre. En effet, dans ses textes, on retrouve constamment l'invention, la subjectivité et les formes d'interaction du lecteur avec les codes et les signes évoqués dans les chroniques.

La notion de symbole défendue par Todorov et Ducrot peut nous aider à mieux comprendre ce rapport établi par Machado. En analysant les signes et toutes les définitions qui les mettent en relation avec le

3 - Ernest Théodor Amadeus Wilhelm Hoffmann (1776-1822), auteur allemand, compositeur, caricaturiste et peintre. C'est un des plus grands noms de la littérature fantastique mondiale ; Edgar Allan Poe (1809-1849), auteur américain, romancier, poète, journaliste et critique littéraire, référence de la littérature de fiction scientifique et fantastique moderne ; Théophile Gautier (1811-1872), auteur français, journaliste et critique littéraire, possède plus de trente histoires et de romans dans le type fantastique.

4 - Machado de Assis est manifestement un maître de la chronique, il a réuni plus de 600 publications entre 1861 et 1897 au cours d'une activité journalistique parallèle à sa carrière de romancier.

symbole, les auteurs établissent une distinction : « L'épreuve pratique qui permettra de distinguer entre un signe et un symbole est l'examen des deux éléments en relation »⁵. Ces auteurs affirment que, à l'inverse du signe, le symbole garde la différence entre les éléments dans la relation et ils concluent que la relation entre *symbolisant* et *symbolisé* est *non-nécessaire*, c'est-à-dire, qu'ils existent indépendamment l'un de l'autre. Pour cette raison, ils rappellent que la relation ne peut qu'être motivée, ce qui implique qu'elle est établie par l'auteur, parce que, autrement, rien ne serait mis en relation.

En utilisant dans la chronique des éléments qui ne sont pas nécessairement liés, mais qui changent de signification une fois qu'ils sont mis en relation, Machado de Assis établit un symbolisme. Cette relation met en place un objet d'étude géographique, si nous considérons la spatialité de l'œuvre en tant que produit de la perception de l'individu sur l'espace, à l'échelle individuelle. Cette approche permet de mettre en confrontation le récit de l'auteur, la société et l'espace. Machado de Assis, dans cette perspective, assume le rôle de l'individu capable d'interpréter et de créer son monde, d'attribuer une identité au lieu avec lequel il interagit.

En révélant, au long de ces trois chroniques, les correspondances entre la ville de Rio de Janeiro et le stéréotype de la ville moderne de l'époque, cet auteur élève sa ville à une échelle universelle.

Le récit – tel qu'il est proposé par Berdoulay et Entrikin⁶ et souligné par Lussault⁷ – constitue un ancrage fondamental de l'être dans l'univers humain, un instrument essentiel de conversion de l'intériorité en l'extériorité et quelles que soient les raisons de cette conversion et son objectif, le récit se montre indispensable à l'existence des hommes en société. Ainsi, proposer une réflexion sur la spatialité dans les chroniques machadiennes revient à considérer le récit comme une forme de représentation spatiale à l'échelle individuelle et à renforcer son action en tant que sujet.

5 - TODOROV Tzvetan & DUCROT Oswald, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 135.

6 - BERDOULAY Vincent & ENTRIKIN Nicholas, « Lieu et sujet. Perspectives théoriques », in *L'Espace géographique* n° 2, 1998, p. 111-121.

7 - LUSSAULT Michel, *L'homme spatial. La construction sociale de l'espace humain*, Paris, Seuil, 2007, 366 p.

Nous allons analyser comment Machado de Assis établit le symbolisme entre la ville de Rio de Janeiro et le tramway à la fin du XIX^e siècle pour créer un imaginaire géographique.

Mythes, fables et farces

Machado explore des fables, des mythes, des textes bibliques, des textes historiques, des références littéraires et théâtrales classiques, en sélectionnant parmi eux les éléments qui composent l'imaginaire social, humain pour construire dans son propre texte un autre imaginaire, celui de la création de l'espace, *le lieu-texte*. Cette transposition se fait souvent dans ses chroniques à travers le tramway, symbole qui établit un pont entre les dimensions de l'imaginaire et qui représente l'image de *la ville-texte* en tant que fable. Le tramway est un mythe urbain dans la chronique machadienne en harmonie avec les mythes qui forment l'imaginaire social exploité par l'auteur. Le récit de Machado de Assis évolue à l'intérieur du genre de la chronique vers un style de narration « non fiable » et un espace urbain de plus en plus fictif, en s'appuyant sur la structure de ses romans et de ses nouvelles.

Nous prendrons trois chroniques pour mener la présente analyse : celle du 15 mars 1877, celle du 16 octobre 1892 et celle du 23 octobre 1892⁸. Elles ont en commun le tramway en tant que thème d'introduction. La première traite de l'inauguration d'un système de tramway funiculaire (ou incliné) à traction animale dans un quartier de Rio de Janeiro, Santa Teresa, situé sur un terrain élevé, pour remplacer la lente montée et descente du véhicule tiré par des ânes. La deuxième commente l'inauguration du système de tramway électrique à Rio de Janeiro, qui remplace l'utilisation de la traction animale dans la ville. La troisième commence par un accident où deux personnes âgées ont été renversées par le tramway.

Machado crée à partir de ces thèmes un espace urbain qui combine des éléments de la vie quotidienne avec d'autres éléments de l'imaginaire

8 - Ces références sont celles de l'édition MACHADO DE ASSIS, *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 2008, 5800 p. Les chroniques commentées ont été publiées à l'origine dans : « História de Quinze Dias », in *Jornal Ilustração Brasileira*, 15 mars 1877 ; « A Semana », in *Jornal A Gazeta de Notícias*, 16 et 23 octobre 1892. Les extraits des chroniques cités ont été traduits par nos soins.

social à travers un jeu intertextuel avec les œuvres de Swift⁹, la Bible et avec des phrases attribuées à des personnages historiques, comme l'empereur César.

Dans les deux premières chroniques, le véhicule est un élément clé pour faire le lien avec le roman satirique de l'écrivain irlandais Jonathan Swift, *Les Voyages de Gulliver* (1726), un classique de la littérature anglaise. Dans ce roman, Gulliver rencontre dans son dernier voyage les Houyhnhms, une race de chevaux parlants et savants, bien différents des autres habitants de l'île, les Yahous, une espèce presque humaine dotée d'un instinct primitif. Cette expérience laisse Gulliver dégoûté de l'espèce humaine et admiratif des chevaux. Enfin, il retourne en Angleterre pour enseigner à d'autres hommes les vertus transmises par les Houyhnhm. Dans sa chronique, Machado raconte l'histoire d'un trajet en tramway pendant lequel il entend parler les ânes. Les animaux réfléchissent sur les actions de l'homme et le narrateur compare les ânes aux chevaux du roman de Swift, mais en positionnant les ânes dans une catégorie inférieure, celle des espèces qui parlent le moins. Observons comment Machado de Assis utilise cette analogie :

Certains ânes [...] se plaignaient de cette nouvelle étape du progrès. L'un d'eux, philosophe, humanitaire et ambitieux, murmurait : – On dit : les dieux s'en vont. Quelle ironie ! Non ; ce ne sont pas les dieux, c'est nous. Les ânes s'en vont, mes amis, les ânes s'en vont.¹⁰

Soudain, j'ai entendu des voix étranges, il m'a semblé que c'étaient les ânes qui parlaient, je me suis penché (j'étais sur le siège avant), c'étaient bien eux-mêmes. Comme je connais un peu la langue des Houyhnhms, d'après ce que dit le célèbre Gulliver, il ne m'a pas été difficile de suivre le dialogue. Je sais bien qu'un cheval n'est pas un âne, mais j'ai reconnu que la langue était la même. L'âne parle moins, certainement. C'est peut-être le trappiste du monde des animaux, mais il parle.¹¹

Le roman de Swift est une œuvre critique de la société anglaise du XVIII^e siècle. L'analogie établie entre les chevaux du roman et les ânes de la chronique permet d'associer la ville décrite par l'auteur au même conflit de valeurs du pays de Houyhnhm, c'est-à-dire, d'un

9 - Jonathan SWIFT (1667-1745), écrivain irlandais auteur du roman satirique *Les Voyages de Gulliver* publié à l'origine en 1726. Il s'agit de son œuvre la plus connue.

10 - MACHADO DE ASSIS, « História de Quinze Dias », 15/03/1877, *op. cit.*, p. 351-354.

11 - MACHADO DE ASSIS, « A Semana », 16/10/1892, *op. cit.*, p. 926-928.

espace-temps à un autre, de celui du XVIII^e siècle en Angleterre à celui du XIX^e siècle au Brésil. Contrairement à ce qui se passe dans le pays d'Houyhnhm, où les chevaux sont les espèces dominantes et sages, dans le pays des ânes la société humaine est dominante, malgré sa faillite clairement évoquée tout au long du texte.

Intertextualités et analogies

L'échec de l'homme est remarquable dans ces trois chroniques. Le discours attribué aux ânes et les analogies confèrent à l'être humain une position encore inférieure à la position de ces animaux, malgré sa condition de supériorité. La parole des ânes sert à analyser l'aménagement territorial de la ville en montrant ses échecs à partir d'une vision extérieure à l'homme.

Voyons quelques exemples qui se rapportent à la relation entre l'homme et l'âne ou entre le tramway électrique et le modèle tiré par les ânes :

L'âne regardait le tramway avec un regard plein de nostalgie et d'humiliation.¹² ; En fait, je dirais que ce qui m'a frappé, plus que l'électricité, a été le geste du conducteur. Il regardait d'un grand air de supériorité tous ceux qui allaient dans mon tramway [...] tu as senti le coup ? [...] le frein a coupé la phrase de l'âne, car le conducteur a tenu la bride courte, et a fait arrêter la voiture.¹³ ; Un très cher ami à moi, déjà mort, avait l'habitude de dire qu'il ne passait pas devant le tramway, sans calculer l'hypothèse de tomber sur les rails et le temps de se relever et d'arriver de l'autre côté de la rue. C'était un bon conseil, ainsi que *Docteur Sovina* était une bonne farce avant les farces de Pena.¹⁴

Dans ce dernier exemple, Machado procède à une analogie entre le genre théâtral, la farce, et le tramway, pour mettre en valeur la supériorité du modèle électrique sur le modèle à traction animal (craint par son défunt ami). Quand le narrateur parle de la nécessité de redoubler de vigilance pour traverser devant le tramway électrique (du fait de la vitesse plus élevée que le modèle précédent), on note la référence au théâtre. Le *Docteur Sovina* est une pièce de théâtre portugaise inspirée de la comédie de mœurs française¹⁵ qui était présentée à Rio de Janeiro au XIX^e siècle.

12 - MACHADO DE ASSIS, « História de Quinze Dias », *op. cit.*, p. 352.

13 - MACHADO DE ASSIS, « A Semana », 16/10/1892, *op. cit.*, p. 926-928.

14 - MACHADO DE ASSIS, « A Semana », 23/10/1892, *op. cit.*, p. 927.

15 - Machado considère comme farce la comédie de Manuel Rodrigues Maia, intitulée *Doutor Sovina*. Le concept de farce considéré dans ce texte vient de GARDES-TAMINE Joëlle & HUBERT

L'auteur de théâtre Martin Pena a été l'initiateur, au Brésil, de ce type de comédie, qui a connu un grand succès dans la production nationale.

Selon le narrateur, le *Docteur Sovina* était une bonne farce avant les farces de Pena, comme le tramway à âne, avant les tramways électriques, était un tramway très rapide, qui demandait la prudence des piétons.

Une autre analogie se fait entre la position qu'occupent les ânes pour tirer le tramway avec les idéologies politiques de gauche et de droite. L'âne placé à gauche est celui qui pense à la liberté, à de meilleures conditions de travail et celui qui estime que la modernisation du système de transport urbain peut lui apporter un traitement plus juste. L'âne de droite est celui qui a conscience de la domination et ne croit pas que la modernisation du système de transport puisse lui apporter des changements dans cette relation entre lui et les hommes. Dans la deuxième chronique, nous avons un discours de double stratégie où liberté et oppression sont respectivement les visions des ânes de gauche et de droite. On peut remarquer cela dans le passage sur l'inauguration des modèles électriques de tramway :

Celui de gauche :

- Si la traction électrique s'étend à tous les tramways, nous sommes libres, cela semble clair.
- Bien sûr, ça semble clair ; mais entre sembler et être, la différence est grande. Tu ne connais pas les histoires de notre espèce, mon collègue ; tu ignores la vie des ânes depuis le début du monde. Tu ne réfléchis même pas à ce que le sauveur des hommes est né parmi nous, les ânes, en honorant notre humilité, et à ce que nous n'échappons pas à la violence chrétienne ni même le jour de Noël...
- Qu'est-ce que cela a à voir avec la liberté ?
- Je vois – réplique mélancoliquement l'âne de droite –, je vois qu'il y a beaucoup de l'esprit de l'homme dans cette tête.¹⁶

Le dialogue des deux ânes présente, à partir de ce moment-là, une intertextualité très employée par Machado de Assis : la référence au texte biblique. Une brève exclamation de l'âne est liée au *Livre des Nombres*, quatrième tome du *Pentateuque*. Dans l'un des passages, Balaam roue de coups son ânesse, injustement, parce qu'elle s'est détournée trois fois du parcours. En fait, elle pouvait seulement apercevoir l'ange envoyé pour

Marie-Claude, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1993, 240 p.

16 - MACHADO DE ASSIS, « A Semana », 16/10/1892, *op. cit.*, p. 927.

tuer Balaam, son propriétaire. Dans la bible, l'ânesse parle à Balaam : « Que t'ai-je fait, que tu m'aies frappée ces trois fois ? [...] Ne suis-je pas ton ânesse, que tu as toujours montée jusqu'à présent ? »¹⁷.

Dans la chronique de Machado de Assis, l'âne de gauche fait appel à l'épisode biblique pour manifester son indignation :

- Le tramway électrique nous fera seulement changer de maître [...]
- Par l'ânesse de Balaam ! – s'exclame l'âne de gauche.
- Aucune retraite ? Aucun prix ? Aucun signe de récompense ? Oh ! Mais où est la justice dans ce monde ?¹⁸

On voit également cette intertextualité avec le texte biblique dans la troisième chronique à partir du mythe d'Adam et Ève et celui de la création du monde¹⁹. Dans ce texte, à partir d'un accident de tramway, Machado de Assis ironise sur la modernisation des transports, en apportant des éléments fantastiques capables de déstabiliser l'idée de société moderne du XX^e siècle, représentée ici par le tramway.

Tout au long du texte, le langage met en évidence l'aspect financier en développant un champ lexical spécifique : « indemnisation », « actionnaire », « action », « agio », « faillite », « finances », « financiers », « projets », « 2 % », « sauvetage », « diviser », « subdiviser », « banquier », « loi ». La chronique commence avec l'accident fatal de deux personnes âgées renversées par le tramway électrique et les séquences s'enchaînent : l'accident, la prudence, la vitesse du tramway électrique, les nouvelles technologies et leurs limites. À partir de cela, le narrateur énumère parmi ses souvenirs une série de faits publics qui impliquent des histoires commerciales ratées et suspectes – y compris la transaction de la pomme entre le serpent, Ève et Adam, dans le paradis – et il raconte avoir vu Pompeia, femme de l'Empereur César, sortir du Parlement. On est surpris par la trame narrative qui mélange des éléments réels et irréels. Observons deux passages de la troisième chronique :

Et ainsi j'irai, de siècle en siècle, jusqu'au paradis terrestre, où s'est vendue la première action du monde. Ève l'a achetée au serpent, avec agio, et l'a vendue à

17 - Bible, Pentateuque, *Livre des Nombres*, ch. 22.

18 - MACHADO DE ASSIS, « A Semana », 16/10/1892, *op. cit.*, p. 926-928.

19 - Le concept de mythe utilisé ici est extrait de l'œuvre de GARDES-TAMINE Joëlle & HUBERT Marie-Claude, *Dictionnaire de critique littéraire*, *op. cit.*, p. 128.

Adam, aussi avec agio, jusqu'à ce que les deux aient fait faillite. Et j'irai encore plus haut, avant le paradis terrestre, à Fiat lux, ... début de la faillite universelle [...]

Au revoir. Le mieux c'est de se taire. Je sais que la semaine n'a pas été seulement faite de finances, mais aussi d'autres choses, comme la crise des transports, la viande, des discours extraordinaires ou explicatifs, un projet de chemin de fer qui nous mène aux portes de Lisbonne, et la femme de César, qui est réapparue au sein du Parlement. J'ai vu entrer cette célèbre dame dans cette maison, et, après quelques minutes, je l'ai vue sortir. J'ai couru à la porte et je l'ai retenue :

- Illustre Pompeia, qu'êtes-vous venue faire dans cette maison ?

- Obéir encore une fois à la citation de ma personne. Que voulez-vous ? Mon mari s'est rappelé de faire une jolie phrase et m'a diffamée pour des siècles et des siècles à des amis, connus et méconnus.²⁰

Or, Pompeia était la deuxième femme de César et elle fut accusée de trahison conjugale. L'Empereur – malgré le manque de preuves – s'est séparé d'elle et sa phrase est devenue célèbre : « La femme de César ne doit pas être soupçonnée ». Dans la chronique, Ève et Pompeia sont deux personnages qui renforcent le discours de crise et de faillite. Et, selon Machado, c'est ce à quoi la ville de Rio est vouée.

La ville et le tramway

Les trois chroniques détruisent la croyance des bienfaits apportés par la modernisation de la ville. Cela passe par le discours d'inefficacité du système de transport urbain, à savoir ici, le tramway.

Quand celui-ci, tiré par l'âne, apparaît personnifié dans la première chronique, il représente le rythme lent de la ville : « chaque tramway descend à pas lent, regardant d'un côté et de l'autre, ramassant un passager au loin »²¹. Ce rythme lent du tramway ramassant les passagers un à un dans la rue est associé à l'activité de la pêche à cause de l'attente liée à cette pratique. Le parcours du Largo do Machado à Glória, quartiers voisins, est décrit en soulignant l'idée de lenteur : « le tramway poli, généreux, suspend son pas, somnole, prise du tabac, échange deux mots, ramasse le passager, et suit son chemin de croix »²².

20 - MACHADO DE ASSIS, « A Semana », 23/10/1892, *op. cit.*, p. 927-928.

21 - MACHADO DE ASSIS, « A Semana », 16/10/1892, *op. cit.*, p. 926.

22 - *Ibidem*.

La deuxième chronique confirme le mépris pour le système à traction animale dans le geste du conducteur du tramway électrique : « Il regardait avec un air de supériorité tous ceux qui allaient dans mon tramway »²³.

La troisième chronique fait une brève mention au jugement du tramway à traction animale et de la ville lente : « La nécrologie des tramways tirés par les ânes est assez longue et lugubre »²⁴. Dans cette chronique, la personnification du tramway et le dialogue entre les animaux disparaissent et, à partir de ce moment-là, le tramway est une machine électrique, appelée voiture : « Les journaux de jeudi ont dit que la voiture allait vite [...] »²⁵.

Avec l'insertion du système électrique des tramways, la structure urbaine devient plus complexe, mais pas suffisamment efficace.

Il y a ainsi de multiples façons de lire les œuvres de Machado de Assis. Les chroniques, vues comme un portrait du quotidien de la Capitale de l'Empire et de la République, sont une lecture bien accueillie dans ces dernières années. Quelques critiques contemporains²⁶ considèrent Machado comme un auteur qui a fait le portrait du Brésil du Second Règne et dont les textes reflètent les questions politiques, économiques et sociales de son temps. En prenant en compte cette optique, nous pouvons interpréter le dialogue des ânes comme une réflexion sur les conditions de travail dans un pays où l'abolition de l'esclavage est récente²⁷. La troisième chronique traiterait de l'autorisation pour la construction de la ligne de tramway jusqu'à Copacabana, ce qui a soulevé beaucoup de controverses²⁸.

Néanmoins, l'objectif prend ici une autre tournure, l'intention est de réfléchir sur les spécificités de la chronique machadienne dans la représentation de la ville, en privilégiant la forme dans le langage et en

23 - *Ibidem*.

24 - MACHADO DE ASSIS, « A Semana », 23/10/1892, *op. cit.*, p. 928.

25 - *Ibidem*.

26 - MASSA Jean-Michel, *A juventude de Machado de Assis (1839-1870). Ensaio de biografia intelectual*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971, 698 p.

27 - L'abolition de l'esclavage au Brésil a eu lieu le 13 mai 1888.

28 - La compagnie Botanical Rail Garden était responsable du service de tramway à Rio Janeiro.

la reconnaissant comme unité capable de (re)qualifier le discours sur l'espace. L'imaginaire géographique qui se définit dans la chronique de Machado a une logique qui ne s'appuie pas sur l'espace-temps de l'auteur ni sur le court espace-temps de la chronique, mais sur l'intertextualité articulée par Machado de Assis, qui associe des échelles et des temporalités multiples et subjectives. On peut alors se poser la question : la ville de la chronique machadienne existe-t-elle ?

La ville qui surgit de ce jeu intertextuel est – et en même temps n'est pas – la ville de Rio de Janeiro. Ce que nous avons devant les yeux comme point de repère topologique sont les quartiers et les rues connus par les gens de Rio de Janeiro (les quartiers de Glória, Largo do Machado, Largo da Carioca, Rue do Ouvidor) et par où passent les tramways. De plus, tout le récit suppose une dimension plus grande, qui dépasse l'espace-temps du texte et du lecteur du XIX^e siècle. À travers l'intertextualité et le symbolisme, Machado relie le monde du mythe et de l'imaginaire social à l'univers journalistique et quotidien de la chronique, en utilisant un langage symbolique accessible pour construire une ville métaphorique capable d'être identifiée par le lecteur. Ce qui nous fait reconnaître cette ville de la chronique ce sont les conflits qu'elle engendre et non les références topologiques. Les conflits dans la chronique machadienne sont de nature humaine, ils traversent les générations et, par conséquent, sont présents dans toutes les échelles exploitées dans les intertextualités utilisées par l'auteur. L'appréhension de cette réalité urbaine par l'auteur se traduit dans une forme particulière de représentation. Machado de Assis, en tant que sujet qui interprète et produit l'action qui le relie à son monde, est capable de s'exprimer dans un récit comme dans ces trois chroniques, où l'utilisation de métaphores et d'analogies, d'intertextualités et de symboles sont des ressources linguistiques qui redéfinissent la ville.

Dans ces chroniques, la ville de Rio de Janeiro gagne une dimension universelle à travers la relation établie entre la société, l'art et l'espace. La ville n'est pas simplement décrite, elle est représentée par l'auteur comme son espace vécu, sa façon de vivre. À travers le récit de Machado, on peut sentir l'ambiance de la ville et aussi tout ce qu'il y a comme références au théâtre et aux mythes, ce qui nous permet de créer cet imaginaire géographique proposé par Machado de Assis.

Chapitre XXII

La visión paisajística y el espacio geográfico en la obra

El río del olvido de Julio Llamazares

Ana Elisabeth CUERVO

Geografía, literatura y paisaje

El autor Alexander von Humboldt ya señaló, en el segundo tomo de *Cosmos* publicado a mediados del siglo XIX, el interés que tenían para el geógrafo las imágenes literarias del paisaje. Estas imágenes permitían saber cómo habían sido los modos de ver y sentir el paisaje, y permitían también acercarse a las relaciones que habían mantenido los hombres con el mundo, ayudando a conocer dos aspectos geográficamente importantes: cómo perciben y valoran los hombres el mundo exterior y cómo son las conexiones que mantienen con dicha realidad. Ambos aspectos justifican, según Humboldt, el valor geográfico de las imágenes literarias del paisaje.

El interés de los geógrafos por esas representaciones literarias se ha mantenido vivo desde los tiempos de Humboldt. Diversos estudios han avanzado en esta dirección y se ha comprobado, una y otra vez, el valor geográfico de dichas imágenes. Los escritores cuando hablan del paisaje y del sentimiento del paisaje, se adentran en un campo con evidentes dimensiones geográficas y no es extraño por lo tanto, que los geógrafos procuren escuchar con atención lo que dicen. De ese modo, la geografía se introduce en las obras literarias, participa de la

construcción de historias y personajes, produciendo así un acercamiento entre la literatura y la geografía, que comparten, aunque con distintas finalidades, el interés por el paisaje.

Otro aspecto a destacar que contribuye a acercar la literatura y la geografía es la cultura, ya que para entender el paisaje tanto los geógrafos como los escritores recurren a la atribución de cualidades, valores y significados, y lo hacen incorporando las claves del horizonte cultural en el que se desenvuelven. Esas influencias mutuas hacen que existan significativas concomitancias entre las visiones del paisaje procedentes de la geografía y de la literatura.

Por su parte, Antonio López Ontiveros¹ afirma que la literatura ayuda a esclarecer la condición humana, que difícilmente es comprensible sin la consideración de que «somos seres-en-un-lugar», de que «necesitamos el paisaje», de que todos estamos «impregnados» por éste, somos «funciones» o «hijos» del paisaje y existe una «simbiosis lugar-persona».

Los viajeros, al igual que los geógrafos, a menudo exploran la tierra y ven en sus paisajes la expresión del orden natural, la manifestación visible de la organización de la naturaleza, y se muestran convencidos de que el hombre forma parte de esa organización.

El escritor Francisco Giner de los Ríos² acertó a proponer una imagen actualizada del paisaje español, una nueva manera de verlo y de valorarlo, y se adentró en la comprensión de sus cualidades y sus significados culturales, dirigiendo sobre todo su atención hacia el paisaje de Castilla y León. La singular variedad de paisajes que ofrece esta comunidad deleita tanto a los viajeros románticos que muestran su predilección hacia las montañas y los bosques, como a los que se decantan por las extensas llanuras de la Tierra de Campos. Al igual que él, otros escritores interesados igualmente en estos paisajes fueron Azorín, Machado, Unamuno, Delibes y Llamazares, cuya obra es objeto de nuestro estudio.

1 - LOPEZ ONTIVEROS Antonio, «Literatura, Geografía y representaciones del paisaje», in *Representaciones culturales del paisaje. Y una excursión por Doñana*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2006, p. 13-40.

2 - GINER DE LOS RÍOS Francisco, *Paisaje en obras selectas*. Madrid, Edición de Isabel Pérez-Villanueva Tovar, Espasa Calpe, 2004, p. 13.

Por su parte, Jesús García Fernández³ describe esta comunidad como un conjunto de regiones, cuyo espacio se configura por *una cuenca*, donde se encuentra la Castilla de las Llanuras, que abarca la mayor parte de él, y donde existe una unidad, unos rasgos comunes, una región en el sentido geográfico. En torno a ella se encuentra La Castilla de las Montañas, que estudiaremos en este trabajo, un conjunto de otras regiones de menores dimensiones, y difícil, pero no imposible, de esquematizar.

Julio Llamazares de escritor a viajero literario

Julio Llamazares se considera un escritor romántico, en el sentido original que es el de la conciencia de escisión del hombre con la naturaleza. Piensa que la literatura es un fin en sí mismo y los temas que aborda no los elige él, sino que son éstos los que le eligen a él en función de su trayectoria personal. El autor considera que el propio hecho de escribir es un acto de romanticismo⁴.

La literatura de Llamazares está marcada por el ámbito rural del norte de España: las montañas leonesas colindantes con Asturias⁵ en *Luna de lobos*; Olleros y la región de Sabero en *Escenas de cine mudo*; las riberas del río Curueño que atraviesa los montes de León en *El río del olvido* y los Pirineos aragoneses en *La lluvia amarilla*; y se caracteriza por mostrar la nostalgia y añoranza por el universo de su infancia, una especie de paraíso mítico al que no será posible regresar físicamente⁶, pero sí mediante el recuerdo, verdadero motor de su creación.

Llamazares compone desde el instinto y desde la intuición⁷. Prefiere trabajar con un objetivo e intenta escribir los libros que le gustaría leer, y elige para los viajes los lugares que le interesaría conocer y que, a

3 - GARCÍA FERNÁNDEZ Jesús, *Castilla: entre la percepción del espacio y la tradición erudita*, Madrid, Seleccionales Austral, Espasa-Calpe, 1985, p. 309.

4 - Entrevista realizada por Yolanda Delgado Batista a Julio Llamazares para *La Revista de estudios literarios* en 1999.

5 - Los paisajes de la montaña leonesa son calificados por Llamazares de «tundra siberiana» en el periódico *El País*, el 28 de enero de 1990, p. 4.

6 - El acontecimiento biográfico más importante y que más repercusión ha tenido en su obra ha sido la construcción del pantano del Porma, que supuso el anegamiento de ocho pueblos, entre ellos Vegamián, donde nació Llamazares.

7 - Entrevista realizada a Julio Llamazares por Sergio Sastre para la revista *Kafka* publicada en enero de 2011. Revista de humanidades n° 10. <http://www.revistakafka.com/node/222> [site consulté le 15 mai 2014].

veces son los más cercanos. El escritor piensa que estos paisajes, los más próximos al corazón, son los más desconocidos, como indica el viajero de *El río del olvido*⁸.

Para el escritor, los viajes han estado siempre en la esencia de la literatura, «como lo muestran las grandes obras del pasado: desde el Éxodo, pasando por los viajes de Marco Polo, hasta el Quijote que encubierto como novela, es un verdadero libro de viajes. El viaje, es, en el fondo, una metáfora de la vida y considera que la literatura de viajes trata del misterio de la vida⁹». Incluso afirma que «La literatura fundacional es sin duda la de viajes ya que es una forma de indagar en mis ideas y un modo de contrastarlas con la realidad que vivo»¹⁰.

Julio Llamazares reconoce que el paisaje es el principal protagonista de todos sus libros. Cree que existe una idea equivocada de su significado y no lo considera como un decorado, en el que se desarrolla la tragicomedia de la vida, sino que es un espejo en el que nos reflejamos continuamente y en el que proyectamos nuestros sueños y nuestros recuerdos. Es un espejo al que se van incorporando las experiencias de toda la gente que ha vivido en ese entorno y eso late en el paisaje, por eso hay que saber escucharlo. Reconoce igualmente que su vida, literariamente y emocionalmente, consiste en saber escuchar los latidos del paisaje¹¹.

Este autor sólo escribe sobre lo que conoce, de aquello que ha vivido y le afecta personalmente. Ésta es la razón principal de su elevado interés por León, la provincia en la que nació. Su especial inclinación por un determinado territorio no se debe a un afán patrioter, sino a que la situación social de los habitantes y pueblos de esta tierra, le sirven de ejemplo perfecto para denunciar la desigualdad de trato y el abandono por el gobierno de estas desfavorecidas gentes. Asimismo, concibe la escritura como un instrumento para soportar el paso del tiempo y entender la vida¹². Cada uno de sus

8 - LLAMAZARES Julio, *El río del olvido*, Madrid, Santillana Ediciones Generales, 1990, p. 14.

9 - Entrevista realizada a Julio Llamazares en Marzo de 2010. <http://actualidad.orange.es/cultura/reverte-y-llamazares> [site consulté le 15 mai 2014].

10 - LLAMAZARES Julio, *El río del olvido*, op. cit., p. 10.

11 - Entrevista realizada a Julio Llamazares por Sergio Sastre para la revista *Kafka* publicada en enero de 2011. Revista de humanidades n° 10. Página Web <http://www.revistakafka.com/node/222> [site consulté le 15 mai 2014].

12 - Entrevista de María José Obiol, «Una forma de caer en el vacío», *El país*, 11/06/1989, y su artículo «La memoria como novela (Autobiografía y ficción)», in *Leer*, 77, 1995, p. 51.

textos es un hito en su búsqueda infatigable de la depuración formal y de la perfección, y una nueva pieza de su visión del mundo¹³.

El río del olvido el regreso del autor a su infancia

En esta obra, el autor trata de describir el paso del tiempo en un viaje en el que remonta el curso del Curueño y realiza un recorrido inverso, en el tiempo y en el espacio, hacia el paisaje de su infancia. Nos encontramos ante un doble viaje, el que físicamente se realiza desde la desembocadura hasta las fuentes del Curueño, y el viaje retrospectivo que traslada al autor de nuevo a su niñez.

El escritor usa la tercera persona en la narración, refiriéndose a sí mismo como el viajero. Así, el viajero se convierte en un personaje literario más, que interacciona con el resto de los que aparecen a lo largo de la obra. El propio autor matiza que «la figura del viajero se identifica plenamente con la del escritor. Ambos observan y contemplan y después trasladan a los demás lo que han experimentado»¹⁴.

El río del olvido es «la metáfora del río y del viaje como transcurso de la vida y ese río no puede ser otro que el Curueño, el río que arrastra una doble memoria: la de mis años infantiles y la del recorrido que hice por él hace nueve años y que es el que recuerdo en este libro»¹⁵. El agua también aparece como una metáfora del tiempo, puesto que debe seguir fluyendo y no se puede detener. Asimismo, se convierte en la primera novela de viajes del autor, en la que contribuye a retratar uno de los caminos de agua que atraviesan la provincia leonesa.

Llamazares refleja del mismo modo la permanente explosión sensorial de la naturaleza, como eficaz referente del mundo ancestral que pretende recrear. Una amplia muestra de la flora montañesa de la tierra natal del escritor engalana *El río del olvido* para expresar la comunicación constante entre su memoria personal y el paisaje. Así, el nogal, las grosellas, el avellano, el brezo, la flor de la urz y los espinos forman una imagen total que despierta y emerge de entre la nieve. En esta obra, ésta vuelve a ser el símbolo de la memoria, que guarda el secreto de la vida y de la

13 - Declaraciones realizadas a María José Obiol en *El País*, el 11 de junio de 1989, p. 24.

14 - Entrevista realizada a Julio Llamazares para la revista *Lukor* publicada en febrero de 2000.

15 - Entrevista realizada a Julio Llamazares para la revista *Leer* publicada en febrero de 1990, en la que contemplaba esa idea.

historia, pero también es el símbolo del olvido que se extiende sobre los recuerdos hasta sumergirlos bajo tierra.

Al mismo tiempo, el escritor potencia la presentación de los personajes y la narración de los episodios y, a medida que va recorriendo el camino, hace partícipe al lector, a través de su escritura, de algunos momentos que marcaron su infancia. Así, sabemos que procede de La Mata de la Bérduña (p. 45); que le gustaba bañarse en Valdepiélagos (p. 89); que estos caminos los puede recorrer con los ojos cerrados y que jamás los podrá olvidar porque aquí pasó todos los veranos de su infancia (p. 91); que su apellido tiene su origen en el pueblo leonés de Llamazares (p. 206).

En el relato del viajero, como comenta Santos Alonso¹⁶, se asienta el discurrir del propio sentimiento y de las convicciones del autor que no recrea lugares que se descubren o sorprenden, sino los espacios más conocidos de la memoria. Nos propone el encuentro con su vivir ya lejano, tamizado por la memoria. El propio Llamazares expresaba con este libro su intención de viajar al «sitio más difícil, el que tenemos más cerca de nosotros y en el que más hemos vivido» (p.14).

Inge Beisel¹⁷ piensa que *El río del olvido* por el carácter metafórico y polisémico del título remite en sentido figurado al camino de la infancia y, a lo largo del trayecto el autor va a la búsqueda de las huellas que han determinado su personalidad posterior. Por tanto, viajar por el propio país, o más concretamente por la patria, facilita el reconocimiento de la propia identidad. El desarrollo exterior de la acción, el viaje, se corresponde así intencionadamente con el proceso interior: la búsqueda, el descubrimiento de la propia personalidad. Y como afirma Pocock:

un lazo crucial e indeleble se establece con el lugar de origen u hogar... y sigue siendo el centro de nuestro cosmos ordenado egocéntricamente y que contiene nuestro único e irrepitible comienzo... nuestro lugar de nacimiento deja marca al determinar el sendero con el que percibimos el mundo.¹⁸

16 - ALONSO Santos, «La poesía de Julio Llamazares. El canto épico de la memoria», in *Cuadernos de narrativa*, El universo de Julio Llamazares, Grand Séminaire, Universidad de Neuchâtel, 26 de mayo de 1998, p. 31-40.

17 - BEISEL Inge, «La memoria colectiva en las obras de Julio Llamazares», in *La novela española actual*. Autores y tendencias, Alfonso de Toro & Dieter Ingenschay (eds), 1995, p. 193-229.

18 - POCKOCK Douglas, «Geography and literature», in *Progress in Human Geography*, London, 1988, p. 91.

La visión paisajística en *El río del olvido*

En uno de sus ensayos Julio Llamazares hace la siguiente afirmación que puede concebirse como un principio fundamental de su posición central definitoria:

Siempre he pensado que el estado ideal de todo hombre es el de Babia...quienes de la soldada hemos hecho una actitud frente al mundo, y de la lentitud una manera de vivir, lo mejor que podemos hacer es quedarnos parados en la cuneta para ver cómo pasan los demás...¹⁹

Curiosamente Babia es un lugar geográfico, posiblemente guardado en su memoria, que propicia la contemplación meditativa en el autor y su deleite paisajístico. Además, esta localidad aparece como una metáfora de la evasión de un tiempo y un espacio indeterminado, el establecimiento de una actitud estática y lenta frente a la realidad cotidiana.

Este tiempo y espacio conducen al escritor a sus orígenes, perdidos en su memoria. Esa búsqueda temporal-espacial tiene una dimensión ontológica que se contrapone a la transitividad y efimeridad. La presencia e influencia de la tierra y el entorno rural que conoció en su infancia y adolescencia, marcan en profundidad la nostalgia desesperada por recobrar el espacio y el tiempo perdidos, que permanecen inmóviles en su memoria.

A su vez, Llamazares describe el paisaje rural del norte de León como «un paisaje sensual y melancólico, una tierra veteada de choperas, praderías, cultivos de forraje y plantaciones de lúpulo y de menta» (p. 19), y le otorga su propia definición:

[...] el paisaje es memoria. Más allá de sus límites, el paisaje sostiene las huellas del pasado, reconstruye recuerdos, proyecta en la mirada las sombras de otro tiempo que sólo existe ya como reflejo de sí mismo en la memoria del viajero o del que, simplemente, sigue fiel a ese paisaje.²⁰

Pero esta visión que el autor confiere al paisaje aún es más extensa puesto que piensa que:

[...] el paisaje es, además, la fuente principal de la melancolía. Símbolo de la

19 - LLAMAZARES Julio, *En Babia*, Barcelona, Seix Barral Ediciones, 1991, p. 10.

20 - LLAMAZARES Julio, *el río del olvido*, *op. cit.*, p. 13.

muerte, de la fugacidad brutal del tiempo y de la vida, el paisaje es eterno y sobrevive casi siempre al que lo mira.²¹

A mi entender, Llamazares en su obra no sólo se limita a resaltar la importancia de la memoria del paisaje, sino también la memoria del camino, como él mismo indica:

Memoria de un paisaje que un buen día volví a ver con la sospecha de haber regresado a un río y a un mundo desconocidos y memoria de un camino que recorrí con la convicción cada vez más clara de que los caminos más desconocidos son los que más cerca tenemos del corazón.²²

Y en este encuentro que se origina entre la memoria y el tiempo, como el propio autor nos relata a través de sus palabras, se produce una contrariedad:

Después de muchos años sin apenas regresar junto a su orilla y de recordarlo sólo por las fotografías, el Curueño seguía atravesando los mismos escenarios y paisajes de mi infancia, pero yo ya no era el mismo. La memoria y el tiempo, mientras yo recordaba, se habían destruido mutuamente, convirtiendo mis recuerdos en fantasmas y confirmando una vez más que aquella vieja queja del viajero de que de nada sirve regresar a los orígenes porque, aunque los paisajes permanezcan inmutables, una mirada jamás se repite.²³

Pero no sucede lo mismo cuando se reencuentra con la cascada de Nocedo, que le produce la misma conmoción que cuando era pequeño «y se queda mirándola con la misma emoción con la que la miraba siendo niño, hace ya tantos veranos, tanto tiempo»²⁴.

Espacio geográfico en *El río del olvido*

La provincia de León, y más concretamente el entorno del río Curueño, es una región de interior que posee una extraordinaria belleza paisajística, adornada toda ella con unas imponentes montañas, que no dejan indiferente ni al lector ni al viajero. Siguiendo este río, el lector recorre algunos de los parajes y poblaciones que mejor definen el paisaje, la arquitectura y la cultura leonesa. Se trata de una ruta que se pierde entre entornos aún

21 - *Ibidem*.

22 - *Ibid.*, p. 14.

23 - *Ibidem*.

24 - LLAMAZARES Julio, *El río del olvido*, op. cit., p. 118.

inexplorados e impenetrables debido a la fuerte vegetación que los rodea. Llamazares nos presenta estos espacios geográficos, descritos minuciosamente, recordándonos a cada paso que forman parte de su vida.

El río del olvido es un libro de viajes que se estructura en seis etapas, en las que el viajero recorre a pie los cuarenta kilómetros por los que transcurre el curso del río Curueño desde su nacimiento hasta su muerte. *La primera etapa* se inicia en la ciudad de *León*, la vieja ciudad gótica varada como un barco entre dos ríos, dos caminos, y ya pronto, dos milenios (p. 17), desde donde el viajero sale con su vehículo hacia *Barrio de Nuestra Señora*, un pueblo de adobe, piedra y teja, donde nace la ribera del Curueño (p. 20), y empieza su travesía a pie hacia *Barrillos de Curueño*, un pueblo prospero en términos agrícolas, con una amplia vega y buenas tierras de secano (p. 32). Desde allí, continua hasta *Gallegos*; *Santa Colomba*; *La Mata de Curueño*; *Pardesivil*, un pueblo estrecho y largo como un túnel (p. 51). De *Sopeña* a *La Cándana*, tomando un camino que remonta por su izquierda el río Curueño, el viajero nos describe uno de los paisajes más hermosos que pudo ver, con innumerables campos de cultivo, el monte bajo a su derecha y al fondo las imponentes moles blancas de las peñas que cierran por el norte, como un muro, el valle de la Vecilla (p. 60).

La segunda etapa empieza en la *Cándana* y transcurre por *La Vecilla*, anclada como un barco en las montañas (p. 74); *Otero*; *Ranedo*, es tan pequeño y está tan oculto, que el viajero no lo ve hasta tenerlo casi encima (p. 85); *Valdepiélagu* conocido por sus solemnes chopos (p. 110); *Campohermoso*, se alza al borde de la vía, entre la carretera y la montaña que rodea por el norte el valle de La Vecilla (p. 96); *Aviados*, donde finalmente descansa el viajero de su segunda etapa, se halla ya dentro del monte, alejado de la carretera (p. 98).

La tercera etapa comienza en *Aviados* y discurre por *La Vecilla*; *Valdepiélagu*; *Montuerto*, un pueblo de herencia árabe (p. 115); *la cascada de Nocedo*; *Nocedo de Curueño* al que se le atribuye este nombre porque allí vivía un rey cristiano (p. 116); *Valdorria* y *el balneario de Nocedo* donde el viajero encuentra cobijo para pasar la noche.

La cuarta etapa se inicia en *el balneario de Nocedo* y continúa por *Villarrasil*; *las Hoces de Valdeteja*; *la calzada romana* que subía a Vegarada desde el Puente Villarente (p. 112); *Valdeteja*; *Valverde*, el pueblo con más curas y monjas de toda la provincia de León (p. 160); *La Braña*, una aldea escondida en un valle a la derecha de la carretera, donde descansa el viajero (p. 168).

La quinta etapa comienza en *La Braña* y sigue por *Arintero*, donde el viajero nos indica que al norte, y a su izquierda, se ve La Devesa; al sur, y a su derecha, los Altos de La sierra Negra; y al este, y frente a él, los Picos de Gudín y de las Vallinas y la célebre Forqueta de Arintero (p. 168); después sigue hacia *Tolibia de Arriba* y *Tolibia de Abajo*, donde el viajero reposa.

La sexta y última etapa empieza en *Tolibia de Abajo* y continúa por *Lugeros*; *Llamazares* hace honor al significado de terrenos pantanosos que le adjudica el diccionario (p. 204); *Redilluera*; *Villaverde de la Cuerna*; *Cerulleda*; *Redipuertas* y finaliza en *el puerto de Vegarada*. Y de este modo, el camino hacia el origen del río se convierte, paradójicamente, en el camino hacia el final de la obra, ya que una vez evocado el origen del Curueño, el viajero llega al puerto de Vegarada, que significa para éste la culminación del viaje.

En esta obra encontramos igualmente innumerables descripciones geográficas que, aparecen acertadamente descritas y, nos ayudan a visualizar imaginariamente el entorno que el escritor nos está relatando como: *la peña Negra*, una enorme peña oscura que sirvió de refugio a los huidos de La Mata, en los años que siguieron a la guerra²⁵ (p. 97); *las hoces de Valdeteja*, un desfiladero que el Curueño atraviesa entre Tolibia y el puente del balneario de Nocedo, que Llamazares califica de «paisaje tan hermoso como sobrecogedor y tan espectacular como perturbador para el espíritu» (p. 149); *el puente del Ahorcado*, que se encuentra al pie del Cueto Ancino y traza su curva de piedra sobre el Curueño (p. 150); *el valle de Argüellos*, el más grande y hermoso valle que ha excavado el río Curueño en las montañas, se aparece ante el viajero como un espejismo al final de las hoces (p. 181); *la cascada de Nocedo* brota por la angostura de una grieta que el río de Valdorra ha abierto en plena roca y se encuentra tan escondida entre los peñascos, que los viajeros pasan por su lado sin sospechar siquiera su existencia (p. 117); *el Curueño*, el solitario y verde río de montaña que atraviesa en vertical el corazón de la montaña leonesa enhebrando en torno a él, en sus apenas cuarenta kilómetros de vida, otras tantas aldeas y posadas, y toda una cultura (p. 14); *la peña Morquera*, silenciosa y tranquila pero aún con el recuerdo en sus crestones de los ecos de la guerra (p. 135); *el valle de la Alegría*, hermoso valle que se abre entre las peñas, suspendido a más de 100 metros sobre la orilla del río Curueño (p. 155); *la célebre Forqueta de Arintero*, una mella cortada en plena roca, como si a la dentadura pétrea le faltara una pieza

25 - Referencias extraídas del libro *El río del olvido* de Julio Llamazares que figuran en las páginas mencionadas entre paréntesis.

dental (p. 168); *el Bodón*, la mítica montaña del río Curueño desde la cual se divisa el imponente farallón calizo de 1 959 metros de altura, que vigila y domina el valle de los Arguellos (p. 182).

En cuanto a los pueblos recorridos, los de mayor relevancia paisajística descritos en la obra son: *Valdorria*, que el escritor describe como una aparición, un sueño o un espejismo, ya que este hermoso pueblo se encuentra a una altura de 1 300 metros, perdido entre las montañas (p. 128); *Villarrasil*, con sus ruinas tan cubiertas de vegetación que el viajero pasa por el pueblo sin enterarse (p. 148); *Campohermoso*, bajo la sombra hostil de la Peña Negra (p. 97); *Valdeteja*, aparece ante el autor como una postal bajo el sol radiante de mediodía, un pueblo de piedra y teja que se extiende dulcemente entre los prados, a la izquierda de la carretera, vigilando la entrada al hermoso valle de la Alegría (p. 155); *Villaverde de la Cuerna*, la más perdida y apartada aldea del Curueño, escondida entre las montañas que separan el valle del río Porma (p. 211); *Cerulleda*, el pueblo más pequeño de la cuenca del Curueño, posee dos bellos puentes de piedra y el honor de haber sido el escenario de algunas novelas del escritor leonés Jesús Fernández Santos, originario de este lugar (p. 215); *Redipueras*, un lugar rico en cascadas, donde nace el río Curueño después de recibir el aporte de los arroyos que bajan de los glaciares de Río Pinos (p. 218).

En esta obra podemos encontrar igualmente una acertada descripción geográfica de los pueblos que se establecen en torno al río Curueño. Vemos cómo *La Vecilla* se encuentra en el medio del valle, extendiendo sus casas a lo largo del río y su capitalidad judicial y geográfica hacia los cuatro puntos cardinales; *Otero y Ranedo* al este, por donde el sol se asoma al valle cada mañana; *Valdepiélagu* al norte, junto a *La Mata*, encaramada ya a la ladera de la montaña; y *Campohermoso* y *Aviados* al oeste, camino de *La Valcueva* y del río *Torío* (p. 71).

Llamazares recupera a través de *El río del olvido* los recuerdos desaparecidos, que simbolizan en su memoria la imagen idílica de la infancia y explica el contexto externo e interno de la realización del viaje. Al mismo tiempo, acentúa la importancia del paisaje, recorriendo de nuevo los parajes naturales de su niñez, desvelando su alma y transmitiendo al lector sus experiencias, sus recuerdos y las sensaciones que vivió en un tiempo pasado.

A través de esta obra, Llamazares plantea la exploración del curso del río como analogía del carácter de una cultura y el discurso del viaje como búsqueda y reconstrucción de su propia identidad.

El escritor se convierte en narrador-viajero y escribe su relato en tercera persona. El río pasa a ser el elemento vertebrador del paisaje y el viaje es el camino de la vida, abocado a un inevitable desenlace. El autor adopta el papel de cronista-testigo, desplegando un conocimiento vivo, directo y profundamente humano de este entorno y de su historia. Traza un perfil casi anatómico de su cultura, con una descripción exacta de las rutas que sigue, de las gentes que encuentra y moradas que habitan.

Este mismo paisaje es el que le vio nacer y conformó la psicología paisajística de Llamazares. Nunca lo abandonará, y su remembranza es un bello canto al río Curueño, que debe seguir fluyendo al igual que el paso del tiempo y que le acompañará durante toda su existencia.

Hemos comprobado cómo su escritura parte de una subjetividad extrema, nace de lo más próximo al autor, su León natal, y el tiempo y el paisaje conforman las dos líneas convergentes de su pensamiento. Opta por un tiempo subjetivo y personal como un mecanismo de autoprotección frente al paso del tiempo, que produce inevitables cambios y que al igual que el río no se puede detener.

Desde el punto de vista geográfico, estos recuerdos, que el autor reproduce fielmente el autor, cobran una importancia particular puesto que vemos cómo el parámetro territorial tiene un marcado protagonismo en esta obra. Llamazares, en su afán de reivindicar su procedencia, señala la estrecha relación que se establece entre el hombre y el *hábitat*, y se retrata como el heredero de ese paisaje rural y de esa cultura a la que él pertenece y a la que no ha renunciado, ni renunciará jamás.

De todo ello, podemos concluir que *El río del olvido* es un tributo que Llamazares ofrece no sólo a su tierra natal, tan añorada y tan próxima, sino también a su propia trayectoria vital. Implica al lector, convertido inconscientemente en su confidente, en su conocimiento y recuerdo e intentando que estos estimados parajes, antes tan recónditos, puedan escapar de la memoria del olvido.

Chapitre XXIII

La liberté territorialisée : montagnes idéalisées et critique sociale de Jules Vallès à Alain Chany

Mauricette FOURNIER

Territorialiser les valeurs, associer la notion de liberté à l'espace montagnard, constitue un lieu commun des écrits du XIX^e siècle. Sous cet angle, Jules Vallès (1832-1885) apparaît pleinement comme un homme de son temps. Le projet de ce texte est de confronter son imaginaire de la montagne, développé dans son autobiographie romancée *L'Enfant*, à celui d'Alain Chany (1946-2002), auteur de deux courts ouvrages eux aussi inspirés par son histoire personnelle, *L'Ordre de dispersion* et *Une sécheresse à Paris*. Bien qu'un siècle les sépare, leurs origines revendiquées (la petite paysannerie des montagnes de Haute-Loire), leurs argumentaires, les imaginaires territoriaux et sociaux qu'ils mobilisent, conduisent au-delà des lieux communs littéraires à s'interroger sur certaines permanences anthropologiques.

Jules Vallès, la montagne comme lieu de la tentation

Devenir romancier après un échec politique

Jules Vallès, journaliste pamphlétaire, créateur de titres engagés (*La Rue*, *Le Peuple*, *Le Cri du Peuple*) a été l'une des figures politiques

emblématiques de la Commune de Paris, engagement qui lui valut une condamnation à mort par contumace et l'exil à Londres (1871-1880). D'abord homme d'action, ce n'est que tardivement qu'il s'est fait romancier avec la rédaction de sa trilogie autobiographique, *Jacques Vingtras* – composée de *L'Enfant*, édité en 1879, *Le Bachelier*, en 1881 et *L'Insurgé*, en 1886. Vallès entreprend la rédaction du premier volume en 1875 au cours de son exil londonien, dans une période sombre de son existence : échec de son idéal politique, décès de sa mère puis de sa fillette en bas âge. *Jacques Vingtras* est donc une œuvre de la maturité, porteuse d'un engagement politique, d'une critique sociale. Cette trilogie auto-romancée a pour fonction de montrer comment, pourquoi, son auteur est devenu ce révolté, cet *Insurgé*. Si *L'Enfant* s'inscrit dans la tradition des récits d'enfance, très répandus au XIX^e siècle, Vallès entend clairement proposer aussi une réflexion sur la place de l'enfant dans la famille et dans la société, ainsi qu'en témoigne la dédicace de l'ouvrage :

À tous ceux qui crevèrent d'ennui au collège ou qu'on fit pleurer dans la famille, qui, pendant leur enfance, furent tyrannisés par leurs maîtres ou rossés par leurs parents, je dédie ce livre.

La construction de cet individu révolté tient beaucoup, naturellement, aux événements relatés (la violence, les injustices) qui alimentent une critique sociale et politique explicite. Mais elle repose autant sur l'expérience des lieux, porteuse d'un système de valeurs dual opposant des villes aux univers quasiment carcéraux à des montagnes, terres de liberté et de bonheur.

Itinéraire de l'enfance

L'Enfant relate l'itinéraire géographique de Jacques Vingtras, fidèlement calqué sur celui de Jules Vallès. Une partie de son enfance se passe au Puy-en-Velay où il est né ; les affectations de son père (surveillant, puis professeur) le conduisent ensuite à Saint-Étienne, puis à Nantes ; enfin il part étudier à Paris avant de revenir à Nantes. À ceci s'ajoutent de brèves échappées dans sa famille paysanne de Haute-Loire, à Farreyrolles, village de ses tantes maternelles, et dans le Mézenc (Chaudeyrolles, Saint-Front) où réside son oncle paternel. Ces montagnes, brièvement parcourues dans sa jeunesse, de même que le rappel constant de ses origines paysannes, jouent cependant un rôle essentiel dans la mécanique du roman. Dès les premiers paragraphes, le

lecteur prend connaissance du déracinement social et géographique de la famille du narrateur : « Mon père est fils de paysan qui a eu de l'orgueil et a voulu que son fils étudiat... »¹. Voici donc un ménage en phase d'ascension sociale au vu des critères de la modernité, itinéraire social qui se double d'une mobilité géographique. Mais *l'Enfant*, s'appuyant sur son expérience des lieux et sa connaissance de ceux qui l'habitent, est loin d'être convaincu du bien fondé du choix parental.

La ville, lieu de l'enfermement

À l'échelle du roman une véritable dialectique spatiale se met en place. Les villes sont systématiquement décrites de façon péjorative tandis que les montagnes sont idéalisées. Paysages et modes de vie des hautes terres sont mis à contribution pour dénoncer *a contrario* l'enfermement quasi carcéral que subit l'enfant en milieu urbain, du Puy à Paris en passant par Saint-Étienne et Nantes, enfermement dans des villes sales, des appartements étriqués, des établissements scolaires étouffants. Au Puy, la maison qu'il habite « est dans une rue *sale* »² ; à Saint-Étienne, il s'attarde sur « l'escalier *vermoulu* et une galerie en bois *moisi* »³ ; à Nantes il demeure « dans une *vieille* maison [...] qui sent le *vieux*, et quand il fait chaud, il s'en dégage une odeur de térébenthine et de fonte qui [le] cuit comme une pomme de terre à l'*étouffée* : pas d'air, point d'horizon ! »⁴. Quant aux collèges, celui du Puy, « comme toutes les *prisons*, [...] *moisit*, *sue* l'ennui et *pue* l'encre »⁵. Toutes les sensations sont mobilisées pour présenter l'enfermement comme une composante intrinsèque de l'espace urbain ; l'analyse lexicale met en évidence des termes récurrents (en italique ci-dessus) qui relèvent du registre de la dégradation, de la putréfaction, de la décomposition. La ville de Vallès est un lieu générique, celui du confinement qui piège les individus et réduit la vie elle-même, comme l'a observé Brosseau⁶ pour l'univers urbain dans l'œuvre de Bukowski. À l'opposé de ce monde étriqué où *L'Enfant* s'étirole, la montagne est associée à l'espace sans limite, à la liberté et au bonheur.

1 - VALLÈS Jules, *L'Enfant*, Paris, Gallimard, collection Folioplus, 2003, p. 13.

2 - *Ibid.*, p. 11.

3 - *Ibid.*, p. 77.

4 - *Ibid.*, p. 197.

5 - *Ibid.*, p. 28-29.

6 - BROUSSEAU Marc, « L'espace littéraire en l'absence de description ; un défi pour l'interprétation géographique de la littérature », in « Géographie et littérature », *Cahiers de Géographie du Québec*, vol. 52, n° 147, 2008, p. 419-433.

Les montagnes et l'air de la liberté

Les lieux sont ainsi mis au service du militantisme de Vallès, de sa critique de la société bourgeoise qui s'ingénie, en milieu urbain, à contraindre le corps et embrigader l'esprit. Sortir de la ville, c'est tout de suite se dégager de ce carcan : « Je suis donc libre ! »⁷ s'exclame Jacques Vingtras dès qu'il a l'occasion de s'éloigner du Puy. Gagner les montagnes, c'est éprouver, dans sa chair, le sentiment exaltant de la liberté et de la joie de vivre.

Mais peu à peu, *cet air cru des montagnes fouette mon sang* et me fait passer des frissons sur la peau. *J'ouvre la bouche toute grande pour le boire, j'écarte ma chemise pour qu'il me batte la poitrine.* Est-ce drôle ? Je me sens, quand il m'a baigné, *le regard si pur et la tête si claire !...*

C'est que *je sors du pays du charbon avec ses usines aux pieds sales, ses fourneaux au dos triste, les rouleaux de fumée, la crasse des mines, un horizon à couper au couteau, à nettoyer à coups de balai...*

Ici *le ciel est clair*, et s'il monte un peu de fumée, *c'est une gaieté de l'espace*.⁸

[...] *j'avais quitté la région des grandes villes, des fumées et du bruit ; derrière moi étaient restés ennemis et faux amis. Pour la première fois depuis bien longtemps, j'éprouvais un mouvement de joie réelle [...]. Je m'arrêtais pour aspirer avec volupté l'air pur descendu de la montagne*.⁹

L'évocation sensible de la montagne n'est pas propre à Vallès. La comparaison des extraits précédents met en évidence le même type de construction dans *L'Enfant* et dans *Histoire d'une montagne*, un ouvrage destiné à la jeunesse publié en 1880 par le géographe Élisée Reclus (1830-1905) qui partageait avec Vallès de semblables préoccupations sociales et fut, comme lui, anarchiste et proscrit de la Commune de Paris¹⁰. Le ressenti est théorisé de façon très similaire dans les deux textes : la ville noire et sale que l'on quitte, les sensations engendrées par le contact physique avec l'air pur, le sentiment de joie que procure la montagne. Luginbühl¹¹ a montré qu'il s'agissait là de lieux communs

7 - VALLÈS Jules, *L'Enfant*, *op. cit.*, p. 45.

8 - *Ibid.*, p. 121-122.

9 - RECLUS Élisée, *Histoire d'une montagne*, Monein, Éditions PyrÉmonde, 2005, p. 6.

10 - ÉLISÉE RECLUS a été un auteur prolifique et engagé. Deux de ses œuvres – *Nouvelle géographie universelle* et *L'homme et la terre* – sont aujourd'hui considérées comme les prémisses de la géographie sociale.

11 - LUGINBÜHL Yves, *Paysages, textes et représentations du siècle des Lumières à nos jours*, Lyon, La Manufacture, 1989, 267 p.

pour les écrivains du XIX^e siècle, nombreux à reconnaître dans les paysages de montagne une capacité à susciter un sentiment de grandeur d'où découleraient des valeurs morales, dont la liberté.

Chez Vallès, l'organisation du système de valeurs associées aux lieux repose explicitement sur une dualité altimétrique (bas pays/hautes terres) et non sur une simple opposition urbain/rural. À plusieurs reprises Jacques Vingtras déclare ne pas apprécier la campagne aménagée, qu'il s'agisse de la ceinture maraîchère du Puy ou de la région nantaise. Comme d'autres intellectuels du XIX^e siècle, Vallès paraît convaincu que l'altitude permet d'échapper aux contraintes et aux méfaits de la société moderne. Au final, les lieux de l'autobiographie, bien que localisés et décrits, sont moins mobilisés comme « référence » que comme « matrice qui informe, anime, canalise, voire modèle les divers processus qui agissent à travers eux sur les individus, bref le lieu dans sa conception relationnelle »¹² ; des lieux qui relèvent donc plus de la *chôra* que du *topos*, d'une logique de prédicat¹³, qui se fonde ici sur les valeurs morales et sociales attribuées à la montagne.

La tentation d'une vie de libre montagnard

Aux XVIII^e et XIX^e siècles, la mise en ordre naturaliste du monde a conduit à produire une classe d'êtres humains singuliers, les montagnards, auxquels sont attribués, par transposition, les qualités attachées aux lieux qu'ils habitent¹⁴. Ainsi Reclus consacrera-t-il un chapitre entier de son *Histoire d'une montagne* à décrire le mode de vie de ce « libre montagnard [qui] est devenu tel qu'il est sous l'influence du milieu qui l'entoure [où les montagnes] lui ont assuré le trésor inappréciable de la liberté »¹⁵. Une liberté que *L'Enfant* de Vallès, en visite dans sa famille paysanne, perçoit d'abord comme celle de disposer à son gré de son corps et de son temps, sans contrainte : « Ils mangent en bavant, ouvrent la bouche en long ; ils se mouchent avec leurs doigts, et s'essuient le nez sur leurs manches. Ils se donnent des coups de coude dans les côtes »¹⁶.

12 - BROUSSEAU Marc, *op. cit.*, p. 428.

13 - BERQUE Augustin, « Milieu et identité humaine », in « Composantes spatiales, formes et processus géographiques des identités », *Annales de géographie*, n° 638-639, 2004, p. 385-399.

14 - LUGINBÜHL Yves, *op. cit.* ; DEBARBIEUX Bernard & RUDAZ Gilles, *Les faiseurs de montagne*, Paris, CNRS Éditions, 2010, 373 p.

15 - RECLUS Élisée, *op. cit.*, p. 115.

16 - VALLÈS Jules, *op. cit.*, p. 52.

Et quand Reclus théorise pour expliquer :

[...] une des grandes causes qui ont contribué à maintenir l'indépendance de certaines peuplades des montagnes, c'est que, pour elles, le travail solidaire et les efforts d'ensemble sont une nécessité [et qu'] ils appartiennent à la même famille.¹⁷

les séjours de Jacques Vingtras dans sa famille altiligérienne sont autant d'occasions pour Vallès de mettre en scène cette société montagnarde solidaire, animée par des relations sociales simples, chaleureuses, fraternelles, égalitaires :

On est tous mêlés ; maîtres et valets, la fermière et les domestiques, le premier garçon de ferme et le petit gardeur de porcs, l'oncle Jean, Florimond le laboureur, Pierrouni le vacher, Jeanneton la trayeuse, et toutes les cousines...¹⁸

Les montagnes ont représenté pour *L'Enfant* l'espace symbolique de la liberté et du bonheur, du sentiment de bonheur engendré par l'expérience de la liberté (« Nous sommes heureux, heureux comme je ne l'ai jamais été, comme je ne le serai jamais »¹⁹). Car, quand règne à la montagne une atmosphère harmonieuse entre des individus aux statuts sociaux pourtant distincts, le monde urbain en voie d'embourgeoisement s'affirme sous le seul angle, violent, des relations hiérarchisées. Ceci se traduit par l'humiliation constante de la famille du narrateur qui peine à se dégager de ses origines paysannes. Certes, la mère de Jacques Vingtras n'oublie pas de rappeler en toutes occasions d'où elle vient, voire de le revendiquer, « toujours [témoigne l'inspecteur d'académie] à vous parler des cochons qu'elle a gardés, des bourrées qu'elle a dansées »²⁰. Toutefois, comme elle lui a « [...] fait donner de l'éducation, elle ne veut pas qu' [il soit] un campagnard comme elle ! [Sa] mère veut que son Jacques soit un Monsieur »²¹. Pourtant *L'Enfant* s' imagine volontiers petit vacher comme Pierrouni car « On laisse Pierrouni se dépoitrailler, quand il a chaud, et se dépeigner quand il en a envie. On n'est pas toujours à lui dire : "Laisse tes mains tranquilles, qu'est-ce que tu as donc fait à ta cravate ?" »²². Comparant ce sort à celui de son

17 - RECLUS Élisée, *op. cit.*, p. 116.

18 - VALLÈS Jules, *op. cit.*, p. 58.

19 - *Ibid.*, p. 129.

20 - *Ibid.*, p. 167.

21 - *Ibid.*, p. 54.

22 - *Ibid.*, p. 55.

père, professeur, il en déduit que « sortir de sa classe » ne se traduit pas forcément par l'aisance matérielle et la reconnaissance sociale, mais au contraire par un supplément de contraintes et d'humiliations :

Mais les domestiques aussi sont plus heureux que mon père ! [...] Ils n'ont pas peur de mon oncle Jean comme mon père a peur du proviseur [...] il faudra s'expliquer ! – pas comme un domestique – non ! – comme un professeur. Il faudra qu'il demande pardon.²³

Jacques Vingtras ressent vivement l'absurdité de la situation qui fait que son père est au final moins libre que les domestiques de la ferme et moins bien rémunéré qu'un artisan (« on est insolent vis-à-vis de son père quand on pense qu'avec la toge on est pauvre, qu'avec le tablier de cuir on est libre »²⁴). Le fort sentiment d'injustice qui découle de ce constat le conduit à s'interroger sur la pertinence de l'itinéraire social et géographique de ses parents et alimente la tentation du retour à une vie simple mais heureuse de libre montagnard.

Je suis heureux !

Si je restais, si je me faisais paysan ?²⁵

Alain Chany, la montagne comme lieu de la « dispersion »

Devenir paysan après un échec politique

Né en 1946, Alain Chany est le petit-fils de paysans margeridiens, ayant quitté leurs montagnes dans les années 1920 pour s'installer à Paris où ils tiendront un modeste « Café-charbon », comme tant d'autres « bougnats » à cette époque. Son père, Pierre Chany (1922-1996) apprendra le métier de serrurier tout en s'essayant à la course cycliste en amateur avant de s'engager dans la résistance en 1942. À la libération, il s'oriente vers le journalisme sportif. Engagé en 1953 par le quotidien *L'Équipe*, il parviendra à une certaine renommée tant par les articles que les ouvrages qu'il consacre au cyclisme.

23 - *Ibid.*, p. 55-56.

24 - *Ibid.*, p. 138.

25 - VALLÈS Jules, *op. cit.*, p. 122.

Alain Chany grandit donc à Paris dans une ambiance intellectuellement stimulante. Il semble même promis à une belle carrière après la publication de son premier – et remarqué – roman, *L'Ordre de dispersion*, édité en 1972. Mais c'est un auteur (déjà) désabusé, rongé par une désillusion diffuse : « Comme tout le monde, il pensa que quelque chose était foutu sans savoir au juste quoi, et finit par se dire que c'était ses illusions, pour se donner du courage »²⁶, énonce-t-il dans ce premier récit très « écrit », devenu pour certain un livre-culte²⁷. Il s'apparente à la confession d'un enfant de l'après-Mai 68 qui n'a supporté ni *l'ordre de dispersion*, ni la résignation de ses amis, leur aptitude à rentrer dans le rang, à assimiler la norme bourgeoise : « Cette fois, c'est clair : beaucoup de mes amis ont des certitudes qui me font défaut. [...] Dispersion, dispersion... [...] Ses anciens amis donnent dans les choses sérieuses »²⁸.

Une ruralité qui colle au corps

Revenant sur cet échec politique dans *Une sécheresse à Paris*, Chany l'associera à celui d'une jeunesse d'origine modeste, destinée à un avenir professionnel qui ne fait plus rêver, « l'usage rétribué des mots (instituteurs) »²⁹. Ceux de ses amis qui ne sont pas rentrés dans le rang se sont dispersés pour exercer des métiers manuels dans le Massif central (« ils sont partis faire de la maçonnerie dans le Lot, de la plomberie dans la Corrèze, du bûcheronnage dans la Creuse, du silence partout, renouant toujours avec une tradition manuelle qui les rapproche de leur origine sociale »³⁰), laissant supposer que la localisation montagnarde de l'ascendance serait déterminante dans l'itinéraire social.

Le décès de son grand-père, évoqué dans *L'Ordre de dispersion*, semble agir sur Chany comme un élément déclencheur. Voilà que des ancêtres oniriques viennent le hanter pour souligner la distance qui se creuse entre ses deux mondes, sa situation d'étudiant parisien et une mémoire familiale ancrée dans la petite paysannerie (« Le monde que je transbahute, qui ne me lâche pratiquement jamais, que je force à m'accompagner dans des lieux où il n'a rien à faire, tremblait aussi,

26 - CHANY Alain, *L'Ordre de dispersion*, Paris, Éditions de l'Olivier, 1992, p. 47.

27 - INA : Olivier BARROT présente *Une sécheresse à Paris* d'Alain CHANY, in *Un livre, un jour*, 18 janvier 1993. <http://www.ina.fr/video/CPC93002547> [site consulté le 15 mai 2014].

28 - CHANY Alain, *L'Ordre de dispersion*, op. cit., p. 82-84.

29 - CHANY Alain, *Une sécheresse à Paris*, Paris, Éditions de l'Olivier, 1992, p. 40.

30 - *Ibidem*.

de crainte de ne pas savoir se tenir »³¹). C'est un véritable conflit de loyauté que Chany s'impose à lui-même. Comme pour Vallès, l'héritage familial qui lui colle au corps (« Mes grandes mains de paysans qui n'ont rien de civilisé »³²) rend difficile l'assimilation à la bourgeoisie urbaine. « On devient habitant d'abord par les matériaux qui sont ceux de sa naissance », constatait Lazzarotti³³ à propos de Schubert, Viennois d'origine campagnarde. Parisien de naissance mais d'ascendance paysanne, Chany se sent le dépositaire d'une ruralité qui, toute surannée qu'elle soit, n'en demeure pas moins irréductible. Il en a tiré la conclusion que sa place n'était pas à Paris et a réalisé la tentation de Vallès, décidant de retourner élever des moutons sur les terres familiales. Il rompra aussi avec l'écriture jusqu'à la parution de son second recueil de textes, *Une sécheresse à Paris*, qui brosse dans une écriture très incisive le lieu de vie qu'il s'est choisi.

***L'univers montagnard margeridien :
un hors du monde, une fin de l'histoire***

« J'habite maintenant un pays où la terre est maigre et le squelette apparent »³⁴. On retrouve donc Chany installé en Margeride, à Ramenac, un village isolé surplombant les gorges de l'Allier où il se plaît à décrire le caractère austère, voire hostile de son environnement naturel :

De notre côté, c'est autrement fier : la pente est raide. Un dicton affirme qu'ici les chiens doivent s'asseoir avant d'aboyer, sous peine de tomber et de rouler au trou. Cela finit par réduire les farceurs et les prétentieux.³⁵

Le lyrisme n'est pas absent lorsqu'il s'agit de conter la nature sauvage qui reprend ses droits et Chany se fait ici le chroniqueur de la désertification, de l'abandon, de la fin d'un monde :

La Bête du Gévaudan ayant migré vers des capitales plus peuplées où les chances de rencontrer la Belle ne se réduisent pas à rien, des animaux moins cultivés et, partant, moins exigeants se sont reproduits [...] : les renards nichent dans les

31 - CHANY Alain, *L'Ordre de dispersion*, op. cit., p. 21.

32 - *Ibidem*.

33 - LAZZAROTTI Olivier, « Franz Schubert était-il viennois ? », in « Composantes spatiales, formes et processus géographiques des identités », *Annales de géographie*, n° 38-639, 2004, p. 436.

34 - CHANY Alain, *Une sécheresse à Paris*, op. cit., p. 19.

35 - *Ibid.*, p. 21.

ruines d'anciennes fermes mangées par le végétal, les blaireaux trottaient le long des voies romaines et font l'entretien posthume des pistes.³⁶

Sur les terres d'élection d'Alain Chany toute la société et ses activités tendent à s'effriter avant de disparaître. Le village de Pont d'Alleyras, dans les gorges de l'Allier, symbolise cette inexorable régression. Ici s'effacent même les équipements élémentaires de ce que fut le maillage républicain, à l'image de cette gare « sans affectation où les fenêtres sont murées et squattées par les rats, on ne délivre plus de billets depuis belle lurette »³⁷. Si Chany ne paraît pas insensible à l'esthétique romantique de la ruine, son analyse de Pont d'Alleyras montre qu'il n'a pas perdu les réflexes critiques de l'ancien contestataire qu'il fut, dénonçant ironiquement une politique d'aménagement inéquitable qui conduit à l'abandon des territoires de montagnes, à leur naturalisation et à l'accroissement des disparités économiques : « Si les Hollandais viennent nous voir, c'est que nous sommes beaux et qu'ils sont riches. Ils nous félicitent de savoir maintenir ces différences qui justifient leurs déplacements »³⁸.

La liberté dans une frugalité autant subie que choisie

Ne demeurent dans ces montagnes que « quelques paysans réfractaires », qualifiés de « fossiles », auxquels va toute l'affection de l'auteur. Néanmoins une certaine résistance au changement ne déplaît pas à cet écrivain qui persiste à contester l'enrichissement et l'embourgeoisement, par ce qu'ils supposent de soumission à un ordre économique, renforcé qui plus est par son caractère exogène. Ainsi brocarde-t-il :

[...] quelques paysans de la génération libérale avancée [qui] ont planté dans leur verger des ateliers préfabriqués et gris où ils s'adonnent avec technicité et soumission à l'engraissement du cochon anglais, de la caille japonaise...³⁹

La critique est plus sévère encore à l'encontre des voisins et presque frères de l'autre côté des gorges, ces Vellaves du Devès :

36 - *Ibid.*, p. 19.

37 - *Ibid.*, p. 27.

38 - *Ibid.*, p. 24.

39 - *Ibid.*, p. 21.

[...] aux maisons épaisses et fermées comme un portefeuille de maquignon. Le Bon Dieu est chez lui : il s'y est installé en régulier sur 70 quintaux de blé à l'hectare ; ses créatures y font les trois-huit de la lentille verte d'appellation contrôlée, de la bigoterie et du compte en banque...⁴⁰

Ce qui transparaît dans ses textes relève d'un art de vivre frugal, en harmonie avec une nature capricieuse, qui s'accompagne d'une grande liberté de l'être dans son quotidien : liberté pour les vieux paysans de disposer de leur temps, liberté pour le narrateur devenu paysan de regarder de sa fenêtre « les saumons cabrioler sous la chute du barrage »⁴¹. S'ajoute la liberté du corps, déjà mise en exergue dans *L'Enfant* : dans le Mézenc de Vallès, on mangeait « les coudes sur la table »⁴², dans la Margeride de Chany, si :

[...] on entend rarement le mot liberté sortir de leur bouche [celle des paysans], en revanche, et puisqu'ils accomplissent le plus beau métier du monde, ils s'arrogent le droit de péter à toute heure et en toute circonstance.⁴³

Valeurs territorialisées et structures anthropologiques

La similitude des imaginaires et des argumentaires développés par Jules Vallès et Alain Chany donne à s'interroger sur la permanence des lieux communs associés à la montagne (liberté, support de la critique sociale). Ces deux écrivains ayant en commun une même origine géographique, la question de l'identité, celle de « l'individu de l'auteur »⁴⁴ mérite d'être posée. La médiance humaine, explique Berque

[...] fait que, où que nous allions, nous transportons dans notre identité une part du milieu où elle s'est construite ; et cette part – notre monde, qui est un prédicat – est la condition de notre saisie des environnements que nous découvrons au fur à mesure.⁴⁵

40 - *Ibidem*.

41 - *Ibid.*, p. 24.

42 - VALLÈS Jules, *op. cit.*, p. 128.

43 - CHANY Alain, *op. cit.*, p. 23.

44 - BARTHES Roland, 1979, cité par BROUSSEAU Marc, *Des romans-géographes. Essai*, Paris, L'Harmattan, 1996, 246 p.

45 - BERQUE Augustin, *op. cit.*, p. 395.

Or, Vallès et Chany sont issus de sociétés montagnardes porteuses des valeurs d'une structure anthropologique singulière, la famille souche (ou autoritaire) décrite par Todd⁴⁶. Elle se distingue par l'exacerbation des particularismes, d'où un très fort attachement des individus aux lieux et une grande difficulté à supporter le déracinement. Consensuelles, les sociétés autoritaires se manifestent finalement par des pratiques sociales égalitaires. Refusant un principe de différenciation des individus fondé sur les statuts socio-économiques, elles s'efforcent de réaliser une intégration verticale de la collectivité – ce qui n'exclue pas conflits et rivalités⁴⁷. Les valeurs de la famille souche se démarquent fortement de l'individualisme propre à la famille nucléaire, prédominante dans le Bassin parisien.

La ville constitue ainsi le lieu générique où Chany et Vallès ont pu confronter leur identité, construite au moins en partie sur les hautes terres du Massif central, à une altérité qui en ignore les valeurs. Au final, l'hypothèse anthropologique permet ici une relecture de la singularité de leurs itinéraires, leur réticence à adhérer à des normes sociales éloignées de leur sentiment identitaire, leurs difficultés d'assimilation.

46 - TODD Emmanuel, *La diversité du monde. Famille et modernité*, Paris, Seuil, 1999, 436 p.

47 - FOURNIER Mauricette, « L'impossible projet de territoire : évolution agricole, révolution sociale, inertie politique au Pays de Saugues (Margeride) », in *Crises et mutations des agricultures de montagne*, Clermont-Ferrand, PUBP, collection CERAMAC, 2003, p. 583-602.

Chapitre XXIV

Gaspard des Montagnes d'hier à aujourd'hui :

la forêt et ses représentations

Lydie MÉNADIER, Mathieu GUITTON, Jean-Baptiste GRISON

Les romans régionalistes font aujourd'hui l'objet d'un certain renouveau auprès des lecteurs. Parmi les pères de cette littérature en Auvergne, Henri Pourrat (1887-1959) constitue l'un des auteurs incontournables¹, dans la mesure où il a contribué à lui donner un nouveau souffle après les grands succès du XIX^e siècle².

Qualifié selon son contemporain, l'écrivain Vialatte, de « chef-lieu du Puy-de-Dôme »³, il a consacré sa vie à dépeindre l'Auvergne, notamment les paysages du Livradois, sa terre d'origine, dans son roman *Gaspard des Montagnes*⁴. Il s'agit d'une épopée de quatre tomes, composée entre 1922 et 1931, l'une de ses œuvres les plus importantes et les plus récompensées. La nature, plus précisément les motifs des bois et de la forêt, servent de cadre au déroulement des aventures du personnage principal du roman, Gaspard. C'est le monde rural de ce coin d'Auvergne qui est décrit, aussi bien son environnement,

1 - CHEVALIER Michel, *La littérature dans tous ses espaces*, Paris, Éditions du CNRS, 1993, 142 p.

2 - VERNOIS Paul, *Le style rustique dans les romans champêtres après George Sand*, Paris, PUF, 1963, 332 p.

3 - VIALATTE Alexandre, *L'Auvergne*, Paris, Sun, 1963, p. 20.

4 - POURRAT Henri, *Les vaillances, farces et aventures de Gaspard des Montagnes*, Paris, Albin Michel, 2006 (1922), 741 p.

ses mœurs, que ses croyances. Pourrat propose aussi un imaginaire de la forêt issu de la conscience populaire qui s'exprimait durant les veillées, lors desquelles étaient contées les légendes locales, peuplées de fantômes, de sorciers et de brigands⁵. L'imbrication entre le réel et l'imaginaire est constante.

Le style rustique développé par Pourrat présente l'intérêt de mettre sans cesse en tension l'imaginaire et le réel, entre le dessein d'une narration dynamique pour le lecteur et le souci de transcrire une réalité rurale en pleine mutation. L'imaginaire de Pourrat se déploie à partir de ses pérégrinations, rencontres et discussions auprès de ses contemporains, et se transpose dans une histoire qui se déroule cinquante à cent ans plus tôt. À partir de *Gaspard des Montagnes*, les représentations des espaces boisés, emblème majeur du cadre de vie local, sont ainsi accessibles sur plusieurs générations et peuvent faire écho aux particularités du Livradois quant à la place de la forêt dans les territoires et leur identité. En effet, comme le dit Claval, « la littérature est le meilleur révélateur de la structure complexe des représentations du monde »⁶.

À partir d'une analyse des liens entre réel et imaginaire dans le roman *Gaspard des Montagnes*, et plus spécifiquement en rapport avec les espaces boisés, nous décrirons les interrelations entre une géographie des lieux réels et une géographie des lieux imaginaires. Nous questionnerons enfin l'évolution de ce motif paysager durant le XX^e siècle à la lumière des images véhiculées dans cette œuvre.

Les bois :

un motif au service de la description d'un territoire

Le cadre géographique de Gaspard des Montagnes

Les monts du Livradois se situent au cœur de l'Auvergne, dans la partie est du département du Puy-de-Dôme. Ce massif, aux altitudes modestes (point culminant à 1 218 mètres), orienté nord-sud, est délimité par les vallées de l'Allier, à l'ouest, et de la Dore, à l'est (Fig. 1). Ce territoire

5 - ROGER Georges, « Une épopée de la paysannerie française : "Gaspard des Montagnes" de Pourrat », in *Revue de la Méditerranée*, n° 77, 1957, p. 60-70 et n° 79, 1957, p. 303-318.

6 - In CHEVALIER Michel, *La littérature dans tous ses espaces*, op.cit., p. 121.

se caractérisait autrefois par de vastes terrains voués à une agriculture principalement vivrière et par quelques secteurs boisés couvrant les terres les plus incultes.

Gaspard des Montagnes à travers le Livradois

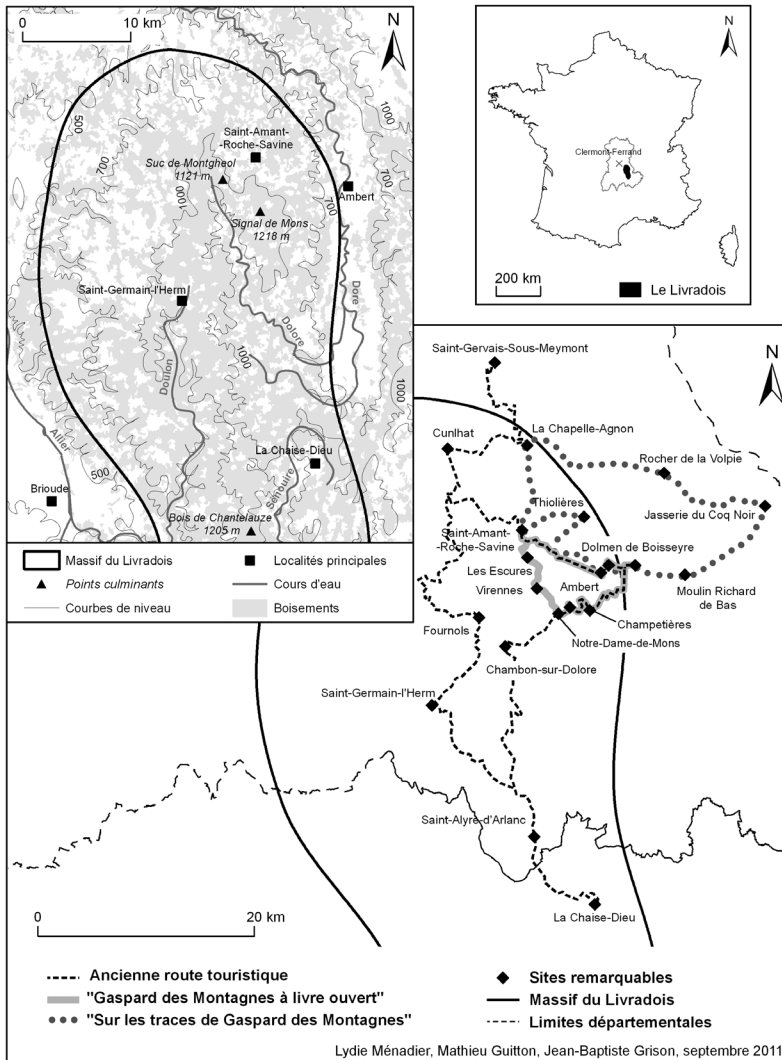


Figure 1 : Gaspard des Montagnes à travers le Livradois – réalisation des auteurs.

L'occupation humaine, qui semble bien avoir atteint son maximum de densité et d'extension vers le milieu du XIX^e siècle, avait eu pour résultat de cantonner à la même époque les forêts dans la partie du massif où les conditions physiques et économiques se prêtaient le moins au défrichement.⁷

L'origine du récit s'inscrit dans le Livradois. C'est lors d'une promenade vers les Escures, domaine à proximité de Saint-Amant-Roche-Savine et lieu central de l'intrigue, que lui vient l'idée du roman⁸. Comme Frans Durif le rappelle, « le personnage essentiel du roman, c'est le Livradois »⁹.

L'écriture d'Henri Pourrat, une démarche d'ethnologue ?

Les écrits de Pourrat se nourrissent fortement du mode de vie emprunté par l'auteur. Ayant passé toute sa vie sur ce territoire et l'ayant largement sillonné, il a usé de cette proximité pour recueillir ce qu'il restait d'une civilisation en train de disparaître, au regard des transformations économiques et sociales en cours en cette première moitié du XX^e siècle. Les traditions, les croyances, les mythes, les modes de vie sont autant de thèmes qu'il recense minutieusement et transmet à travers l'écriture et la fiction pour qu'ils ne tombent pas dans l'oubli.

Pour mener à bien ce projet, Pourrat adopte une démarche proche de celle de l'ethnologue, entretenant une correspondance avec le folkloriste spécialiste de l'Auvergne, Van Gennep. Toutefois, de nombreux points de discordance sont apparus au fil des échanges. Ainsi, contrairement à la méthode ethnologique, l'auteur privilégie l'empathie et l'échange informel avec ses interlocuteurs, pour faciliter le franc-parler et conserver son statut de voisin, d'ami et d'écrivain. Cette posture le conduit tout naturellement à retravailler les informations recueillies afin que ce patrimoine ne soit pas rendu à l'état brut (à savoir parfois peu compréhensible) mais qu'il soit accessible à tous et surtout transmissible. À ce stade, la littérature lui semble, à l'inverse de l'écriture

7 - GACHON Lucien & LAPEYRE Élie, « Le reboisement dans le massif du Livradois », in *Revue de Géographie Alpine*, n° 3, 1924, p. 464.

8 - ZINK Michel, « "Comme les images, par cœur" : *Gaspard des Montagnes* et la vie des images », in *Cahier Henri Pourrat*, n° 18, 2003, p. 93-100.

9 - DURIF Frans, « L'époque à travers *Gaspard des Montagnes* », in *Le monde de Gaspard des montagnes et l'œuvre d'Henri Pourrat*, catalogue de l'exposition « Le Monde de *Gaspard des Montagnes* » organisée par la ville de Clermont-Ferrand, 3 mars/16 avril 1972, p. 45.

scientifique, le vecteur le plus adéquat pour répondre à ce dessein. Outre la discussion, Pourrat s'imprégnait du territoire en prenant des notes, en réalisant des croquis des lieux centraux de l'intrigue, en observant le paysage durant ses promenades.

Dans une lettre à Charles Silvestre, romancier corrèzien d'inspiration régionaliste, écrite le 22 décembre 1923, Pourrat considère le romancier comme :

[...] une sorte de greffier, allant chercher le trésor emmagasiné dans les mémoires. Au fond, ce sont moins les choses qui importent que les idées que les gens se font des choses. Un tel roman serait plus scientifique, plus honnête, plus vrai que le roman naturaliste.¹⁰

Pour Durif « l'histoire du pays se déroule en contrepoint des aventures romanesques, une histoire aussi vraie que passionnante car la documentation de Pourrat était solide »¹¹.

Cette transmission de la réalité locale¹² se fait à partir de procédés classiques du style rustique, présents tout au long du roman, et que Pourrat a maniés habilement et de manière très approfondie pour traduire cette réalité paysanne.

Traduire la réalité forestière : l'usage de procédés variés

Tout d'abord, la présence de nombreux détails met le lecteur en situation de connaissance fine du territoire. Ainsi, les descriptions des sous-bois sont très riches et bien souvent effectuées sur le mode de la découverte pedestre. Elles sont régulièrement associées à des annotations liées à la situation économique et sociale locale :

Il y a dans ces forêts les plus beaux sapins du monde, hauts de cent pieds et aussi droits qu'un jonc. La marine du Roi se réservait par privilège ceux qui étaient à sa convenance comme mâts de navire. On les faisait charroyer jusqu'à Jumeaux où l'Allier se trouvait flottable...¹³

10 - CORNY André, « Le Haut-Livradois, *Gaspard des Montagnes* et Henri Pourrat », in *Association des amis du vieux Pont-du-Château*, n° 12, 1981, p. 18.

11 - DURIF Frans, « L'époque à travers *Gaspard des Montagnes* », *op. cit.*, p. 45.

12 - GACHON Lucien, « La réalité dans l'épopée légendaire de *Gaspard des Montagnes* », in *Le trèfle, Cahier de Livradois-Monts du Forez*, Ambert, 1960, p. 16-17.

13 - POURRAT Henri, *Les vaillances, farces et aventures de Gaspard des Montagnes*, *op. cit.*, Livre I, 1^{re} veillée, 1^{re} pause, p. 16.

De plus, dans ces descriptions, tous les sens sont mobilisés. Elles sont souvent liées à celles de la montagne et de la topographie, et s'accompagnent parfois de notations naturalistes sur la flore, la faune, etc. :

Entre les sapins on voyait un ciel trouble, à queues de cheval. Les écorces sentaient fort et par places montait cette odeur aigre, comme de vinaigre, de résine, de bois pourri, qui dort en certaines retraites des bois. L'air était plein de senteurs ainsi que quand il va faire de l'orage. Pas un souffle sous le couvert. Ce calme dormait, loin, loin, gênant comme dans un village à l'abandon. On n'entendait que le pivert toquer à coups de bec contre un tronc et s'envoler en criant.¹⁴

Globalement, la méthode employée par Pourrat renvoie à la technique des peintres impressionnistes, puisqu'après avoir posé le cadre général de l'action, il complète ses descriptions par touches successives, en donnant des éclairages différents du pays selon la saison, l'heure et ce, en alternance avec les péripéties de l'action.

À côté de ces descriptions détaillées, d'autres procédés permettent au lecteur de prendre du recul vis-à-vis des lieux de l'action et d'avoir une vue d'ensemble de la région. Ainsi, il décrit parfois le territoire comme s'il se trouvait devant un panorama ou une table d'orientation :

À chaque tournant, s'étendent plus au large des lointains qui ont la couleur de ces clochettes bleues sur le bord de la route. Et si fins, et si larges ! De Mauzun, au pied des tours en ruine, sur ce fond étalé, ces vingt lieues de cantons qui fumaient comme des soupes parce que le soleil levait la rosée, Grange retrouvait toutes choses par leurs noms, à leur place : les vallées, les bourgs, les buttes à châteaux, les passages, les puy de Clermont, emmêlés de nuées, et les monts d'Or, ces sommets où l'été on monte avec les bêtes.¹⁵

Tout au long de l'œuvre, des références à la situation économique¹⁶ du pays sont visibles, telles les difficultés pour les récoltes, les premiers essors industriels, la gestion de la propriété, l'exode des travailleurs, la vie dans les domaines agricoles, etc. Dans ce contexte, la forêt apporte un complément à une population rurale disposant de faibles ressources : gibier, champignons, fruits sauvages, vente de bois d'œuvre, échalas pour les vignes...¹⁷.

14 - *Ibid.*, Livre I, 6^e veillée, 5^e pause, p. 143.

15 - *Ibid.*, Livre III, 1^{re} veillée, 1^{re} pause, p. 355.

16 - BANIÈRE Jean, « La vie économique dans *Gaspard des Montagnes* », in *Le monde de Gaspard des montagnes et l'œuvre d'Henri Pourrat*, *op. cit.*, p. 57-59.

17 - CORNY André, « Le Haut-Livradois, *Gaspard des Montagnes* et Henri Pourrat », *op. cit.*, p. 11-31.

Pour le père Grange, père d'Anne-Marie, jeune fille au centre de l'intrigue, les bois constituent le cœur de son domaine et de son identité. Ainsi, la mise en valeur de la forêt l'emporte largement sur la culture du sol :

C'était son goût de faire valoir les bois. Il allait lui-même avec une perche à émonder, assavoir [sic] ôter le mort et le rompu, et élaguer, assavoir couper les branches inutiles et nuisantes empêchant l'arbre d'avoir bonne grâce [...] Et en tout cela il se faisait aider par les petites. Il les formait à cette pratique forestière.¹⁸

Un motif paysager stable, cadre et acteur de l'intrigue

Dans le roman, le paysage est un repère stable sur lequel se meuvent les hommes et les éléments, chaque action étant précédée ou entrecoupée de références aux bois. Les changements de rythme sont nombreux et permettent de donner toute sa dynamique à la narration.

Bois et forêts figurent ainsi parmi les principaux acteurs de l'œuvre. L'actuel propriétaire des Escures évoque même *Gaspard des Montagnes* comme étant avant tout « une histoire de bois », que ce soit à travers les aventures qui s'y déroulent, ou la description des travaux. Les bois constituent à la fois une base de description posant le cadre des actions mais aussi des espaces, des objets paysagers clés pour l'action elle-même. Cette prégnance du motif se perçoit à la lecture de la table des matières : les trois premières pauses (ou chapitres) s'intitulent respectivement « La maison au milieu des bois », « Les forêts de ces quartiers-là », et « histoires arrivées dans ces bois sauvages ». D'autres veillées donnent aux bois un statut central dans l'intrigue : « L'homme vu la nuit de la grand-lune »¹⁹, « Les bûcherons dans la forêt de Vireennes »²⁰, ou « Sous l'Arbre Blanc »²¹, correspondent toutes à des scènes clés de l'action. Dans ce cadre, les travaux des bois et les descriptions de ce motif permettent de rythmer la narration, d'exposer le cadre de l'intrigue et de définir l'arrière-plan des scènes les plus importantes du roman.

18 - POURRAT Henri, *Les vaillances, farces et aventures de Gaspard des Montagnes*, op. cit., Livre I, 4^e veillée, 3^e pause, p. 92.

19 - *Ibid.*, Livre I, 6^e veillée, 4^e pause, p. 139.

20 - *Ibid.*, Livre I, 6^e veillée, 5^e pause, p. 142.

21 - *Ibid.*, Livre II, 2^e veillée, 5^e pause, p. 216.

La mise en scène des bois : nourrir l'imaginaire des lieux

Un roman aux airs de conte

Pourrat ne s'attribue pas l'unique paternité de *Gaspard des Montagnes*²². Il laisse transparaître l'influence des contes et des collectages qu'il a pu effectuer et qui ont largement nourri l'intrigue et structuré la forme de l'œuvre. Il s'agit encore d'un procédé classique de cette littérature régionaliste.

Ainsi, la forme originale du roman, le découpage de l'œuvre en livres, veillées et pauses, constitue un premier rappel des sources de l'intrigue. Entre les pauses destinées à l'avancement de celle-ci, Pourrat a inséré des légendes et des contes, ce qui fait de *Gaspard des Montagnes* un roman à multiples facettes. Cette organisation accentue le phénomène d'alternance entre temps forts et temps faibles, entre actions et repos, et semble faire écho aux veillées qu'il a pu vivre auprès des habitants du Livradois.

D'autres éléments du discours rappellent l'organisation des contes. Par exemple, nous pouvons lire au début de chaque livre, « dit la vieille », forme de discours direct qui traduit l'origine externe et ancienne de l'histoire.

Mythes et croyances autour du motif des bois

La forêt a été, depuis des siècles, l'objet de légendes et de mythes, accentué par certains de ses traits : fermeture, frontière ou espace traversé, espace non cultivé, isolement, etc.²³

Les bois, bien qu'étant à l'époque bien moins présents sur le territoire qu'aujourd'hui, semblaient beaucoup plus hostiles puisqu'ils étaient peu exploités. Ils servaient en outre de refuge aux marginaux de la société. Leur présence accentue aussi l'impression d'isolement déjà donnée par la montagne²⁴.

22 - CORNY André, « Le Haut-Livradois, *Gaspard des Montagnes* et Henri Pourrat », *op. cit.*, p. 11-31.

23 - BASSOT Annie, *L'homme et la nature dans les vaillances, farces et aventures de Gaspard des Montagnes*, D. E. S. Lettres Modernes, Paris, 1966, p. 42-52.

24 - CORNY André, « Le Haut-Livradois, *Gaspard des Montagnes* et Henri Pourrat », *op. cit.*, p. 11-31.

L'intérêt du père Grange pour ses bois nous donne parfois une autre image de la forêt, propice au travail, à l'enrichissement. Toutefois, cette représentation est contrebalancée par le poids du joug qui pèse sur sa fille et qui modifie radicalement le point de vue porté sur ce motif. En effet, Anne-Marie redoute à chaque instant une agression et, pour elle, la forêt est toujours synonyme de traquenard :

Souvent, quand de sa fenêtre, elle regardait les abords de ce bois sauvage, elle se demandait si elle voyait là-bas un homme tapi, ou bien une souche, quelque grosse racine rampant à fleur de sol. Et lui revenait en mémoire la nuit du malheur de sa vie, avec le cri du brigand qu'on emportait au cœur de la forêt : Ton temps viendra !²⁵

L'étude du motif du bois permet de voir l'imbrication du réel et de l'imaginaire. En effet, le passage entre des lieux réels cités explicitement, qui ont été parcourus, vécus et traduits par l'auteur, et des lieux imaginaires, s'opère régulièrement tout au long du récit, lorsque contes et mythes s'associent à l'action. Les bois sont un lieu fantastique, marqué par la présence du diable, de lutins, ou de créatures dangereuses :

Ce bois avait une réputation fort maléfique. On contait qu'un jour le diable se promenait par là avec le vent son compère pour lui tenir compagnie : « J'ai, dit le diable, affaire céans ; tandis que j'y vaque, demeure ici à m'attendre ». Et il entra dans le bois. Depuis, tandis que le vent s'en donne à l'entour, il n'en est pas sorti encore.²⁶

Dans ces descriptions, les références pieuses sont nombreuses et font écho à l'attachement paysan pour la religion. La description du retour de la mère d'Anne-Marie avant sa propre mort est ici éloquente. Ce soir-là, elle dut traverser le bois de nuit :

Et le vent s'était levé, comme il arrive cette nuit-là. Il miaulait par les cheminées, il sifflait sous les portes, il arrivait de loin, d'entre les sapins des bois. Et sous son aile noire, les âmes en peine gémissaient avec lui dans les montagnes. [...] La porte s'ouvrit, on vit la mère. Mais, vrai dieu ! Dans quel état ! Plus pâle que cire d'église, le visage défait, point reconnaissable...²⁷

25 - POURRAT Henri, *Les vaillances, farces et aventures de Gaspard des Montagnes*, op. cit., Livre I, 4^e veillée, 2^e pause, p. 88.

26 - *Ibid.*, Livre I, 7^e veillée, 3^e pause, p. 158.

27 - *Ibid.*, Livre I, 3^e veillée, 4^e pause, p. 73.

Grâce à ces procédés, le lecteur a une certaine vision du territoire, empreinte de l'imaginaire et des légendes passées. Ce n'est donc pas la réalité ou uniquement le mythe qui sont donnés à voir, mais un mélange des deux, pour aboutir à une vraisemblance²⁸, toujours en vue de transmettre une image réaliste du monde paysan et des représentations de l'époque. Or, la place des espaces boisés dans les paysages du Livradois a fortement évolué au cours du XX^e siècle, contribuant à l'émergence de nouvelles perceptions spatiales des habitants. Les représentations des bois d'hier ont-elles des similitudes avec celles d'aujourd'hui ?

Un nouveau cadre paysager : le reboisement du Livradois

À l'époque de *Gaspard des Montagnes*, le Livradois était fortement agricole²⁹. La montagne ambertoise, regroupant le Haut-Livradois et le versant occidental du Forez, était l'une des plus peuplées d'Europe au tournant du XIX^e siècle : « Nul autre pays en France, nulle autre Montagne française qui n'ait été au siècle dernier [le XIX^e] aussi densément et aussi bien peuplée »³⁰. Aujourd'hui, le Livradois est couvert de forêt, les recensements généraux agricoles (RGA) nous renseignant sur la brutalité d'un phénomène récent et encore actif. L'exemple du canton de Saint-Amant-Roche-Savine est en cela des plus probants : entre 1970 et 2000, la surface agricole utile (SAU) s'est rétractée d'environ 40 %, passant de 3 362 à 2 028 hectares. Preuve de l'actualité du phénomène, cette chute fut de 24 % entre 1990 et 2000.

G. Liénard décompose l'enrésinement du Livradois en deux phases³¹. La première se caractérise par un exode rural précoce. Les agriculteurs locaux, en rachetant les parcelles agricoles libérées, y voyaient le moyen d'extensifier leur système et de se tourner davantage vers l'élevage. Cette organisation a été remise en cause après la Seconde Guerre

28 - VERNOIS Paul, *Le style rustique dans les romans champêtres après George Sand*, op. cit.

29 - GARDES Roger, « Une épopée de la paysannerie française : *Gaspard des Montagnes* de Pourrat », in *Revue de la Méditerranée*, n° 3, tome 17, mai-juin, 1957, p. 310-317.

30 - GACHON Lucien, « La région ambertoise, victime aujourd'hui de sa richesse d'hier », in *Bulletin historique et scientifique d'Auvergne*, n° 618, 1968, p. 102.

31 - LIENARD Gilbert, « Le reboisement anarchique en Livradois-Forez, cause ou conséquence de la déprise agricole ? », in *Le Trèfle : cahier de Livradois – Monts du Forez et Coq Noir*, n° 17, 2004, p. 88-96.

mondiale. Les besoins de financement pour moderniser l'agriculture française les ont contraints à investir, non plus dans la terre laissée par un exode important, mais dans la mécanisation et l'intensification de leur exploitation.

La seconde phase d'enrésinement se caractérise par des incitations légales et économiques qui ont accéléré les campagnes de reboisement. L'État a créé en 1946 le Fonds Forestier National (FFN) qui subventionnait les plants ou leur mise en place. À cela s'ajoutaient l'exemption d'impôt foncier pendant 30 ans et l'allègement des droits de succession sur les forêts.

Les résineux ont alors été implantés sur toutes les terres abandonnées. Ces boisements, de plus en plus nombreux, encerclant les terres cultivées, ont eu des conséquences non négligeables. La loi, qui permettait de planter des résineux à deux mètres des limites parcellaires, a conduit à une acidification des terres et de l'eau, l'ombre des arbres affectant de même le rendement des terres. De plus, le phénomène de boisement en « timbre-poste » engendre un sentiment d'encerclement et d'incertitude face à l'avenir, qui pèse sur les derniers agriculteurs : « La gêne est considérable pour les agriculteurs sur la défensive comme pour les résidents en proie au pessimisme »³².

L'Inventaire Forestier National de 2003 (IFN) donne la mesure de l'importance du boisement. Les cantons du cœur du massif en sont couverts au minimum aux deux-tiers (66 % dans celui de Saint-Amant-Roche-Savine, plus de 70 % dans ceux de Saint-Germain-l'Herm et La Chaise-Dieu). Une étude initiée par la Communauté de Communes du Haut-Livradois montre à quel point le morcellement pose un problème de gestion insoluble. Au regard des relevés cadastraux, les propriétaires possèdent en moyenne à peine plus de deux hectares répartis sur quatre à cinq parcelles différentes.

Tandis que, pour d'autres régions, la forêt semble être un véritable débouché économique, ce n'est pas le cas pour le Livradois : « Alors qu'elle est devenue une des composantes essentielles du paysage, la forêt offre [...] peu de perspectives économiques »³³. En outre, la filière

32 - DIRY Jean-Paul & RIEUTORT Laurent, « Campagnes “profondes” ou “renaissances rurales” : le cas du Haut-Livradois », in *Gestion des espaces fragiles en moyennes montagnes-Massif Central-Carpates polonaises*, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, 1997, p. 177.

33 - *Ibid.*, p. 177.

bois est désorganisée et ne permet pas l'établissement d'industries de transformation : « La valeur ajoutée échappe presque entièrement à la région »³⁴. Par ailleurs, les perceptions négatives et la faible appropriation des bois par les habitants rendent difficile leur valorisation. On peut y voir un écho à l'image des bois donnée par Pourrat dans le roman.

À partir de l'analyse du motif des bois dans le roman *Gaspard des Montagnes*, trois points de réflexion ont émergé.

Tout d'abord, l'étude des liens entre réel et imaginaire permet de révéler trois statuts donnés aux bois au sein du roman. Le premier renvoie à des lieux réels cités et encore visibles aujourd'hui, servant de cadre stable à l'action. Le second regroupe des lieux décrits précisément en amont ou en aval de l'action, mais qui ne la servent pas à proprement parler. Enfin, le troisième type comporte des lieux réels auxquels l'auteur a grossi certains traits et associé des contes pour leur donner un caractère mythique. Ces trois statuts, qui peuvent s'appliquer à un même lieu en fonction de l'avancée de la narration, sont l'écho d'une expérience des lieux et de la sensibilité de Pourrat et des conteurs qu'il a rencontrés. L'imbrication de ces trois statuts confère ainsi une vraisemblance aux lieux qui nourrit l'intrigue et qui alimente le dessein initial de Pourrat visant à transmettre l'image la plus fidèle possible du monde rural qui l'entourait.

Ensuite, pour le géographe, la littérature régionaliste est source de connaissance du territoire, mais aussi d'une expérience singulière de l'espace. Dans *Gaspard des Montagnes*, cette connaissance des lieux passe par l'intermédiaire des contes, et par le regard de Pourrat qui retranscrit celui de ses contemporains. La démarche adoptée et le style rustique développé constituent une mine d'informations sur les mœurs, les traditions et certains faits historiques. Enrichir l'analyse des territoires à travers la littérature qui leur est liée, permet d'ouvrir la réflexion des géographes à de nouvelles pistes d'interrogations.

Enfin, la littérature peut être source de développement culturel sur les territoires supports³⁵. Ainsi, les démarches d'aménagement

34 - *Ibidem*.

35 - BÉDARD Mario, « L'apport structurel de l'imaginaire géographique dans l'inconscient collectif. Le cas du mont Orford », in *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 52, n° 147, 2008,

du territoire, qui s'appuient, la plupart du temps, sur des éléments matériels du patrimoine naturel ou architectural, peuvent s'enrichir de références à des éléments immatériels, puisque ceux-ci participent fortement à l'activation et à la définition d'une identité territoriale. Le développement de routes touristiques associées à l'œuvre (Fig. 1) en est un bon exemple.

Chapitre XXV

L'imaginaire géographique dans l'œuvre littéraire

de Joseph de Pesquidoux

Robert SOURP

L'exploration d'un ensemble de textes littéraires pour cerner les contenus d'un imaginaire spatial est une démarche récente mais féconde pour un géographe. Néanmoins, pour la garantir de toute dérive, trois préalables s'avèrent nécessaires : l'œuvre de référence a-t-elle rencontré un écho incontestable auprès d'un large lectorat dans la période de sa parution, puis dans son devenir ultérieur ? Sur quelle base socio-temporelle se construit l'identité territoriale revendiquée par son auteur ? L'espace géographique repéré s'articule-t-il sur une géographie de référence qui lui donne une cohérence, ou bien sur des représentations mentales collectives diffuses dans le corps social ?

L'œuvre de Joseph de Pesquidoux (1869-1946) est particulièrement intéressante pour développer cette démarche géographique en ce sens où la triple interrogation est, *a priori*, significative : elle se situe dans un contexte socio-temporel spécifique, qui a engagé sa conception et développé son accueil auprès du public, mais aussi dans des référents idéologiques collectifs (une « représentation sociale » au sens de Serge Moscovici¹). Elle engage des contenus géographiques

1 - Moscovici Serge, *La psychanalyse, son image, son public*, Paris, P.U.F., 1961, 652 p.

mais dans des rapports très lâches avec les schèmes de la géographie classique alors dominante. Elle développe néanmoins l'imaginaire précis d'une *identité territoriale*².

Les thèmes utilisés par cet écrivain régionaliste gersois, élu à l'Académie française en 1936, s'articulent, dans le contexte particulier de l'entre-deux-guerres, sur un territoire régional fantasmé, la Gascogne. Les liens tissés avec la géographie sont étroits par l'enracinement dans le réel et la perception d'une identité régionale, transcrits dans des courts récits regroupés sous des titres marquant le lien au sol (*Chez nous, Sur la glèbe, Le livre de raison*, etc.). L'observation et l'expérience vécue y construisent une représentation fantasmée de la ruralité, sur fond d'âge d'or arcadien d'harmonie³, et un argumentaire géographique servant de socle à une vision statique et conservatrice de l'espace, tant au travers des écrits en prose que, plus tard, d'une « géographie littéraire »⁴.

Le projet littéraire de Joseph de Pesquidoux : l'exaltation d'une « petite patrie », la Gascogne, fantasmée par l'événement de la Guerre de 1914-1918

Les conditions d'écriture et le succès de l'œuvre de Joseph de Pesquidoux doivent tout à un contexte social particulier, celui du lendemain de la « Grande Guerre ».

L'écriture de l'œuvre

Confronté directement à l'épreuve militaire à un âge de maturité déjà avancé, l'auteur s'interroge sur ce qui en a amené l'issue victorieuse. Dans cette analyse, il privilégie les qualités morales d'une génération d'hommes⁵, de ruraux pour la plupart, nées de leur lien à la patrie – de

2 - Au sens de la territorialité définie par Guy Di Méo (1998) relevant à la fois de « la psyché individuelle » et de « représentations collectives, sociales et culturelles » (Di MEO Guy, *Géographie sociale et territoires*, Paris, Nathan, 1998, 317 p.).

3 - Les thèmes du mouvement littéraire régionaliste ont été analysés par Anne-Marie Thiesse : THIESSE Anne-Marie, *Écrire la France : le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle époque et la Libération*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, 320 p.

4 - *Gascogne* paru en 1939 dans la collection « Gens et pays de chez nous » chez J. de Gigord témoigne surtout de cet entre-deux.

5 - Pesquidoux dédie son livre « à la mémoire de (s)on parent et ami Jacques Lacome d'Estalenx, capitaine au 234^e régiment d'infanterie, mort glorieusement à l'ennemi le 15 juillet 1917 ». Il est officier et ancien combattant de la guerre de 1914-1918. Le livre I de *Chez nous* est édité en 1921.

la « grande » mais aussi la « petite »⁶ –, lien dont la force, dans l'enfer des tranchées, leur a permis de tenir sans défaillance et de vaincre. Dans son « avertissement » en tête de *Sur la glèbe*, en 1922, il écrit :

La « piétaille » de France a étonné le monde. Elle était faite presque toute de paysans. Tenaces autant que fougueux, quatre ans passés, ils ont mené un corps à corps acharné, unique dans les annales humaines [...]. L'étranger ignore les réserves accumulées en nous par dix siècles d'histoire, il ne sait point surtout l'attachement du paysan pour la terre.

Dans ce contexte, son œuvre est une variation sur un unique sujet, la terre gasconne, déclinée dans le lien profond unissant l'écrivain à son terroir, celui des hommes qui l'aménagent et ont construit sa civilisation⁷. Elle est exemplaire d'une représentation spécifique d'un groupe social, celle des « maîtres du sol », vision conservatrice de grands propriétaires terriens, nourris par leur éducation et leur milieu d'humanités classiques, où le thème du rapport entre l'homme et le sol, entre une civilisation paysanne et la nature, celui de l'identité d'une terre et d'une culture est porteur de valeurs à maintenir. Le succès de Pesquidoux est très vif dès la parution de *Chez nous* en 1920, de *Sur la glèbe* en 1922 et du *Livre de raison* en 1925. Il devait construire la carrière de l'auteur à l'Académie française, de l'attribution du Grand Prix de Littérature en 1927 jusqu'à l'obtention d'un siège en 1936⁸.

Joseph de Pesquidoux entend être l'homme de la terre, le chantre d'une ruralité menacée. Son projet littéraire explicite se veut action de célébration pour conduire à l'identique le renouveau d'un territoire, thématique poursuivie dans ses ouvrages successifs sur la question du lien puissant unissant l'Homme à son terroir⁹. Mais si cette question éminemment géographique était alors présente dans l'actualité politique¹⁰ et le débat public du temps, son traitement

6 - Le lien entre les deux niveaux a été souligné par Anne-Marie Thiesse, *op. cit.*

7 - Elle l'inscrit ainsi dans celle d'une lignée d'écrivains régionalistes qui ont cherché à rendre compte d'un pays, d'un paysage, d'une identité et d'une sociabilité particulière. Elle n'utilise pas la forme habituelle du roman ou des *lettres* pour celle de « récits sur les gens, les bêtes et les choses de mon pays de Gascogne » (DE PESQUIDOUX Joseph, *La Harde*, Paris, Plon, 1936, 285 p., Avertissement p. I).

8 - Date de l'élection, Pesquidoux étant reçu l'année suivante.

9 - Ce « quelque chose de vivace et de résistant comme l'homme même » (préface de *Chez nous*).

10 - En particulier dans le découpage des États européens vaincus et le difficile ajustement des nouveaux États créés par le traité de Versailles à des territoires nationaux, ainsi que dans celui

littéraire ne procédait nullement d'une conception universitaire nourrie mais d'une représentation sociale de cette discipline, sur les thèmes du paysage, de l'enracinement, du façonnement déterministe d'un « type » d'Homme, voire d'un *peuple*, comme clés de compréhension de la « personnalité » de l'ensemble gascon.

Un imaginaire territorial des rapports de l'homme et du sol

Un lien collectif inscrit dans la durée et dans l'histoire

Pour Pesquidoux, l'Homme gascon entretient avec le sol un ensemble de rapports *durables* inscrits prioritairement dans le foyer, le toit paternel, le lieu de vie. Dans la courte préface de *Chez Nous*, l'auteur fait du souvenir de la petite patrie, « le quelque chose [...] resté immuable dans le bouleversement des pays, des races et des idées »¹¹ qui a permis de « tenir » dans les épreuves :

Indestructible asile quitté au son du tocsin, quand les cloches mêlées au tambour battu de rue en rue nous emplissaient de frissons pathétiques et nous jetaient sur nos armes, asile émouvant dont le plus pauvre emporta l'image sous ses paupières closes, et pour lequel il se battit...¹²

Le lien au sol passe, chez Pesquidoux, par le regard porté sur un paysage familier prenant un caractère éminemment sensoriel et affectif, passant par des formes concrètes, une lumière, des odeurs, des sons.

C'était la maison blanche au tournant du sentier, le champ devant le seuil, la vigne sur le coteau, la lande où sont les pins, le ruisseau qui fait limite, la terre à soi, la terre aux autres, mûrissant toutes deux sous le même soleil... C'était l'éclat du jour sous le ciel familier, le goût de l'air épars sur le pays, l'odeur du sol, des feuilles et des fleurs...¹³

Le lien au sol donne un sentiment de l'immuable. C'est dans ce paysage familier que s'enracine, pour Pesquidoux, tout projet de vie :

des régions, à l'intérieur des plus vastes, en ensembles régionaux homogènes sur des critères naturels et historiques.

11 - DE PESQUIDOUX Joseph, *Chez nous*, Paris, Plon, 1921, 254 p., Avertissement, p. 9.

12 - *Ibidem*.

13 - *Ibid.*, p. 10.

habiter, travailler des champs, se distraire et vivre dans une sociabilité particulière. Ces actions modèlent un paysage en donnant le sentiment d'harmonie avec une nature patiemment aménagée par des savoirs et des savoir-faire traditionnels, par la connaissance approfondie du rythme des saisons, celle des plantes et des animaux. C'est là le fondement de la perception que Pesquidoux a de sa terre, représentation collective pour ce « chez nous » qui le relie, dans un sentiment d'appartenance partagé, à tout un peuple. Projet conservateur s'il en est, l'auteur écrit les contenus d'une identité paysanne stable et façonnée par des relations intimes avec le sol.

La vision conservatrice de « l'attachement du paysan à la terre » inscrit celui-ci dans la continuité séculaire de l'histoire. Dans *Sur la glèbe*, Pesquidoux évoque les apports successifs qui ont modelé une culture gasconne qu'il fait remonter à Rome. Pour lui, la latinité « [...] n'apportait pas seulement le glaive et les faisceaux, la force et la loi, mais aussi le niveau et la truelle, ce qui aplanit et construit, et avant tout le soc, ce qui féconde »¹⁴. L'héritage de Rome, c'est pour une « Gaule annonçant la France » et pour ses paysans :

[...] le souci d'une terre travaillée, aménagée, ordonnée que l'on possède pour la faire lever, pour en tirer profit et honneur [...] et la joie de sa possession et des valeurs qu'elle procure : stabilité qu'elle engendre, liberté qu'elle assure, sagesse qu'elle conseille.¹⁵

L'amour de la terre fonde aussi le soldat [qui] « l'a défendue motte à motte, il a fait tête et bouté hors l'étranger, du pont de Bouvines à Verdun »¹⁶. Pesquidoux précise ainsi, dans la durée historique, les contours d'un amour du sol fait d'un « sentiment double, à la fois filial et paternel » : « [...] héritier, il l'aime en tant que nourrice, protectrice et éducatrice, [car] elle l'alimente, l'abrite et l'enseigne » ; père de sa terre, le paysan « la soigne, la cultive et la pétrit », « il lui voue son labeur et son savoir », « lui imprime sa volonté » et « en ce sens elle lui doit tout »¹⁷.

14 - DE PESQUIDOUX Joseph, *Sur la Glèbe*, Paris, Plon, 1922, 273 p., Avertissement, p. II.

15 - *Ibid.*, p. III.

16 - *Ibid.*, p. IV.

17 - *Ibid.*, p. V-VI.

***Le lien au sol,
axe de réflexion spécifique d'un groupe social***

Derrière l'évocation du rapport entretenu par le paysan à sa terre, à sa manière particulière de vivre, l'écrivain projette, au-delà de la paysannerie gasconne, ses propres conceptions issues largement de son groupe social d'appartenance. Aristocrate, grand propriétaire terrien, sa vision de la société est profondément modelée par son éducation et par la culture de son milieu. Chacun de ses ouvrages révèle un sens hiérarchique des rapports sociaux, un mode de vie et une position propres à son statut. Ils témoignent de son souci de valorisation du bien-fonds patrimonial, évoquent ses occupations et ses loisirs. *Le Livre de Raison* (1925), est sans doute l'ouvrage qui exprime le mieux sa vision de la gestion d'un domaine rural, dans la tradition des physiocrates. L'auteur continue « après plus de cent ans », de manière fictive, un travail commencé par

[...] la main d'un arrière-grand-parent, ancien officier de voltigeurs, qui, au retour de l'Épopée [napoléonienne], déjà dans son âge mûr, en sa qualité de cadet, avait pris chez son frère aîné dans la vieille maison paternelle son dernier billet de logement.¹⁸

Pesquidoux inscrit sa représentation dans une lignée familiale de grands propriétaires et d'officiers, caractéristique de l'aristocratie terrienne. Il nous y livre sa vision d'une nature humanisée, de pratiques agricoles prudentes, entre expérimentations mesurées et traditions confirmées, dans une filiation qui rappelle celle du « Mesnage des champs » d'Olivier de Serres pour une gestion éclairée et soucieuse des équilibres naturels du domaine rural. Cette vision conservatrice suppose une durabilité des rapports sociaux de domination à l'égard d'une paysannerie soumise : par le système du métayage, le maître du sol conduit « avec sagesse » les orientations de la production agricole. Ces rapports verticaux ne sont pas exclusifs dans son œuvre, ils se combinent avec des liens horizontaux, ceux des solidarités indispensables nées de la proximité, entretenues en Gascogne avec les incontournables « premiers voisins », sollicités lors des « aïdats »¹⁹, des grands travaux saisonniers dans les champs ou dans les choses simples de la vie rurale – la dégustation de l'eau de vie blanche coulant de l'alambic, « la fête du cochon », les naissances, les noces ou les enterrements, etc.

18 - DE PESQUIDOUX Joseph, *Le Livre de raison*, Paris, Plon, 1925, Avertissement, p. I.

19 - Les aides, les « corvées » mutuelles.

Une méfiance pour les évolutions rurales

Dans cette conception du lien indéfectible entre l'Homme et la terre, rien d'étonnant que Pesquidoux ait conçu son œuvre dans la perspective de la restauration du lien avec le sol, après les bouleversements liés à la Grande Guerre dans une Gascogne qui perdait massivement ses ruraux²⁰. Sa vision est celle d'un âge d'or perdu à refonder à l'identique. Loin d'envisager les causes globales des évolutions en cours, telles que les modifications des bases de la production agricole dans un marché en élargissement vers une demande de plus en plus urbaine, il s'accroche à l'idée d'un retour à la terre ancestrale pour ceux qui, « fascinés par le mirage urbain », l'ont quittée et pour qu'ils retrouvent « quelque raison de s'attacher davantage à leur enclos ou d'y revenir »²¹. Écrire, pour lui, c'est le moyen illusoire d'encourager le paysan « à reprendre l'outil, à entrer dans la broussaille » trouvée à son retour du front, « pour assurer l'avenir ». Dans cette perspective, il se voit comme un conseiller dont le magistère chercherait à orienter les pratiques culturelles dans « le sens d'une adaptation constante avec la nature et le climat ». Il en découle, pour lui, le droit pour le paysan « d'être instruit, guidé, secouru, assisté ». Écrit en septembre 1921, ce texte anticipe un thème du retour à la terre, porté alors dans certains cénacles littéraires, mais qui aura le retentissement que l'on connaît sous le régime de Vichy !

La perception de la continuité du lien entre l'Homme et le sol, peu surprenante sous la plume d'un gentilhomme campagnard, paraît ici surdimensionnée. Elle ne trouvait bien sûr aucun écho dans la géographie de l'époque où il écrivait, même si les géographes valorisaient les études régionales, analysaient la ruralité et les paysages agraires.

Quelle géographie de référence ?

Si la Gascogne est le sujet quasi exclusif de l'œuvre de Joseph de Pesquidoux, quel rapport entretient le contenu de cet imaginaire régional avec la géographie scientifique de son temps ? S'il en présente la

20 - Aucune trace dans son œuvre de la crise rurale que connaît alors la Gascogne dans ses aspects sociaux ou démographiques : revendications des métayers et remise en cause des baux de métayage (par exemple, le mouvement des « Pique-Talosse » très actif en Chalosse) ; exode rural important et immigration compensatoire surtout d'origine italienne.

21 - DE PESQUIDOUX Joseph, *Sur la Glèbe*, *op.cit.*, p. VII. C'est un des thèmes récurrents de la littérature régionaliste triomphante dans l'entre-deux guerres.

personnalité, celle des hommes ou des paysages, à quel niveau rencontre-t-il la démarche du géographe en cherchant à identifier cette région dans sa particularité ? Ses derniers ouvrages, *Gascogne* en 1939, puis *Un petit Univers*²² en 1942, font une référence explicite à la géographie, et permettent, plus que les précédents, d'en repérer les emprunts et surtout les écarts à celle-ci.

Des emprunts limités à la géographie scientifique

La représentation qui imprègne la présentation territoriale est modelée dans sa globalité d'une conception que l'auteur a, en arrière-plan, de la géographie ; mais la représentation scientifique – ici la géographie vidalienne – est assez éloignée du contenu de son écrit. La représentation est donc structurée davantage par le discours de la discipline scolaire, des écrits divers des revues géographiques ou généralistes, des atlas et albums, bref, par la représentation sociale que la société « cultivée » a de la géographie. Le décalage avec le paradigme de la géographie contemporaine de l'œuvre est donc très marqué, particulièrement dans une conception qui privilégie les déterminations naturelles dans la personnalité de l'ensemble (disparate) gascon. Analysons successivement trois thèmes géographiques portés par le discours tenu sur la Gascogne, dans l'ouvrage rédigé sur elle, dans leurs écarts avec le positionnement scientifique de la géographie classique.

Du sol à l'Homme

Si un cadre de plan géographique délimite la Gascogne comme une entité spatiale enserrée par de grandes barrières naturelles allant de la crête des Pyrénées à l'océan et à « l'arc d'argent » de la Garonne, la base en est essentiellement linguistique : « on peut lui assigner comme territoire authentique » celui de la langue gasconne²³. L'auteur informe « sommairement » le lecteur sur l'origine du sol, le climat, « les territoires » vus à partir de leurs ressources et leurs villes, mais c'est sur « l'Homme », dans le sens typologique « du gascon » ou de « la gasconne », qu'est développé un discours où ce dernier a des traits communs à tout un peuple. C'est le sol, dans sa spécificité physique,

22 - DE PESQUIDOUX Joseph, *Un petit univers*, Paris, Plon, 1942, 242 p.

23 - DE PESQUIDOUX Joseph, *Gascogne*, Paris, De Gigord, 1939, p. 2.

qui justifie, sur un modèle qui renvoie davantage à des déterminations mécanistes dans le sens Nature/Société qu'à celles de l'École française de Géographie²⁴, les caractéristiques supposées de celui-ci :

[...] en Gascogne comme ailleurs, le sol, le climat, ont façonné une race, au sens large du mot. À ce Midi maigre où l'on se contentait de peu [...] répond un homme sobre, prudent, résistant, enraciné à son fonds, et cependant animé du goût de l'aventure.²⁵

Un « Midi maigre »

Perçue comme terre de moindre mise en valeur, de polyculture et d'économie agricole dont les revenus ne sont que « tardivement rémunérateur(s) »²⁶, la Gascogne est présentée par Pesquidoux comme un ensemble disparate de pays²⁷, décrits dans leur diversité plus qu'analysés dans leur personnalité géographique, au sens scientifique du terme. Pour lui, cette « opinion » venue de l'extérieur assimile l'ensemble gascon aux terres pauvres des « anciennes Landes, longtemps désert de vaines pâtures et de sables marécageux où erraient des hardes de bœufs et des chevaux demi-sauvages »²⁸.

Un paysage ?

La description des formes est très présente dans l'ouvrage mais dans des modèles assez distincts de la « description raisonnée » des hommes, des activités, de l'habitat ou des genres de vie de la géographie classique triomphante à l'époque où il écrit. La description est avant tout célébration. Un exemple parmi cent peut donner une idée de cette méthode systématique d'écriture où le réel est utilisé comme point de départ et fondement d'une poétique :

24 - BERDOULAY Vincent, *La formation de l'école française de géographie*, Paris, Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 1981, 245 p.

25 - DE PESQUIDOUX Joseph, *Gascogne, op. cit.*, p. 54.

26 - *Ibidem*.

27 - Il le circonscrit au Nord à la Garonne, à « l'arc d'argent que fait le fleuve majestueux, avec une pointe au Val d'Aran et l'autre au Bec d'Ambès, et au Sud aux Pyrénées ». Puis il se ravise, jugeant l'aire trop large, et la réduit aux « départements des Landes, du Gers et des Hautes Pyrénées », augmentés au Nord d'une « zone » dans le Lot-et-Garonne, avec Nérac, à l'Est, avec Saint-Gaudens, et dans l'Ariège, Saint-Girons, puis « s'avance en pointe dans les Basses Pyrénées, touche et perce Bayonne ».

28 - DE PESQUIDOUX Joseph, *Gascogne, op. cit.*, p.1-2.

Le Haut-Armagnac [...] est le pays des hautes collines. Elles ont l'air de s'être soulevées parallèlement, d'horizon en horizon, comme des houles compactes, hors de toute mesure, que l'on monte et descend comme les autres dans l'immensité marine...²⁹

Sur ces trois thèmes, la vision de Pesquidoux ne repose donc pas sur une perspective scientifique mais sur une représentation sociale donnant un contenu daté, décalé, en écart profond avec l'évolution de son paradigme et n'empruntant que des questionnements et notions vidés de leur substance strictement géographique. Cet écart est explicite, voire caricatural, dans son dernier ouvrage, *Un petit univers*, écrit dans le contexte particulier de l'année 1940... et qu'il dédie « À tous ceux, fils des champs qui, partis pour la ville, hésitent entre l'exil volontaire et le retour »³⁰ ! Dans ce projet, il convoque la géographie dans deux parties, en se calant sur un cadre moulé sur elle dans une première intitulée « Essai de géographie humaine » que suit une seconde « Hommes du sol ». La représentation sociale de la géographie se prête alors à des développements sur le jardin, la vigne, les plantes salutaires, le toit, la maison, etc., bien éloignés d'un contenu strictement scientifique. L'affichage y sert de prétexte à des dérives littéraires sans rapport avec des contenus géographiques mais est très signifiant d'une certaine représentation sociale de la discipline.

Les fondements d'un imaginaire territorial en écart à la perspective scientifique

Sur des thèmes qui peuvent être géographiques, sur quelles bases se construit, en écart, un imaginaire géographique régional, une identité territoriale et un sentiment d'appartenance ? L'œuvre de Pesquidoux en témoigne à deux niveaux : l'un propre à l'auteur, l'autre procédant fortement d'un groupe social aristocratique.

La terre d'une lignée

La représentation de Pesquidoux reste modelée par un sentiment d'appartenance pour ce qu'il considère prioritairement comme la terre des aïeux, reçue en héritage et léguée aux descendants, modelant la lignée,

29 - *Ibid.*, p. 26-27.

30 - DE PESQUIDOUX Joseph, *Un petit univers*, *op. cit.*, page de dédicace.

qu'elle soit « paysanne » ou du « maître rural ». Pour lui, le fondement est la propriété qui enracine le possédant dans la société rurale. Les titres de ses œuvres y renvoient : *Chez nous* donne l'écho des « travaux et [des] jeux rustiques » ; *Sur la glèbe* évoque « les espèces et les outils », mais aussi « l'Homme » et « le foyer » ; *Le livre de raison* revient sur ces thèmes en intégrant une réflexion sur les évolutions du monde agricole gascon, sur ses crises, telle celle de la viticulture, sur la mécanisation, sur l'intégration d'innovations, telles que l'introduction des semences hybrides pour la culture du maïs ; *Un petit univers* rend compte de l'équilibre des relations entre l'Homme et son environnement. Au fil des pages, la vie paysanne, ses travaux, ses rythmes, ses plaisirs simples entre la chasse, la pêche et les fêtes (la course landaise), dessine les contours d'une identité gasconne particulière, d'une civilisation terrienne équilibrée, faite d'harmonie entre un terroir et ses occupants, hommes et bêtes, hommes et plantes.

L'Homme gascon

L'identité gasconne est pensée chez Pesquidoux dans l'action de deux facteurs complémentaires, l'histoire et le milieu, qui modèlent un type humain particulier. Pesquidoux parle de la « race » gasconne. Sans chercher une théorie exclusive et xénophobe, il s'emploie à désigner un type d'humanité par ses caractères communs. Pour lui, ce façonnage du peuple gascon est lié à la « permanence sur le sol, qui est la base d'attachement et d'indépendance, [et] s'est manifesté par sa résistance aux invasions et par l'assimilation qu'il a toujours faite de ses envahisseurs »³¹. Le caractère du Gascon lui vient donc de son histoire mais ainsi que d'une relation particulière au sol :

On accuse le paysan gascon de paresse. Il n'est pas paresseux, il est intermittent dans son travail. Quand il s'y met, il s'y montre acharné autant qu'adroit.³²

Sa fierté lui vient de la maîtrise qu'il a de son bien-fonds. Cette dureté de l'existence est liée aux exigences de la Nature, aux nécessités d'adapter son travail et sa peine pour pouvoir la dominer. Ce combat incessant lui donne un sentiment de sa grandeur et de sa noblesse d'homme.

31 - DE PESQUIDOUX Joseph, *Gascoigne, op. cit.*, p. 55.

32 - *Ibid.*, p. 58.

Le Gascon est un homme fier, et sans doute, lointaine imprégnation romaine, hiérarchisé. Fier, à ce point que, chef de famille et mieux, chef de terre, petit possédant ou métayer même, il tient à être appelé : « lou meste », le maître par les siens et les étrangers, à être traité et salué en conséquence ; susceptible à ne pas tolérer, humble tâcheron soit-il, qu'on lui commande avec condescendance ou brusquerie, mais demande qu'on lui parle poliment, avec les égards dus d'homme à homme.³³

Dans cette recherche des fondements de l'identité gasconne, Pesquidoux se situe dans une culture classique, dans une tradition issue de la pensée antique³⁴. Sa représentation en est puissamment modelée sans que jamais sa conception, comme pour les géographes scientifiques à la suite de Vidal de la Blache, ne valorise la part des choix humains dans la confrontation au milieu naturel, ou ne pose la question de la « personnalité géographique » d'une contrée³⁵.

Une égogéographie ?

Perçue comme une identité collective, la Gascogne de Pesquidoux est aussi un « espace vécu ». Elle s'inscrit dans un espace psychologique dont la représentation est construite à partir du Moi de l'auteur. Son imaginaire spatial est, de ce fait, la célébration d'une terre aimée dont le paysage est transcendé par l'esthétique, qu'il s'agisse de son terroir ou des Hommes qui l'habitent³⁶.

La terre m'enchanté comme une créature humaine. J'aime sa face changeante parmi l'étincellement de ses matins, l'embrasement de ses midis, la langueur de ses couchants. J'aime la profondeur nacrée de ses horizons, le mouvement de son sein onduleux. [...] Elle me parle comme avec un cœur ; elle m'inspire comme avec une âme.³⁷

33 - *Ibid.*, p. 58-59.

34 - Depuis Hippocrate qui, au V^e siècle avant notre ère, induisit de la différence des températures un effet sur l'activité humaine, la diversité du monde est expliquée par l'influence des milieux, des climats, de l'air, du sol. La postérité de cette pensée se poursuit chez Jean Bodin, Montesquieu et les naturalistes du XIX^e siècle, de Lamarck à Darwin.

35 - VIDAL DE LA BLACHE Paul, *La France, Tableau géographique*, Paris, Hachette, 1908, p. 8. Chez lui, « une individualité géographique ne résulte pas de simples considérations de géologie ou de climat. Ce n'est pas une chose donnée d'avance par la nature. Il faut partir de cette idée qu'une contrée est un réservoir où dorment des énergies dont la nature a déposé le germe, mais dont l'emploi dépend de l'homme ».

36 - L'écho de cette œuvre est notable dans des cénacles littéraires qui exaltent « le Virgile gascon ou fêtent sa réception sous la Coupole de l'Académie Française en 1937 ».

37 - DE PESQUIDOUX Joseph, *Chez nous*, Paris, réédition Plon, 1981, Avertissement Livre II, p. 154.

Cette représentation affective chez l'écrivain se colore d'une dimension spiritualiste lorsqu'il décrit le Houga, lieu d'où l'âme s'élève :

Les villages grands ou petits et les hameaux sont en nombre (dans le Bas-Armagnac). [...] On dit du Houga : « Qui n'y est pas le voit. » On peut les appeler les hauts lieux du pays. Balayés, assainis par les vents venus du large à travers le pignada landais, on y respire un air tonique, souverain contre les épidémies. Et l'esprit, devant l'espace déployé, peut prendre son vol.³⁸

Le paysage est alors le lieu du dialogue entre *l'ego* de l'observateur et le déploiement de la représentation qui l'anime.

Une géographie du voyage liée à un genre littéraire

Dans *Gascoigne* toujours, la description du pays passe par l'évocation des noms, « trop pittoresques et jolis pour ne point les citer », celle des paysages, qui, comme dans la géographie du XIX^e siècle, sont surtout des sites et des « monuments remarquables », dans « une vue panoramique » semblable à celle du voyageur de l'époque romantique.

Parfois, à l'époque du passage des migrateurs, palombes ou ortolans, quand ils viennent d'Afrique ou y retournent, l'aigle noir des Pyrénées s'en va à leur rencontre ou leur poursuite pour fondre sur la masse ailée en voyage et se repaître d'une proie toute vive. Il scrute l'horizon de son œil infallible, il croise infatigablement. Montons avec l'aigle noir.³⁹

Commence alors une évocation des pics pyrénéens, du Néthou au Vignemale et au Marboré, des « ports », des « cascades ruisselant dans des lacs d'Estom ou de Gaube », des

[...] célèbres chutes de Gavarnie, faite du Gave de Pau échappé du Marboré, tombant de 450 mètres de haut dans le cirque, de gradins en gradins, en un réseau de nappes larges chacune comme le torrent initial, au milieu d'un mugissement continu et d'une fumée incessante d'écume, haleine de l'abîme.⁴⁰

Plus qu'à la description géographique d'un Malte-Brun, cette évocation des Pyrénées renvoie à la tradition littéraire des *Voyages aux Pyrénées*, dont on retrouve, chez Pesquidoux, les célébrations lyriques sur fond de références bibliques.

38 - DE PESQUIDOUX Joseph, *Gascoigne op. cit.*, p. 41.

39 - *Ibid.*, p. 14.

40 - *Ibidem.*

Cette vision des Pyrénées n'est pourtant pas seulement un hymne à la beauté d'une Nature sauvage, vestige d'un jardin d'Éden que l'on contemple avec un émerveillement mêlé d'effroi, c'est aussi un monde « accueillant », profondément modelé par l'Homme.

C'est que les Pyrénées sont humaines, je veux dire accueillantes à tout ce qui vit, accueillantes encore par l'aspect de leurs sites et de leurs aîtres. [...] Chaque lot porte son toit, une maison pour les gens ou une étable pour les bêtes. [...] Étroit héritage, conquis sur l'arbre ou le caillou, travaillé à la main, mais qui vaut son espace d'or...⁴¹

L'évocation du Gers se développe ensuite sur un plan par départements et par pays historiques, la Lomagne, le Haut-Armagnac, le Condomois et le Bas-Armagnac que les géographes du XIX^e siècle n'auraient pas démenti. La description est précise, s'attachant aux formes du paysage et aux « curiosités ». D'une plume alerte, sont évoqués les sites des petites villes et de leurs monuments. Elle se teinte parfois d'exotisme, telle cette description poétique de la ville d'Auch, dans la tradition ... du *Voyage en Orient* !

Au milieu d'un cercle de coteaux dénudés comme les collines de la Palestine, accablé de soleil l'été, Auch est assis sur un vaste éperon [...]. Sa basilique domine le site, allongée comme un sphinx. [...] Quand on l'aperçoit au loin, du sud ou de l'ouest, c'est un mirage des sables infinis qui se lève...⁴²

Ailleurs, ce sont des « curiosités » exceptionnelles décrites minutieusement, telle l'église fortifiée de Simorre⁴³, des paysages évoqués sobrement, ainsi que les travaux des champs, ceux des artisans, les loisirs et les fêtes... Du paysage à l'Homme, à l'identité gasconne, c'est là le cœur du projet littéraire de Pesquidoux.

Nous pouvons conclure cette analyse de l'œuvre de Pesquidoux dans ses rapports avec le pays et le paysage gascons sur le fait que le regard de cet auteur doit beaucoup à sa conception des liens durables entretenus

41 - *Ibid.*, p. 16-17.

42 - *Ibid.*, p. 34.

43 - *Ibid.*, p. 32.

entre l'homme et le sol, de l'identité particulière de ce terroir ainsi que de l'harmonie reliant les êtres et les choses, thèmes en honneur dans le mouvement littéraire régionaliste alors « triomphant »⁴⁴. Dans cette représentation à fondement profondément conservateur, Pesquidoux idéalise un âge d'or, même s'il sent toute la fragilité d'une réalité qui échappe au caractère irénique de ses descriptions. Son évocation de la Gascogne et de sa civilisation particulière est d'autant plus nostalgique qu'il la sait menacée. Il en fait un combat de conservation dans une tentative impossible pour freiner les départs et inciter aux retours. Son engagement littéraire ne rencontre la géographie que de manière incidente, moins dans des contenus scientifiques que dans une représentation assez distanciée. Néanmoins, il reste le seul écrivain qui ait offert à un large public une vision esthétique de ce territoire, s'inscrivant dans une lignée d'écrivains régionalistes français, tels que Louis Pergaud, Ernest Pérochon, Henri Pourrat, Maurice Genevoix ou Jean Giono. Largement oubliée aujourd'hui, son œuvre est à repenser dans une recherche de géographie sociale et culturelle sur la construction des imaginaires territoriaux.

44 - Titre de la seconde partie de l'ouvrage de THIESSE Anne-Marie, *Écrire la France*, Paris, PUF, 1991, p. 99-101, consacrée à l'analyse de la période 1920-1945.

Chapitre XXVI

L’imaginaire géopoétique d’Aurelia Arkotxa

dans les trois *Septentrio*

Katixa DOLHARÉ-ÇALDUMBIDE

Dans ses trois *Septentrio* (le premier écrit en basque, le deuxième en français et le troisième en espagnol), Aurelia Arkotxa présente une quête de sens à la fois géographique et littéraire tout à fait originale. En effet, ces trois livres (dont les deux derniers ne sont pas des traductions de la première version), inclassables génériquement dans la mesure où ils mêlent textes narratifs, passages poétiques, extraits de documents et cartes imaginaires (composées par Aurelia Arkotxa elle-même), proposent des expériences de voyages très singuliers entre géographie réelle et géographie fictive, entre géographie vécue/fantasmée par l’auteur et géographie vécue/fantasmée par d’autres écrivains, entre représentation textuelle et représentation cartographique de l’espace, et enfin entre les expressions différentes de l’espace géographique que proposent trois langues et trois cultures qui habitent l’auteur : langues et cultures basques, françaises et espagnoles, auxquelles on peut ajouter la langue et la culture latine du Moyen-Âge.

Avant d’en venir aux livres eux-mêmes, il faut resituer le contexte biographique et littéraire dans lequel ils ont été écrits. L’imaginaire des trois *Septentrio* est lié à l’histoire personnelle de l’auteur, qui est habité par une pluralité de géographies. Native de Basse-Navarre, au Pays Basque, Aurelia Arkotxa n’a cessé de partager sa vie entre des lieux différents

(Basse et Haute-Navarre, Bordeaux, Pau, Paris, Montréal) ; elle habite aujourd'hui à Hendaye, c'est-à-dire en zone frontalière, manifestant ainsi son sentiment d'appartenir à plusieurs espaces à la fois. Le fait de voyager sans cesse tout en s'imprégnant profondément de chaque endroit a amené l'écrivain à explorer littérairement ces différents lieux, en s'associant dans les trois *Septentrio* au mouvement de géopoétique impulsé par l'Écossais Kenneth White (la géopoétique est à la fois une théorie et une pratique transdisciplinaire qui consiste à tenter de redonner un sens à la relation Homme-Terre). C'est d'ailleurs Kenneth White qui a préfacé le premier *Septentrio* ; et le deuxième est publié à L'Atelier du Héron, maison d'édition qui constitue le Centre géopoétique de Belgique. Dans l'ensemble singulier que constituent les trois *Septentrio*, Aurelia Arkotxa exprime donc, à travers un travail géopoétique, une profonde quête de sens existentiel liée à l'exploration de l'espace terrestre.

L'auteur s'appuie dans ses textes sur différents fonds. En premier lieu, sur sa propre expérience d'arpentage, et en particulier sur ses pérégrinations entre le Pays Basque et le Grand Nord canadien, qui le fascine. En second lieu, sur les récits d'anciens chasseurs basques de baleines, à partir d'archives dénichées à la Bibliothèque Nationale. Et en troisième lieu, sur les textes et les cartes d'anciens explorateurs ou d'anciens cartographes comme Marco Polo et Isidore de Séville. Il s'agit donc pour Aurelia Arkotxa de proposer dans ces trois *Septentrio* un ensemble de textes qui mêlent de manière très savante vécu personnel, documents anciens et culture littéraire. Ces trois petits livres condensent ainsi de manière encyclopédique toute la quête de sens de l'auteur, en une expression géopoétique. C'est d'ailleurs ce que relève Kenneth White dans sa préface :

[...] à un moment donné, elle commença à me parler d'un livre auquel elle songeait, qu'elle avait même déjà en chantier, un livre qui transporterait toute son érudition sur un autre plan, et qui s'efforceraient de traduire tout l'élan de son être. [...] C'est le livre que vous avez maintenant entre les mains.¹

« Érudit », tel est certes l'un des qualificatifs qui vient à l'esprit au lecteur de ces *Septentrio* : ces derniers proposent une vaste navigation de textes en cartes, de récits en poèmes, de données réelles en géographie fantasmée, en visant poétiquement à une certaine exhaustivité. Et pourtant, ils aboutissent à chaque fois au « vide » (« huts », « vacío »), mot

1 - ARKOTXA Aurelia, *Septentrio*, Irun, Alberdania, 2001, p. 17-18.

qui clôt chacun des ouvrages. Une référence implicite s'impose alors : celle de l'entreprise de Mallarmé, qui envisageait lui aussi l'existence comme un voyage maritime vers la constellation septentrionale de la Grande Ourse (v. le célèbre « Sonnet allégorique de lui-même » ou « Sonnet en -yx »), et qui échoua lui aussi, en achoppant sur le « naufrage » du « Livre ».

De ludo

Comme chez Mallarmé et comme chez le poète japonais du XVII^e siècle Bashô, Aurelia Arkotxa rêve d'un ailleurs nouveau, idéal, qui s'incarnerait dans un inaccessible lieu septentrional : « Là-bas / Au bout de l'horizon / Ternua / Terre-Neuve / New / Found / Land / Rivages de l'ailleurs »². Mais comme Mallarmé et Bashô, Aurelia Arkotxa sait que ce « Septentrion » ne gît pas en un endroit particulier du globe, mais dans la possibilité – illusoire et dérisoire – que nous croyons avoir de comprendre l'origine et la raison d'être de notre existence sur cette Terre grâce au langage, grâce à l'intelligibilité du discours humain. Les trois *Septentrio* peuvent donc se lire comme un pari, un « coup de dés », placé sous le signe du jeu et de l'ironie littéraire. En effet, dans ces trois livres, Aurelia Arkotxa exhibe la nature métaphysique de l'Homme, plus ou moins lucidement productrice d'illusions : *Septentrio* présente une sorte de compilation ludique de divers récits d'expéditions d'hommes se livrant au Hasard de l'aventure, dans l'espoir de voir aboutir leur soif d'Absolu, leur désir de découvrir la *Terra incognita*. Mais c'est sur un mode ironique que ces textes s'autodésignent comme vains artefacts. Avec « Marko Poloren ametsa » (« Le rêve de Marco Polo »), le premier ouvrage se place en effet d'emblée sous le signe de l'imaginaire à travers une mise en abyme de songes enchâssés : Marco Polo rêve de l'Arbre Solitaire (« Zuhaitz Bakarra »), qui rêve d'un jardin paradisiaque (« baratzea »), qui rêve de son roi Aloadin, qui rêve de Kogatra, qui rêve tout éveillée de Marco Polo, le rejoignant ainsi virtuellement au moment où il vient d'ouvrir les yeux dans sa cellule de Genève. Aurelia Arkotxa s'amuse à récrire le *Livre des Merveilles* sous la forme de contes, qui ne sont pas sans rappeler ceux des *Mille et Une nuits*, avec une atmosphère orientale de légende, de mythe, d'illusion. « Marko Poloren ametsa » se veut à l'évidence un récit métatextuel, comme le « Sonnet allégorique de

2 - ARKOTXA Aurelia, *Septentrio*, Bruxelles, L'Atelier du Héron, « Pérégrins », 2006, premier texte.

lui-même » de Mallarmé, nous invitant à prendre conscience du pur jeu que représente l'acte d'écrire : l'homme enfermé dans la prison de sa condition, représenté par le détenu Marco Polo, s'illusionne lui-même, plus ou moins lucidement, en prétendant décrire fidèlement le monde tel qu'il est. Aurelia Arkotxa nous fait lire que tout compte rendu de la réalité du monde, même *a priori* authentique, sincère et fidèle comme celui de Marco Polo, lorsqu'il aboutit à une mise en forme littéraire, ne donne jamais lieu qu'à ce que Mallarmé appelle la « fiction », une « vague littérature »³ – « pure myth », écrit Kenneth White⁴ : un assemblage de mots virtuel et vain, qui fait de l'objet d'étonnement du voyageur un mirage de son esprit ainsi que le laisse entendre le double sens du nom « mirak »⁵. En exhibant son palimpseste comme une production livresque, écrite (« nehoiz ahoskatua »⁶), qui ne respecte pas le texte d'origine et fait de l'homme réel Marco Polo un personnage de fiction, A. Arkotxa dénonce du même coup comme jeu illusoire la tentative naturelle de l'homme pour rendre compte du réel par le langage : le texte, toujours jeté en guise de dés dans l'espoir illusoire de faire surgir le sens de la réalité, ne fera jamais que soumettre arbitrairement cette dernière à la fiction.

Après « Marko Poloren ametsa », le ton est donc donné : le récit de quête qui suit, dans le premier *Septentrio*, la réécriture de « Ihoan Mandabillaren bidaia benturosak » (« Les voyages aventureux de Johan de Mandeville »), se lit comme un témoignage plus ou moins affabulateur d'un voyage au long cours, donnant à l'origine pour authentiques des histoires qui s'apparentent en fait davantage à la mythologie. Cet adjectif « benturosak » (« aventureux »), qui était apparu dès la première page du livre⁷, souligne le caractère hasardeux d'une part de la quête maritime d'une *Terra incognita* qui serait l'avatar de l'Origine ou de l'Absolu, et d'autre part de la recherche d'un *Textus incognitus* qui en rendrait absolument compte ; le risque de naufrage dans le conte, dans la fiction, est en effet permanent. Et c'est bien ce que signifie le dernier poème, le mot final dénonçant les tentatives de compréhension (au sens propre) de la réalité par les mots : l'origine étymologique de ces derniers, qui risque

3 - MALLARMÉ Stéphane, Œuvres complètes, édition établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 73.

4 - ARKOTXA Aurelia, *Septentrio*, 2001, *op. cit.*, p. 20.

5 - *Ibid.*, p. 25.

6 - « Jamais prononcée », *ibid.*, même page.

7 - *Ibidem*.

toujours d'être mensongère et de ne renvoyer qu'à des jeux d'autres mots, ne coïncidera jamais avec l'essence du réel, qui nous restera toujours « vide » et verbalement inatteignable : « MARE MAGNUM FINE / (*Sevillako Isidoro, Etymologiae, 1472*) / ontzia / emeki-emeki / desagertuz doa / itsasoa / bakar / bazterra / huts »⁸. Aurelia Arkotxa s'amuse ainsi avec l'aveuglement d'Isidore de Séville, qui croyait en la parole (le « Verbe ») comme dispensateur de sens et ouverture vers l'altérité divine, l'Autre par excellence, alors que tout langage (et, bien sûr, toute langue post-babélique) n'est que convention humaine ramenant au Même, à l'humanité finie. D'ailleurs, la reproduction de la carte de 1472 d'Isidore de Séville est pleine d'ironie : Aurelia Arkotxa veut attirer notre attention sur le fait que même ce dessin est une sorte de texte, porteur d'une signification théologique (l'« oriens », la direction du paradis, où jamais le soleil ne se couche, est placé vers le haut) ; de ce fait, en dénonçant cette carte comme hypertexte biblique et en s'en servant comme hypotexte ludique, Aurelia Arkotxa ironise finalement sur sa propre entreprise : en quête de son paradis à elle, de son Septentrion, ne risque-t-elle pas de rester encore et toujours prisonnière d'un jeu verbal ?

Jus litteraturae

Si les *Septentrio* sont, à première vue, un ensemble ludique de palimpsestes dénonçant l'illusion des chercheurs d'Origine et d'Absolu, il n'en demeure pas moins que, malgré tout, l'auteur y joue sa chance et lance sérieusement les dés : elle se lance personnellement et concrètement sur les traces d'anciens marins basques, pour découvrir peut-être, si la fortune le lui permet, ce diamant nordique dont ils rêvaient. Mais à la fin du livre, une constatation s'impose : ce qu'A. Arkotxa découvre, c'est qu'elle ne rencontre finalement, en lieu et place du Septentrion, du « neuvième ciel » qui entraînerait le mouvement de la Terre⁹, ou de « Terre Neuve », que de vieux textes qui en parlent et de ce fait l'oblitérent, qui n'en donnent jamais que la trace, que l'ombre. La littérature n'est jamais que cette boussole qui s'affole et se désoriente au contact du véritable diamant septentrional :

8 - « Le navire / petit à petit / disparaît / la mer / seule / le rivage / vide » (*ibid.*, p. 185).

9 - *Ibid.*, p. 80.

Jakiteko ea diamantea egiazkoa den, hartzen da orratz-harria, hau baita orratza bereganatzen duen marinelen harria. Diamantea orratz-harriaren gainean aski zaio sartzea eta orratzaren presentatzea. Diamantea egiazkoa eta birtuteduna baldin bada, orratz-harriak ez du orratza bereganatuko.¹⁰

La *Terra incognita* n'est approchable ni par terre, ni par mer :

Bizidunak ez dira Lurreko Paradisura hurbiltzen ahal ere. Ez leihorretik [...] eta uretik ere ez [...]. Anitz dira entseatu direnak eta nehork ez du erreusitu, anitz dira luetan ibiliz leher eginik hil direnak, bertze anitz herbail gelditu dira, itsuturik edo sorgoturik, ontzitik erori dira ere anitz eta betiko galdu.¹¹

Et si ces expéditions font naufrage, c'est bien parce qu'elles ne sont que quêtes purement littéraires et que le monde, « la mer », la réalité, leur demeureront à jamais « hermétiques »¹².

Face à cette impasse, la voix d'Aurelia Arkotxa ne tombe pas dans le mutisme mais adopte une posture de ressassement (au sens derridien du terme), paradoxalement désespérée et jubilatoire. Ses livres mettent formidablement en avant le caractère clos de la littérature qui, depuis le XIII^e siècle, ne cesse de se répéter sans avancer dans la connaissance du réel. Les trois livres intitulés *Septentrio* éclairent parfaitement ce fait que, dans sa quête de sens, l'Homme ne trouve que des traces livresques, verbales, sans pouvoir aller au-delà du langage pour saisir enfin ce qui demeurera toujours hors de portée de son intelligibilité. À ce titre, mythes, documents d'archives *a priori* non littéraires, expérience réellement vécue et véritables poésies sont placés sur le même plan : toute production humaine n'est nécessairement que de la « fiction » qui ne réfère qu'à elle-même. Les ouvrages d'A. Arkotxa admettent tout à fait cette lecture. Dans le premier *Septentrio*, chaque texte se donne à lire comme la dernière mouture provisoire d'une série de récritures dont l'origine nous demeure absolument inconnaissable, au-delà du

10 - « Pour savoir si le diamant est véritable, on prend une pierre magnétique, qui est une pierre de marins qui attire une aiguille. Il suffit de mettre le diamant sur la pierre et de présenter l'aiguille. Si le diamant est véritable et vertueux, la pierre n'attirera pas l'aiguille » (*ibid.*, p. 75).

11 - « Les êtres vivants ne peuvent même pas s'approcher du Paradis Terrestre. Ni par terre [...] ni par mer non plus [...]. Ils sont nombreux, ceux qui l'ont tenté et aucun n'a réussi, ils sont nombreux ceux qui, allant contre les vents, sont morts d'épuisement, beaucoup d'autres se sont retrouvés estropiés, aveugles ou sourds, beaucoup aussi sont tombés du navire et se sont perdus pour toujours » (*ibid.*, p. 81-82).

12 - ARKOTXA Arkotxa, *Septentrio*, 2006, *op. cit.*, sans pagination.

langage et des vains mots. Les grandes catégories de « palimpsestes » que Gérard Genette a recensées dans son célèbre ouvrage (celles d'imitation et celles de transformation : la traduction, le pastiche, la parodie) sont représentées et mêlées dans le travail d'A. Arkotxa, afin de donner à lire que la Littérature n'a jamais d'autre référent qu'elle-même, et que même l'expérience métaphysique concrètement vécue (par exemple par un marin qui n'est pas *a priori* un littérateur) n'est aussi que « vague littérature ». Cela est très net pour la partie « Iohan Mandabillaren bidaia benturosak » du premier *Septentrio* : il s'agit clairement d'un jeu de réécriture en basque de deux hypotextes : « Le tour du monde » de Johan de Mandeville et la traduction (ou plutôt, corrige Kenneth White dans sa préface¹³, la « prolongation ») par le pilote Pierre Detcheverry dit Dorre, en 1677, des « Voyages Avantureux » de Martin Hoyarsabal, imprimés à la fin du XVI^e siècle, et eux-mêmes inspirés par des récits antiques. Cette section du *Septentrio* de 2001 est donc la réécriture d'une réécriture, et se présente justement comme la réécriture d'une infinité de réécritures, puisque le paratexte fait référence à d'innombrables autres livres-référents.

Ce qu'annonce le commentaire « Sine nomine », c'est donc que le texte qui va suivre n'est que la trace de la trace de la trace d'un texte original dissout dans des légendes oralement transmises (« entzun dut »¹⁴) et dans des références littéraires (Pline est cité p. 74, 92, 94 ; la mythologie grecque est beaucoup évoquée, ainsi que les philosophes grecs et la Bible). « Iohan Mandabillaren bidaia benturosak », précédé d'un paratexte du XVII^e siècle qui retrace le contexte d'écriture du texte, paratexte lui-même amené par un second paratexte d'A. Arkotxa qui « traduit » la teneur du premier, n'est que la traduction de la traduction de la traduction, forcément trahie, d'un texte premier insaisissable, lui-même traduction fictive d'une expérience vécue, celle de la quête infinie d'une *Terra incognita*, aventure hasardeuse vers une « utopie » (au sens propre), vers un Paradis (celui de la Bible évoqué par Iohan Mandabilla, celui d'Aloadin et de ses « Assassins » ou celui qui est désigné par l'« Oriens » dans la carte d'Isidore de Séville) qui ne réfère en fait qu'à une illusion, qu'à de la littérature (« fiction », « vague littérature », écrivait Mallarmé). La Littérature est donc à l'évidence le lieu de ce que

13 - ARKOTXA Aurelia, *Septentrio*, 2001, *op. cit.*, p. 16.

14 - « J'ai entendu » (*ibid.*, p. 84).

Jacques Derrida appelle la « différance », le lieu d'expression des traces qui nous séparent irrémédiablement d'une origine perdue avant toute pensée métaphysique :

La trace est en effet l'origine absolue du sens en général. Ce qui revient à dire, encore une fois, qu'il n'y a pas d'origine absolue du sens en général. La trace est la différance *qui ouvre l'apparaître et la signification*.¹⁵

D'ailleurs, certains passages du *Septentrio* de 2001 font allusion à des aventures d'Ulysse (comme par exemple l'évocation des dangers de Myrra, p. 58-59), et l'on pense ici à ce que symbolisait l'*Odyssee* pour Mallarmé : l'interminable expédition dont le but et le sens sont le retour vers la patrie originaire perdue, voyage par essence inachevable, que chaque être humain entame en espérant aller plus loin que les générations précédentes.

Ni hortik gibelera itzuli naiz eta orain beranduegi da enetzat. Baina zuk irakurle maitea, bidaiia benturos hori egin nahi baldin bazenu eta ni baino urrunago joan, jakin ezazu hortik eguzki sortzera joanez itzulia egin daitekeela.¹⁶

C'est bien cette aventure que reproduit A. Arkotxa en s'investissant personnellement sur les traces de Iohan Mandabilla et de Martin de Hoyarsabal, ses deux guides, en se rendant sur les lieux qu'ils ont décrits. Son livre est en effet orienté de l'imaginaire et de la fantaisie vers la réalité autobiographique d'une quête qu'elle a fait sienne : dans le premier *Septentrio*, les récits des anciens marins font place à une nouvelle réaliste, puis à un extrait de journal intime et à des instantanés poétiques issus du paysage contemporain du Grand Nord canadien. A. Arkotxa aboutit cependant nécessairement au même constat que ses prédécesseurs : le Septentrion ne se laisse deviner que par les traces de ses traces :

Iduri zuen hondartza ezin bururatua zela, bizkitartean, azken zokora heltzean, ohartzzen ziren hura ez zela hondartzaren hondarra, haitz apal eta beltzen gibelean bazela bertze bat, hain luzea. Eta segur aski haren ondotik bertze bat...¹⁷

15 - DERRIDA JACQUES, *De la Grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Critique », 1967, p. 95.

16 - « Moi je suis revenu de là-bas et à présent il est trop tard pour moi. Mais toi cher lecteur, si tu voulais faire ce voyage aventureux et aller plus loin que moi, sache qu'en allant de là au levant on peut faire le tour » (ARKOTXA Aurelia, *Septentrio*, 2001, *op. cit.*, p. 85).

17 - « On aurait dit que la plage était sans fin, pourtant, en arrivant au dernier recoin, ils se rendaient compte que ce n'était pas là la limite de la plage, qu'il y en avait une autre derrière

La quête du fond de l'horizon septentrional achoppe finalement sur de la Littérature, sur le néant de son propre écho : « espaloi leun zohargian ene urratsen oihartzuna bakarrik »¹⁸.

Mais cela ne l'empêche pas d'engager à son tour ses propres lecteurs à l'imiter dans sa démarche d'appropriation de l'aventure humaine par excellence. Le chapitre du livre d'A. Arkotxa intitulé « Iohan Mandabil-laren bidaia benturosak » nous paraît donc emblématique du travail de l'auteur : il déconstruit le phénomène littéraire en le désignant comme ressassement interminable et apparemment tautologique¹⁹, comme jeu d'hypotextes s'avérant toujours déjà hypertextes, comme palimpsestes de commentaires et de traductions sur ce qui a toujours déjà été dit, comme tension asymptotique ou spirale vers l'inatteignable sens, ou inabordable septentrion.

Les *Septentrio* sont ainsi une sorte de théâtralisation géopoétique de la littérature. Une sorte de double illusion théâtrale est en effet perceptible dans *Septentrio* : dénonçant la littérature comme vaine démarche de compréhension (au sens propre), ce livre, dans la mesure où il participe lui aussi de cette littérature, ne pouvait que se discréditer lui-même et aboutir au silence, au vide. C'est aussi ce que signifie l'orientation (au sens géographique) du premier *Septentrio*, de l'est (Asie de Marco Polo) vers l'ouest (Grand Nord canadien) : elle symbolise le drame de la course solaire, et à un second degré le naufrage de l'Homme qui croit encore en une entité métaphysique, Origine, Absolu ou Néant, ne se réduisant pas à ces simples mots. L'astre (Soleil, Grande Ourse ou étoile du berger) que poursuit l'homme vers la gauche (vers l'ouest, qui est le septentrion dans la cosmographie qu'A. Arkotxa présente sur la couverture), s'éloigne en effet au fur et à mesure qu'on croit s'en approcher :

Erran nion nola beti sartaldera buruz joanez, artizarra gero eta gorago uraren gainean altxatzen den : bi beso Melibarren, bortz beso Gazuraten eta oraino gorago Kanbaeteko inguruetan.²⁰

les petits rochers noirs, aussi longue. Et après elle sûrement une autre... » (*ibid.*, p. 118).

18 - « Sur le clair trottoir lisse l'écho de mes pas seulement » (*ibid.*, p. 128).

19 - « Apparemment » seulement, car c'est à chaque fois une nouvelle subjectivité qui est saisie par le « déjà vu », et qui en donne donc une perception originale, autrement dit, une nouvelle *origine* (qui ne fera que se superposer, « suppléer » au sens derridien, aux précédentes traces d'origine).

20 - « Je lui dis comment en allant toujours vers le couchant, l'étoile du berger monte de plus en plus haut au-dessus de l'eau : deux bras à Melibar, cinq bras à Gazurate et encore plus haut

Mallarmé avait déjà utilisé le motif de la tragédie solaire, mythe antique représentant l'angoisse de l'Homme seul, en butte à l'inatteignable réalité.

Alors, ce drame métaphysique étant lucidement considéré, et son itération ressassante, à travers mille versions et métaphores littéraires, n'aboutissant qu'à une vacuité certaine, que reste-t-il ? Simplement le silence, la réalité de l'océan rendu à lui-même par-delà les mots. Aurelia Arkotxa montre comment les hommes tentent de s'approprier illusoirement le réel, en rendant compte par les mots de leur quête existentielle (métaphoriquement maritime) de « Septentrion » ; mais elle ne croit pas que la réalité puisse aboutir au « Livre », qu'on puisse la saisir par le langage, et elle finit par abolir son livre en acceptant de livrer le Monde à son mutisme et à son éternelle dérobade.

Biharamunean, Hampdeno inguruetako hondartza hertsietako egur botaietarik urrun, iparreko lur besora buruz joatean nintzen ohartu bezperatik foto-ateratze-koa hutsik neramala.²¹

Et pourtant, malgré tout, Aurelia Arkotxa veut continuer à lancer les dés, à vivre pleinement son humanité finie, dans l'espoir peut-être insensé, mais peut-être pas, d'atteindre enfin le Septentrion, même au risque de retomber dans un rêve littéraire ; c'est ce désir de fusion future avec l'Idéal qu'exprime Marco Polo : « Hemendik laster, agian, aterako naiz berriz Kasanen erreinura joateko. Hil aitzin gelditzen zaidan ene azken gutizia Kogatra erreginaren ikustea baita. Azken aldikotz »²². C'est parce que l'homme ne peut se défaire de cet espoir métaphysique qu'au « vide » du premier livre a succédé le plein d'un deuxième puis d'un troisième livre (plein provisoire, illusoire, puisqu'il aboutit lui aussi au « vide ») ; récritures du premier ouvrage, le deuxième puis le troisième proclament le « droit au ressassement », condition du « droit » universel et translinguistique « à la littérature »²³

aux alentours de Kanbaete » (ARKOTXA Aurelia, *Septentrio*, 2001, *op. cit.*, p. 35).

21 - « Le lendemain, loin des morceaux de bois rejetés des plages étroites des environs de Hampden, en allant vers le bras de terre du nord je me rendis compte que depuis la veille je portais un appareil-photos vide » (*ibid.*, p. 134).

22 - « Très vite, c'est mon souhait, je sortirai à nouveau pour aller vers le royaume de Kasan. Car le dernier désir qui me reste avant de mourir est de voir la reine Kogatra. Pour la dernière fois » (*ibid.*, p. 39).

23 - DERRIDA Jacques, « Le ressassement ou le droit à la littérature », in *Écritures du ressassement, Modernités*, n° 15, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001, p. 323.

et au jeu littéraire, le droit à écrire sur, vers et malgré le vide du Port inexistant (« Outportua »), à travers tous les écrits humains. Ainsi, Aurelia Arkotxa ne veut pas cesser de tenter de dépasser l'historicité de l'aventure humaine et veut tenter de reconstituer une mémoire idéalement anhistorique des lieux menant au Septentrion, à la connaissance totale. C'est ce que signifie par exemple la carte p. 46-47 dans le *Septentrio* de 2001, qui, à partir de l'étude d'anciennes cartes de navigation basques, fait surgir l'origine des toponymes actuels, dont beaucoup viennent du basque. Par exemple au lieu de « Port au Port Bay », est indiqué le nom « Ophorportu » (littéralement « port de vacance »), dont est dérivé « Port au Port Bay ». Traitant ainsi la littérature et la cartographie comme des instruments hypermnésiques, A. Arkotxa signifie donc qu'elle croit pouvoir, par l'accumulation de connaissances, atteindre un jour la connaissance absolue de l'origine et de la raison d'être des lieux et donc des êtres (selon une logique géopoétique).

Notre condition veut que nous poursuivions sans cesse un « Septentrion » ; c'est notre droit de jouer avec les mots et avec le risque permanent du Naufrage pour suivre infiniment les traces de ce Grand Nord, et donner ainsi, par cette quête de sens, une orientation à notre existence. La littérature géopoétique est finalement comme ce phare, dont l'éclairage tourne sans cesse mais illumine suffisamment pour écarter (peut-être illusoirement, mais peut-être pas) le risque de se briser contre les écueils : « Itsasargia, ager, desager. [...] / Eta argia itzulika, itzulika »²⁴. L'Homme, peut-être plus *infans* que *loquens*, n'en finit jamais d'apprendre à écrire et à parler, à s'éclairer lui-même par le Verbe, sans parvenir à la plénitude du Texte salvateur ; la réalité est bien qu'il ne fait que commencer à parler, que balbutier en se répétant presque (mais jamais tout à fait) à l'identique, que partir sans jamais arriver au port désiré, puisqu'il ne peut en connaître la position géographique : « Hau abiatzea zen eta ez heltzea »²⁵.

24 - « La lumière du phare, paraît, disparaît. [...] / Et la lumière qui tourne, qui tourne » (ARKOTXA Aurelia, *Septentrio*, 2001, *op. cit.*, p. 131).

25 - « Ceci était un départ et non une arrivée » (*ibid.*, p. 143).

La construction en palimpsestes des ouvrages d'A. Arkotxa nous signifie ainsi que tout ce qui est écrit aurait pu ne pas l'être, ou l'être de manière différente par d'autres narrateurs, sous d'autres formes : des textes supplémentaires auraient pu prendre place dans *Le Devisement du Monde*, certains passages de ce livre auraient pu ne pas être rédigés. Voilà donc l'essentiel : prendre conscience de la contingence de notre nature d'animal pensant, tout en la perpétuant, pour jouir du désir infini de s'embarquer dans la quête d'une hypothétique constellation. Il s'agit bien d'un processus œdipien d'aveuglement pour mieux voir la vérité de notre condition : il faut apprendre à regarder en aveugle, dans le noir « sépulcral » (« Batzuetan burura jiten zait beharbada ez zela hala eta ez zuela gau hartan beltza baizik ikusten [haur itsuak] »²⁶), à parler en silence. Au fur et à mesure de cette prise de conscience, il n'est alors plus question de textes continus qui forment un tout : il n'est de place que pour des fragments poétiques, qui rendent humblement compte des limites humaines et de notre ignorance fondamentale.

A. Arkotxa, comme Mallarmé, nous engage donc à poursuivre cette dynamique de réécriture sans solution de continuité, cette démarche de palimpseste ludique qu'est la littérature lucidement considérée et que symbolisent les réécritures remaniées du premier *Septentrio*, même si, quand l'Humanité aura sombré, il ne doit rien en rester dans la réalité rendue à elle-même. L'enjeu est ici de vivre dignement sa condition et de passer aux générations futures le témoin littéraire du temps qui passe, afin de perpétuer notre essence au moins dans l'écrit, « quand bien même la mémoire nous aura désertés »²⁷. Le risque du désastre final vaut la peine d'être couru, car la grandeur de notre misère (pour employer un vocabulaire pascalien) réside précisément, malgré tout, dans notre faculté à jouer sur un « peut-être » : « Nork daki ? Behar bada kaia ahantzi baten hatzak... »²⁸.

26 - « Il me vient parfois à l'esprit que cela n'était peut-être pas ainsi et que [l'enfant aveugle] ne voyait dans cette nuit que le noir » (*ibid.*, p. 145).

27 - Arkotxa, Aurelia, *Septentrio*, 2006, *op. cit.*, sans pagination.

28 - « Qui sait ? Peut-être les traces d'un port oublié... » (ARKOTXA Aurelia, *Septentrio*, 2001, *op. cit.*, p. 118).

Chapitre XXVII

Le géographique de *Texaco*

Muriel ROSEMBERG

Choisir *Texaco*¹ pour montrer que le géographique d'une œuvre littéraire n'est pas une géographie imaginaire peut sembler provocateur, tant ce roman est marqué par l'imaginaire et déploie les ressources de la littérature. C'est un texte *baroque* qui défait les genres en mêlant les registres : tragique, épique, dramatique, lyrique, didactique². C'est une écriture qui tisse les poétiques, en mêlant la parole chaotique du conteur créole à l'écriture fluide de la langue française³. C'est une prose qui se fait poétique par la prosodie et le rythme, lorsqu'elle chante l'épisode de la conquête des Mornes (p. 161-173), ou s'interroge sur la possibilité d'une oraliture, qui caractériserait l'esthétique de la créolité (p. 413). De cette esthétique, *Texaco* veut être l'accomplissement, comme l'annoncent les premiers mots du récit : « littérature au lieu vivant est un-à-prendre-vivant » (p. 19). Mais la créolité déborde la poétique, car elle porte témoignage de la mémoire collective, des comportements de survie, de ruse, de résistance, des

1 - CHAMOISEAU Patrick, *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992, 503 p. Les références sont indiquées comme suit : (p. X).

2 - Les épisodes de l'éruption de la Soufrière (p. 191-200), de « l'odyssée » des Mornes (p. 160-182), du combat pour fonder *Texaco* (p. 367-490), du souvenir d'Idoménee (p. 249-250), ou les notes de l'urbaniste au Marqueur de paroles illustrent ces différents registres.

3 - Selon les mots par lesquels Édouard GLISSANT qualifie la créolisation de l'écriture antillaise dans *L'imaginaire des langues* (Paris, Gallimard, 2010, p. 11-34). Les « Paroles du vieux nègre de la Doum » sont exemplaires de cette écriture (p. 373-377). On a choisi de ne pas mettre en italique les mots créoles, considérant, à la suite de Patrick CHAMOISEAU, qu'ils font partie de la langue française.

« synthèses inattendues de vie »⁴. En bref d'un imaginaire social qu'illustrent la longue errance des personnages « autour de Saint-Pierre » puis « autour de Fort-de-France »⁵, leur conquête des Mornes puis celle de Texaco, et que condense « La Parole des Mentô »⁶.

Or cet imaginaire que la créoliture met en forme, l'exhumant et le créant tout à la fois, est tout entier spatial, « mémoire-sable voltigée dans le paysage, dans la terre, dans des fragments de cerveaux de vieux-nègres » (EC, p. 38). *Texaco* est ainsi, de part en part, géographique : enjeu d'existence, forme de l'expérience, enjeu de connaissance, l'espace y est la matière du récit (de la diégèse et de sa narration, de formes d'écriture). Cet imaginaire est-il structuré par la spatialité parce que la privation originiaire d'espace est la forme même de l'expérience antillaise du monde ? Ou bien Chamoiseau, en privilégiant la thèse de l'aliénation spatiale, comme l'a montré C. Chivallon⁷, invente-t-il une créolité en écart à la réalité ? On posera autrement les termes du débat. D'une part, la littérature antillaise n'est pas seule à placer la spatialité au cœur de sa réflexion. Les études littéraires prennent ainsi acte d'un « tournant géographique » dans la littérature depuis les années quatre-vingts, qui mérite l'attention du géographe. D'autre part, la réflexion sur l'expérience spatiale qui s'incarne dans *Texaco* a une portée qui déborde les Antilles. La description des réalités créoles vise à « montrer ce qui, au travers d'elles, témoigne à la fois de la Créolité et de l'humaine condition » (EC, p. 40), la créolité étant une forme particulière du Tout-monde (EC, p. 51).

La réflexion d'écrivains sur la spatialité rencontre la géographie, si on envisage la géographie comme un savoir portant *aussi* sur la dimension de sens de l'existence des hommes, si d'autre part l'on admet que la littérature parle *aussi* du monde et non seulement de la littérature, qu'elle est une *forme de connaissance*⁸. Or, la reconnaissance des facultés référentielles de

4 - BERNABE Jean, CHAMOISEAU Patrick & CONFIAnt Raphaël, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1993 [1989], p. 37. La référence à cet essai éclaire des positions théoriques que le roman *Texaco* met en œuvre. Les références sont indiquées comme suit : (EC, p. X).

5 - Ce sont les titres des deux parties qui composent le roman.

6 - Le Mentô est une figure essentielle de l'imaginaire antillais. Doté de « la Force », il est celui qui résiste à toutes les dominations, qui jamais n'est esclave ; doté de « La Parole », il est la mémoire du Pays d'Avant et celui qui insuffle le rêve d'exister : conquérir le pays, conquérir l'En-ville (p. 70-73).

7 - CHIVALLON Christine, *Espace et identité à la Martinique. Paysannerie des Mornes et reconquête collective. 1840-1960*, Paris, CNRS Éditions, 1998, 298 p. (sur ce point se reporter au chapitre 7).

8 - Sur la littérature comme forme de connaissance, voir *Annales. Histoire, Sciences Sociales*,

la littérature, qu'avait congédiées la théorie structuraliste et post-structuraliste⁹, est particulièrement légitime s'agissant de *Texaco*. L'épilogue du roman, où l'auteur se fait narrateur, ne s'ouvre-t-il pas sur ces mots de Glissant : « Parce que la mémoire historique fut trop souvent raturée, l'écrivain antillais doit "fouiller" cette mémoire à partir des traces parfois latentes, qu'il a repérées dans le réel » (p. 491) ? Et c'est bien le statut d'un savoir que les auteurs de l'*Éloge de la créolité* accordent à la littérature : « La connaissance artistique complète la connaissance scientifique pour la rapprocher des complexités du réel » (EC, p. 63, note 22). Mais par sa littérarité, le texte littéraire dit autre chose que le texte scientifique. Il dit autre chose en le disant autrement. Une géographie autre, qui n'est pas imaginaire, même si pour nous convaincre elle développe des images et des rythmes plus que des raisonnements, est à l'œuvre dans *Texaco*. C'est à la spécificité du géographique de la littérature qu'on s'attachera, dans cette lecture du roman de Chamoiseau. On montrera dès lors, qu'on peut y reconnaître, inscrit dans le texte même, l'espace du géographe, auquel manque, si l'on peut dire, le vocabulaire conceptuel. Mais le géographique prend une tonalité spécifique parce qu'il est pensé et actualisé dans une œuvre littéraire ; le savoir apparaît ainsi orienté par une réflexion d'ordre éthique et existentiel. Une lecture géographique de ce roman, qui participe de l'essai¹⁰, n'est pas forcée. En effet, *Texaco* est un texte hybride, illustration romanesque de la créolité, laquelle développe une conception esthétique et politique du monde qui noue l'espace et la littérature.

Des savoirs géographiques ?

Quelle est la consistance géographique du savoir que donne à lire ce roman et peut-on parler de savoir ? Autrement dit, quelle forme prend la connaissance lorsqu'elle est modelée par les contraintes du genre romanesque, en l'occurrence d'une œuvre hybride qui participe de la fiction et de l'essai ?

« Savoirs de la littérature », Paris, Armand Colin, 65-2, 2010, 561 p. et BOUVERESSE Jacques, *La connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*, Paris, Agone, 2008, 237 p.

9 - Opposée à toute conception référentielle de la fiction littéraire, la théorie littéraire à la suite du formalisme russe affirme le dogme de la clôture du texte, de son autoréférentialité (COMPAGNON Antoine, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Le Seuil, 1998, 341 p.).

10 - Jean-Yves TADIÉ (*Le roman au XX^e siècle*, Paris, Belfond, 1990, 230 p.) a montré que les frontières entre le roman et l'essai (philosophique) s'abolissent déjà au début du XX^e siècle.

Le lecteur géographe reconnaît immanquablement un espace géographique dans l'espace du roman. Dans la description de l'habitation et sa relation à l'En-ville (p. 61, p. 107-108), on retrouve le modèle du domaine colonial et de la ville comptoir. En s'en tenant au texte de Chamoiseau, auquel ne *manquent* que les concepts qu'utiliserait un géographe, il est possible de mettre en évidence les composantes spatiales d'un *modèle* de l'habitation (Doc. 1). Cette lecture systémique de l'espace décrit est-elle surimposée au texte littéraire ? Les éléments qui composent la description ont seulement été traduits en langage géographique (légende). La traduction ne trahit pas le texte original, elle en révèle, au sens photographique, la signification géographique : sous le paysage de l'habitation, un système socio-spatial structuré par la Grand-Case.

« **La Grand-case** s'élevait au centre des dépendances, des bâtiments et des paillotes. À partir d'elle, rayonnaient les champs, les jardins, les emblavures de café escaladant la pente des arbres au bois précieux. Elle **dominait le tout**, semblait tout aspirer. Le harcèlement des bœufs, le désarroi des nègres, les belletés de la canne, le chuintement des moulins, cette boue, ces odeurs, ce pourri de bagasse existaient afin de nourrir ses beaux-airs de puissance. Les nègres l'apercevaient des partout du travail, en gardaient l'œil furtif que nous aurions plus tard sur la face des En-villes. *Le géreur et les chefs* ennoblaient leurs pas à l'approche de ses marches [...] » ; [*Le cachot* (p. 58)]

Légende du système :

holon :	Grand-case
composantes visuelles du holon :	s'élevait au centre
régulateurs :	<i>géreur</i>
flux :	dominait
éléments du système productif :	champs

Document 1 : Le modèle de l'habitation (p. 61)

De même, en deux passages du roman (p. 79-80, p. 139) on reconnaît une modélisation de la Martinique à l'époque coloniale : les domaines coloniaux et des groupements de cases de libres sont implantés en bordure littorale, sur les cendres du nord, dans les coulées alluviales du centre et sur quelques plateés du sud ; dans l'intérieur vide, se sont réfugiés les neg-marrons ; autour de Saint-Pierre, drivent des neg-libres. Saint-Pierre domine et attire. Par sa taille, ses monuments, le matériau et le décor de ses maisons, ses commerces, ses fêtes ; par sa diversité sociale,

la présence de blancs-France, de mulâtres éduqués et de neg-libres à côté des békés et des esclaves, elle possède tous les traits qui font d'elle l'En-ville. Se nourrissant de la richesse des habitations et connectée à la France, elle est « la Grand-case des Grand-cases » (p. 107).

Au cours du récit, l'espace est décrit selon différentes conceptions de l'analyse géographique : systémique, radicale, phénoménologique. La première est explicitement nommée par le personnage de l'urbaniste qui rapporte les propos de la narratrice, héroïne de la bataille de Texaco :

La Dame m'a enseigné à percevoir la ville comme un écosystème tout en équilibres et en interactions. [...] Et rien qui progresse, ou qui recule, aucune avancée linéaire ou quelque évolution darwinienne. Rien que le tournoiement hasardeux du vivant¹¹. [...] Il faut nommer ces lois informulables. (p. 328).

La conquête des Mornes est vue selon une approche d'inspiration phénoménologique. L'odyssée des libres vers les Mornes est un projet d'appropriation territoriale qui traduit le rêve de la terre à planter, la terre pour se nourrir, la terre à habiter, la terre pour exister. L'accomplissement du projet est raconté sur le mode d'une relation médiale à un milieu qu'il s'agit de *conquérir* en apprenant à le connaître, d'appriivoiser par des gestes qui le ménagent¹². « Apprendre à », rythme le Noutéka des Mornes¹³, qui prend l'allure, dans sa seconde partie, d'un bréviaire du jardinier créole. Y sont recensés, sous la forme d'aphorismes, les gestes à faire et les gestes à éviter. Son échec relève d'une lecture radicale (p. 181-182) : l'isolement des cases dans les hauts, les aléas et l'insuffisance de l'agriculture vivrière contraignent les neg-terre à descendre des Mornes, pour travailler dans les usines sucrières, qui se sont constituées après l'abolition et la désorganisation du système des habitations. De nombreux aspects du roman ressortissent à une géographie sociale. C'est par exemple le passage du système esclavagiste au salariat, aidé financièrement par l'État, appuyé sur les travailleurs engagés pour compenser la réticence des libres à l'estravail. Mais c'est autour de la question urbaine qu'on lit le mieux les rapports de type centre/périphérie, entre l'En-ville et les quartiers : on y puise, on la contourne, elle nous ignore, nous exclut.

11 - Les termes soulignés appartiennent au registre d'une interprétation systémique de l'espace.

12 - On y reconnaît les notions développées par Augustin BERQUE dans *Médiance. De milieux en paysages*, Montpellier, Géographiques-Reclus, 1990, 163 p.

13 - Récit de la conquête des Mornes, en forme de poème (p. 161-173).

Le quartier de Texaco, dont la bataille victorieuse est le cœur du roman, concentre les trois lectures géographiques. Analyse radicale des rapports de forces entre le béké, propriétaire du site, appuyé d'huissiers, d'avocats et de céhéresses, et les habitants du bidonville, armés de leur seule constance. Approche systémique dans les pages qui décrivent l'installation de l'héroïne, sur une marge : à proximité de la ville pour profiter de ses opportunités (les djobs, l'école, la sécurité sociale), sur une emprise pétrolière devenue une friche industrielle, en bordure de la mangrove. La dynamique spatiale est clairement décrite : l'occupation rapide du site par les sans-abri et sa densification ; la durcification progressive du bidonville, passant de bois-caisse à fibrociment puis béton ; le passage de l'illégalité à la légalisation, de la menace d'éradication à l'intégration à l'En-ville¹⁴. Lecture phénoménologique des compétences citoyennes à l'œuvre dans cet apparent chaos, qui se révèle, à qui veut le comprendre, un savant équilibre. Équilibre social par l'invention de *codes de l'urbain* : règles d'implantation et de construction, de rapports de voisinage, d'entraide. Équilibre environnemental par l'adaptation aux conditions topographiques et climatiques et la mobilisation du savoir-faire issu de la mémoire des Mornes : ainsi, les cases sont-elles construites sur pilotis dans la mangrove de Texaco du bas, leurs ouvertures font face aux alizés, la place libre entre les cases est mise en culture, etc.

Ce premier niveau de lecture nous apprend déjà que la coupure opérée entre l'art et la science au cours du XIX^e siècle n'empêche pas le savoir savant de circuler dans la littérature, que les frontières sont suffisamment poreuses pour retenir l'attention du géographe sur des œuvres et des écrivains¹⁵. Dans les remerciements qu'il place à la fin du récit, Chamoiseau précisément reconnaît sa dette à l'urbaniste Serge Letchimy¹⁶. Et il en fait un personnage dont la présence irradie le roman. Apparaissant sous

14 - Les pages qui décrivent la systémogénèse du quartier (p. 381-385, p. 405-410, p. 455-456) et ses équilibres fragiles (p. 406-409) définissent clairement l'habitat sous-intégré.

15 - Aline BERGÉ souligne les allers et retours entre littérature et sciences humaines chez des écrivains contemporains (BERGÉ Aline, « Le tournant paysager de la littérature contemporaine. Une traversée des modernités » in *Paysage et Modernité(s)*, BERGÉ Aline & COLLOT Michel (eds), Bruxelles, Ousia, 2007, p. 87-101).

16 - « [...] dont les travaux d'urbanisme et la pensée ont nourri ces histoires » (Remerciements). L'urbaniste Serge Letchimy et son action à Texaco comme en d'autres « bidonvilles » de Fort-de-France ne sont pas fictifs. Son expérience d'aménagement urbain est exposée dans son ouvrage publié la même année que *Texaco* : LETCHIMY Serge, *De l'habitat précaire à la ville : l'exemple de la Martinique*, Paris, L'Harmattan, 1992, 149 p.

la figure d'un Christ qui noue et dénoue le drame¹⁷, il est un acteur clé dans la bataille de Texaco. Il est davantage : par sa pensée sur la ville, que développent ses notes au Marqueur de paroles, et par sa pratique d'un urbanisme *compréhensif*, il porte l'utopie urbaine du roman, sa conception d'un « inédit créole ». L'urbaniste : personnage ou personne ? Présenté comme doctorant de Paul Claval (p. 40) et urbaniste de la mairie de Fort-de-France (p. 495), il donne une valeur documentaire au roman. De même l'héroïne, qualifiée d'Informatrice, dont l'écrivain recueille et réorganise la parole (p. 497). *Texaco*, un récit fictionnel ou documentaire ? L'ambiguïté participe du jeu de l'écriture. Le témoignage des acteurs du récit serait garanti par les cahiers de Marie-Sophie Laborieux, conservés à la Bibliothèque Schœlcher, et par les remerciements « à tous les habitants de Texaco qui ont bien voulu satisfaire mes impossibles curiosités ». Quelques notes de l'urbaniste pourraient trouver place, par leur contenu sinon par leur formulation, dans un ouvrage de géographie urbaine (p. 300, p. 345, p. 444). Mais le récit du combat pour Texaco, même s'il réfère au réel, est donné comme un événement fondateur : « mythologique », « densité de légende », « chronique magique » qualifient l'action, son récit et le lieu (p. 497). Le roman n'hésite pas entre factuel et fictionnel, entre document et monument, il est tout cela à la fois, puisant à toutes les sources, de l'imagination comme des sciences humaines, pleinement roman et pleinement essai, réaliste et utopique. « La littérature pour nous ne se répartira pas en genres mais impliquera toutes les approches des sciences humaines »¹⁸.

Le déplacement du savoir vers une réflexion philosophique

Mais nous ne lisons pas des romans ni n'écrivons à propos d'eux pour y retrouver le savoir élaboré par notre pratique scientifique. Quelles modalités prend le savoir dans la littérature pour qu'il nous affecte, pour que nous lui trouvions une efficacité qui ferait défaut au savoir académique ?

Reprenons la description de l'habitation analysée plus haut. À la différence d'un modèle géographique, ce quasi modèle ne reste pas dans le registre explicatif ; il montre le fonctionnement du système

17 - Son arrivée à Texaco enclenche le récit de la narratrice ; sa conversion, qui permet la reconnaissance du bidonville, clôt son récit.

18 - Ce propos de GLISSANT, extrait du *Discours antillais*, est cité par les auteurs de *l'Éloge de la créolité* (EC, p. 63).

pour en démonter/dénoncer le crime. Il *montre*, par le choix des mots : les déictiques¹⁹ présentent une scène en acte, non pas le schéma d'une situation analysée. Il *déplace* l'explicatif vers l'éthique. À l'entrée du système, les esclaves sont chosifiés : bœufs, nègres, canne, moulins, boue, odeurs, pourri de bagasse sont mis en équivalence par la juxtaposition. À la sortie du système, ils sont aliénés : la domination reste active dans la mémoire collective : « l'œil furtif que nous aurions plus tard ». En absorbant l'explicatif dans l'éthique, la représentation acquiert le statut de vérité. On passe d'une interprétation soumise à discussion : comment une réalité fonctionne, à un constat définitif : voilà ce que vous nous avez fait. Le nous, c'est la foule des héros anonymes dont le Marqueur de paroles se fait le témoin. Le vous, c'est le Béké, et au-delà, toute incarnation d'une domination : « il était venu lui rappeler que la guerre était plus vaste et qu'à ce niveau-là lui ne perdait pas et n'allait jamais perdre »²⁰ (p. 466). D'autre part, la description de l'habitation installe l'alternative tragique d'une mort physique ou d'une mort mentale dans l'espace *imposé*. En effet, être un vrai nègre de Grand-case pour survivre, à l'instar d'Esternome, le père de la narratrice, revient à mourir (p. 62). Résister comme le père d'Esternome, c'est encore mourir, au cachot (p. 51). La seule issue est l'En-ville, qui est le choix accompli par l'héroïne (p. 47-48).

L'habitation/l'En-ville : l'espace est ainsi donné à l'entrée même du récit comme enjeu d'existence. Sa connaissance aussi est un enjeu : « liberté vraie c'est peut-être avoir plus d'intelligence que la roche qui va dans la pente qu'on lui met », dit Esternome à sa fille (p. 92). De quelle intelligence est-il question ? De ce savoir pratique que les personnages mettent en œuvre dans la conquête agricole des Mornes, et qu'ils sauront mobiliser pour aménager les espaces vacants du site de Texaco ? Mais ce savoir pratique est toujours mis en péril : dans les hauts comme dans les quartiers d'habitat précaire bien nommés, le béké déloge *l'occupant* et détruit les cases (p. 165, p. 255, p. 429). L'intelligence, c'est le combat pour Texaco, dont la signification s'éclaire aux derniers mots du roman : « nous nous étions battus avec l'En-ville [...] pour nous conquérir nous-mêmes dans l'inédit créole » (p. 498). Pour

19 - « Cette boue, ces odeurs, ce pourri de bagasse ».

20 - Ce sont les dernières paroles du béké à l'héroïne après la victoire des habitants de Texaco, laquelle signe sa défaite.

en arriver là, encore faut-il déconstruire cet espace *imposé*, en ce qu'il est aussi un espace de représentation. Esternome reste subjugué par la beauté magique de la Grand-case, par les lumières d'En-ville ou la puissance de l'Usine (p. 60, p. 99-103, p. 182). Comme, d'une autre manière, les grands mulâtres, qui accèdent au savoir et au pouvoir, restent fascinés par les békés. Jusqu'aux combattants de Texaco qui conservent des traces de la domination, ainsi Ti-Cirique, le lettré haïtien, rejetant le créole « car cette langue est sale » (p. 414), ou l'héroïne même, vouant au français soutenu une « passion fétichiste » (p. 495). Il faudra l'imagination créatrice de l'urbaniste pour que le savoir-faire des habitants de Texaco soit inscrit durablement dans la forme de la ville. Il faudra le Marqueur de paroles, et son roman *Texaco*, pour transformer cette expérience en savoir. Autrement dit, l'enjeu de connaissance consiste, en explicitant l'imaginaire social, à rendre pensable un monde qui ne soit plus pensé en référence aux békés, à la Grand-case, à l'Usine (p. 376).

Dans ce ressort de la connaissance, peut-on lire une proximité avec les post-colonial studies ? *L'Éloge de la créolité* dénonce clairement la condition d'*exotisation* des Antillais : « Condition terrible que celle de percevoir son architecture intérieure, son monde, les instants de ses jours, ses valeurs propres avec le regard de l'Autre » (EC, p. 14). On doit observer, cependant, que la déconstruction qu'accomplit la trajectoire de l'héroïne ouvre sur une reconstruction, celle d'une utopie urbaine accomplie à Texaco. Cette déconstruction/reconstruction procède des acteurs directs (les habitants de Texaco, l'urbaniste) ou de la mémoire sociale dont les narrateurs sont les dépositaires (l'écrivain, la narratrice). Qu'il y ait là une illusion fictionnelle est indéniable. Précisément, l'illusion d'un savoir énoncé comme s'il procédait de personnes, non de personnages, lui donne son efficacité. C'est un savoir impliqué, qui engage l'existence. Il est en prise avec l'expérience (1^{re} partie du roman), en prise avec l'action (prologue et 2^e partie). C'est un savoir ordinaire, au sens qu'il n'est pas spécialisé. Il est progressif, fonctionnant par essais et erreurs. La bataille de Texaco, qui se développe sur cent vingt pages, non compté le prologue, illustre cette dimension cumulative d'un savoir pratique qui s'enrichit, devient stratégique, acquiert l'efficacité d'une expérience réflexive. C'est un savoir *naturel*, qui semble fondé sur le bon sens. À l'urbaniste venu explorer le terrain de l'opération de rénovation qu'il va diriger, Marie-Sophie Laborieux réplique : « À quoi ça sert de visiter ce que l'on va raser ? » (p. 40). D'autre part, à la différence

d'un savoir à prétention scientifique qui résulte d'une suite raisonnée d'opérations intellectuelles, le savoir est inscrit dans le roman de façon *invisible*. Les opérations qui montreraient les étapes du raisonnement sont absentes quand, au contraire, celles qui signalent l'hybridité du roman sont visibles²¹. Inséré dans le déroulement narratif, distillé au fil de la lecture à petites doses, infléchissant de façon à peine marquée le récit, le savoir est comme naturalisé, n'exigeant aucun effort du lecteur. Ainsi la parole de l'urbaniste insinue, sans y paraître, un savoir réflexif dans la fiction, en mêlant description et prescription (p. 300), langue savante et langue poétique (p. 328), en alternant analyse distanciée (p. 218, p. 300, p. 312) et propos polémique (p. 443, p. 462).

Dans ce roman, le savoir géographique apparaît orienté par une réflexion d'ordre éthique et existentiel qui l'inscrit dans une géographie définie comme un savoir à part, proche de la philosophie, par lequel l'homme apprend le sens de sa liberté. Mais on pourrait objecter à cette lecture de *Texaco* qu'elle est partielle et partielle, l'écrivain ne visant pas à développer une conception de la géographie, mais à créer une œuvre qui actualise sa conception de la créolité. Or, la créolité, telle qu'elle est définie dans l'*Éloge*, conjoint indissociablement spatialité et littérature ; elle est une pensée *en* espace.

Une pensée en espace

Comme anthropologie, la créolité s'efforce de penser le monde *par* la spatialité²² ; comme esthétique, elle articule la littérature *et* l'espace ; comme vision politique, elle figure l'avenir *avec* l'espace. *Texaco* en est l'illustration.

Enjeu d'existence, enjeu de connaissance, l'espace y est aussi la matière du récit. Le titre du roman déjà l'indique. *Texaco* est le nom du roman et le nom du lieu, désignant ainsi la naissance d'un urbanisme créole *et* d'une créoliture, c'est-à-dire d'une langue neuve qui témoigne de l'imaginaire créole et se nourrit de la parole des conteurs. Or cet imaginaire que la créoliture met en forme, l'exhumant et le créant tout à la fois, est tout entier spatial, ce que montre la structure du roman. L'histoire qu'il raconte

21 - Notes infra-paginales, chronologies imbriquées de l'Histoire et de l'histoire, remerciements aux informateurs, dispositif typographique des notes de l'urbaniste et des cahiers de Marie-Sophie LABORIEUX.

22 - Les deux premières parties de ce texte l'ont montré.

est celle d'un long parcours dans l'île à la recherche d'un lieu : errances successives depuis la grande déportation, de l'habitation à Saint-Pierre, de Saint-Pierre aux Mornes, des Mornes aux quartiers insalubres de Fort-de-France. Chaque parcours est un *moment de lieu*, désigné par le matériau de construction des cases. « Temps de paille », « Temps de bois caisse », « Temps de fibrociment », « Temps béton », tels sont les titres des chapitres du livre, répartis en deux parties : « autour de Saint-Pierre », « autour de Fort-de-France ». À chacun de ces temps correspond un mode d'organisation de l'espace identifié dans le récit : l'habitation et la ville comptoir, sa déstructuration avec l'abolition, la mise en culture des Mornes et le salariat dans les usines à sucre ; la croissance des quartiers insalubres autour de Fort-de-France après la destruction de Saint-Pierre ; la genèse d'un quartier d'habitat spontané à Texaco ; sa reconnaissance et son (a)ménagement. Jusqu'à la conquête de Texaco, à l'instar de la situation linguistique et culturelle, la spatialité est *diglossique* : les quartiers conquis dans les Mornes ou dans la périphérie de la ville sont en marge, isolés et ignorés, exclus et dominés ; la construction de la case et le jardin créole, aux Mornes comme à Texaco, puisent aux racines multiples d'une mémoire non reconnue. Comme la parole – et le créole est une langue orale –, la pratique de l'espace – mais l'espace peut-il ne pas être pratiqué ? –, est ce qui constitue la mémoire antillaise. Le récit de cette mémoire pouvait-il ne pas être spatial ?

Comment nomme-t-on quelqu'un ? Par le nom du lieu. Marie-Sophie s'est choisi comme nom secret, Texaco. Aux Mornes, « c'est la forme de la terre qui nomme le groupe des gens » (p. 171). De même, au bidonville de Morne-Abélard, c'est la forme de l'espace qui modèle la réalité sociale : « Avant même la communauté des gens, il y avait celle des cases portées l'une par l'autre » (p. 355). C'est le rapport à l'espace qui désigne les catégories sociales : on parle des neg-terre, des neg-France, des nègres de Grand-case et des nègres-en-cannes, des libres de savane, des békés et des blancs-France. C'est par leur position dans l'espace, leur étagement si l'on peut dire, que les habitants des Mornes sont identifiés. Ainsi, dans leur montée aux Mornes, Esternome et sa Ninon rencontrent successivement des vieux-blancs installés aux premiers temps de la colonisation, puis plus haut, des négresses à békés, des nègres marrons, et dans les hauts, des esclaves de mulâtres et des nègres affranchis (p. 161-165).

Texaco, donné comme événement fondateur d'un urbanisme créole, est un événement littéraire *et* spatial. Car l'événement spatial lui-même apparaît comme une création participant de l'art. L'urbaniste

de Chamoiseau est en effet un poète : il doit devenir voyant (p. 192), s'ériger en artiste (p. 235), se faire poète (p. 462). Ou plutôt, il est converti à la poésie de Texaco. Sa conversion débute au prologue (« Annonciation ») et s'achève quand la narratrice quitte le récit avant l'épilogue (« Résurrection »). Guidé par la parole de Marie-Sophie : « Elle modifia mes yeux » (p. 212), « elle m'apprit à relire » (p. 218), « elle m'a enseigné » (p. 328), il comprend. Et renonce à raser Texaco, qui sera réhabilité selon le vœu de ses habitants (p. 487). Le contexte urbain : une opération de résorption de l'habitat insalubre dans une ville dirigée par un maire communiste (Césaire), le processus d'une véritable concertation engagée avec les habitants²³ ; le choix opéré de réhabiliter le quartier au lieu de le raser, en maintenant sur place les habitants ; tout cela évoque inmanquablement les projets urbains des années soixante, de Bologne ou d'Alma-Gare (Roubaix). Dès lors, en quoi consistent l'utopie urbaine de Texaco et l'imagination créatrice de l'Urbaniste ?

L'examen des vingt notes de l'urbaniste au Marqueur de paroles permet de mesurer la dimension poétique/utopique de ses conceptions urbaines. Rappelons d'abord que la ville est une question centrale du roman : elle est posée dès le prologue et clôt le récit de la narratrice ; affirmée comme le nouvel enjeu par l'écrivain²⁴ à l'épilogue (p. 493), elle est pour l'héroïne, dès ses premières paroles dans le roman (p. 39), l'enjeu crucial de l'existence et pour l'urbaniste, l'enjeu de l'humanité (p. 471). Elle est un projet existentiel, au sens qu'il manifeste la volonté d'exister face au « refus millénaire » (p. 382). Ce projet s'incarne en un lieu, Texaco, qui signale la venue d'une forme urbaine inédite. Inédite, parce qu'elle est encore informulée, mais déjà là. Inventer la ville crée, c'est formuler les virtualités du lieu, son passé inaccompli, ses promesses à venir. Telle est la compétence de l'urbaniste. C'est en cela qu'il est/qu'il doit être un poète, entendons un interprète. Dans *Texaco*, l'urbaniste voit un poème urbain : « des cathédrales de fûts, des arcades de ferrailles, des tuyauteries porteuses de pauvres rêves » (p. 152) ; il perçoit ses rythmes neufs (p. 186), la poésie de son désordre (p. 235). Comme l'interprète, il respecte l'œuvre : les savoir-faire accumulés en paysage, les sociabilités inscrites dans la forme urbaine, la mémoire du lieu/des gens. Aider « chaque case à se rendre habitable, selon le

23 - « Moi je veux m'inquiéter de ce qu'ils disent » (p. 186).

24 - Il prend la parole en se faisant narrateur à l'épilogue.

vœu des habitants et à partir de sa pose initiale » (p. 487), c'est ainsi que l'urbaniste conçoit son rôle. Pour cela, il lui faut accomplir « une mutation de l'esprit » (p. 300) : adapter son savoir au problème posé par la réalité, au lieu de « renvoyer le problème ailleurs », au nom du savoir (p. 345). Comment ? En apprenant à voir, à lire, à déchiffrer, à décoder ; en écoutant, en entendant²⁵. Le portrait qu'en donne Marie-Sophie le montre en action, c'est-à-dire en état de questionnement : il examine, évalue, touche, revient sur ses pas, demeure immobile. En arpentant le terrain, il cherche à découvrir le territoire (p. 485).

On a parlé de la conversion de l'urbaniste ; elle est dans le déplacement des normes de son action et de son savoir. Substituant la compréhension à la rationalité, il passe d'un savoir technique au service de la mairie²⁶ à une morale au service des habitants et au-delà de l'humanité. Une morale en effet, que manifeste la récurrence du lexique axiologique²⁷. La question du rapport entre la production de savoir d'une part, son usage et sa finalité d'autre part, illustrée par le personnage de l'urbaniste, son action et ses propos, entre en résonance avec des interrogations qui traversent les sciences sociales. Figure idéale du savoir dirigé par une éthique humaniste, l'urbaniste et la conception de l'action urbaine qu'il développe appartiennent-ils à l'utopie ? Ils sont animés par *le principe d'espérance*²⁸ plutôt. Dans ses quatre dernières notes (p. 443, p. 455, p. 462, p. 471), l'urbaniste martèle la menace des dynamiques urbaines en cours, dans des mégapoles à la logique inhumaine. Et l'urgence de « réamorcer d'autres tracées ». L'espérance est dans la reconnaissance de ces tracées, des virtualités à développer jusqu'au bout de ce sur quoi elles donnent, du « monde incréé » dont parle Glissant, « un monde à créer mais qui est déjà là, et dont nous n'avons pas encore une connaissance disons évidente »²⁹. Ce monde incréé, c'est à l'écrivain qu'il revient de le nommer. Par la littérature, l'espace inventé à Texaco devient ainsi monument, et en nommant une spatialité inédite, la littérature se fait créole.

25 - On a compté 20 occurrences pour ce champ lexical et observé sa présence dans la moitié des notes.

26 - « [...] il travaillait au service de la mairie moderniste afin de rationaliser son espace, penser son extension et conquérir les poches d'insalubrité » (p. 40).

27 - Les trois expressions, « Il faut », « Doit », « Il nous faut » apparaissent 46 fois en 7 notes.

28 - Cette expression empruntée à Ernst BLOCH convient bien à *Texaco*.

29 - GLISSANT Édouard, *L'imaginaire des langues*, op. cit., p. 63. La référence à GLISSANT est justifiée par l'influence décisive qu'il a eue sur la poétique de CHAMOISEAU.

En confondant, sous la figure du poète qui doit nommer les lois informulées, l'Urbaniste et le Marqueur de paroles, en créant un roman dont le thème et la matière sont géographiques, l'écrivain affirme sa conviction que la littérature et l'espace constituent (les) deux enjeux cruciaux, (les) deux valeurs à défendre. En témoigne le personnage répulsif du béké, qui affiche son mépris pour « la foutaise des belles lettres » et fait de l'espace l'instrument de sa puissance, c'est-à-dire de son enrichissement³⁰ (p. 464-466). Dans ce roman qui est un éloge de la créolité, on ne doit pas s'étonner que le savoir géographique subisse des inflexions qui tendent à le déplacer vers une réflexion d'ordre philosophique. Si la conception de la créolité qu'illustre *Texaco* peut ne pas convaincre, du moins l'importance accordée à la spatialité dans ce roman, et plus généralement dans la littérature contemporaine, ne peut-elle laisser le géographe indifférent. « La parole ne prend pas naissance dans une abstraction, dans une élévation abstraite. Elle est liée à un paysage, à un temps »³¹. Cette réflexion d'Édouard Glissant invite à explorer la littérature en géographe, pour chercher dans l'espace fictionnel l'expression d'une expérience géographique, et à explorer la géographie avec la littérature, pour nourrir la première de la pensée sur l'espace que développe la seconde, selon des modalités spécifiques³². Une interrogation de l'imaginaire social *par* la spatialité, un questionnement sur les modalités de la spatialité dans la littérature ouvrent des perspectives pour une géographie culturelle soucieuse de penser la spatialité dans la culture et la littérature, plutôt que l'espace par la culture.

30 - On compte 14 références à l'argent et aux affaires dans la première partie de son discours (p. 464).

31 - GLISSANT Édouard, *L'imaginaire des langues*, *op. cit.*, p. 63.

32 - Voir ROSEMBERG Muriel, *Le géographique et le littéraire. Contribution de la littérature aux savoirs de la géographie*, HDR, Volume 3 – Inédit, Paris 1, 2012, 175 p.

POSTFACE

Postface

Les rencontres de la géographie et de la littérature, des géographes et des littéraires, étaient rares, épisodiques et un peu marginales il y a vingt ans. Si l'espace littéraire pouvait intéresser à l'occasion les uns et les autres, les analyses se faisaient pour l'essentiel en l'absence presque complète de consultation. Depuis une dizaine d'années, de nombreuses initiatives, au Canada comme en France, mais aussi en Espagne, en Allemagne et en Angleterre, sous forme de colloques conjoints et de publications interdisciplinaires, de création de laboratoires et de sites web, viennent progressivement combler ces occasions d'échanges manquées. Il y a à cela plusieurs explications possibles : la faveur accordée à l'espace et aux lieux de même qu'à la spatialité des phénomènes sociaux et culturels par toute une série de sciences humaines et sociales et plus particulièrement par la critique et la théorie littéraires. Le dit « tournant spatial » est donc plus qu'un label vide. Ambiance postmoderne aidant, l'intérêt pour les dimensions géographiques de l'expérience et l'efficacité du langage de l'espace pour en déceler les rouages ont sans doute encouragé les approches trans ou interdisciplinaires de l'espace littéraire. D'une part, les littéraires découvrent la pertinence des concepts et approches de la géographie pour affiner leurs analyses de l'espace littéraire. De l'autre les géographes apprennent à mobiliser les langages et le savoir-lire des littéraires pour mieux saisir les particularités de l'espace qu'ils explorent dans la littérature. Si les uns et les autres doivent continuer d'écrire pour leurs lectorats disciplinaires respectifs pour des raisons institutionnelles et parfois corporatives, la multiplication des véritables échanges interdisciplinaires comme cet ouvrage en témoigne, permet d'enrichir la discussion et les termes théoriques pour la mener à bien. Et partant, l'ouvrage ne fait pas que

forcer les frontières disciplinaires, mais aussi une frontière nationale culturelle et linguistique qui sépare et réunit la France et l'Espagne.

L'ouvrage organisé par Lionel Dupuy et Jean-Yves Puyo est un signe éloquent de l'intérêt d'une lecture croisée de l'espace littéraire. Il révèle aussi une grande diversité et originalité d'approches de l'imaginaire géographique, notamment si on les compare à ce qui s'écrit pour une large part dans les géographies littéraires anglo-saxonnes. La plupart du temps dans la géographie littéraire anglo-américaine, l'imaginaire est envisagé à partir de la notion de « géographie imaginative » développée par Edward Saïd dans l'*Orientalisme* et autres écrits. Ces géographies imaginatives, dont la littérature de fiction et les récits de voyages sont d'importants vecteurs, sont ainsi analysées, et souvent dénoncées d'ailleurs, comme autant de discours destinés à confirmer, naturaliser, légitimer, des visions du monde binaires, des idéologies spatiales asymétriques, avec des espaces nobles et des espaces décadents, des territoires à imiter, d'autres à développer, etc. Critique dans ses visées premières, et d'ailleurs très efficace en la matière, cette acception de la géographie imaginative a toujours, ou presque, des accents politiques. Si ces prérogatives critiques ont le mérite de mettre en lumière les pertinences sociologiques et historiques des représentations littéraires de l'espace et des territoires, elles canalisent du coup presque tous les regards dans une même direction et sont à ce titre toujours préoccupées par ce que l'on pourrait désigner comme les enjeux politico-culturels de la représentation : elles se donnent à lire et à interpréter en fonction du tissu complexe de rapports de pouvoir inégaux dont elle procède.

En comparaison, donc, la diversité des approches et des perspectives mobilisées ici, tant du point de vue du corpus (un roman, une œuvre, un genre, un corpus lié à une même ville, etc.), des thématiques (carte, mémoire, mythe, conflits psychique ou traumatique, stéréotypes culturels, etc.) que de l'origine des œuvres (France, Espagne, Amérique latine, Russie, Transylvanie...) est particulièrement rafraîchissante. Elles confirment, chacune à leur façon et avec des angles d'attaque différents, le potentiel heuristique et épistémologique des conceptions de l'imaginaire qui en font un médiateur privilégié pour réfléchir aux rapports complexes entre un sujet-écrivain et ses lieux, entre culture et territoire, entre savoir géographique et connaissance littéraire. Chemin faisant, elles nous font découvrir les convergences

Postface

mais aussi les différences entre l'imaginaire géographique des géographes et celui des littéraires. La littérature ouvre aux rencontres entre géographes et littéraires, pour paraphraser Paul Ricœur, une carrière illimitée.

Marc BROSSEAU

Université d'Ottawa

LES AUTEURS

Les auteurs

María-Lourdes CADENA est enseignante-chercheuse au groupe de recherche AXEL H-57 de l'Université de Saragosse (Espagne). Ses travaux portent sur Jules Verne et son œuvre. *mlcadena@unizar.es*

Martine CANDELIER-CABON est Professeure agrégée à l'Université Rennes 2. Ses recherches portent sur la géographie et la littérature, l'image de la ville, l'épistémologie et l'histoire de la géographie. *martine.cabon@uhb.fr*

Nathalie CARADEC, docteure en Littérature française, membre associé du laboratoire PREFics (EA 3270/Université de Rennes 2), est enseignante en Lettres à l'École Nationale Supérieure des Sciences Appliquées et de Technologie de Lannion. *nathalie.caradec@wanadoo.fr*

Adriana CARVALHO SILVA est doctorante en Géographie à l'Université Fédérale Fluminense (Brésil). *c.adriana@ig.com.br*

Jean-Yves CASANOVA, Professeur des Universités, spécialiste des littératures occitanes et françaises des XIX^e et XX^e siècles, est l'auteur d'ouvrages sur Frédéric Mistral et Guillaume Apollinaire ainsi que d'articles sur la littérature occitane et française contemporaines. *jean-yves.casanova@univ-pau.fr*

Ana María CLAVER GIMÉNEZ est chercheuse au groupe de recherche AXEL H-57 de l'Université de Saragosse (Espagne). Ses travaux portent sur Jules Verne et son œuvre. *aclaver@unizar.es*

Ana Elisabeth CUERVO est Professeur-Docteur au département de Philologie Française de l'Université de Valladolid (Espagne). Elle y enseigne la Langue, la Littérature française et forme des enseignants bilingues. *anaelisa@dyl.uva.es*

Viviane DELPECH est docteure en Histoire de l'art, spécialiste de l'architecture et des arts paysagers du XIX^e siècle. Elle étudie notamment les thèmes de l'orientalisme, du néo-gothique et de la villégiature. *viviane_delpech@yahoo.fr*

Katixa DOLHARÉ-ÇALDUMBIDE est enseignante, agrégée de Lettres Modernes, docteure en Littérature Française, Francophone et Comparée. Elle est membre associé du laboratoire de recherches sur les Modernités littéraires (Bordeaux 3). *katixa.dolhare@yahoo.fr*

José DOMINGUES DE ALMEIDA est Maître de Conférences à la Faculté des Lettres de l'Université de Porto (Portugal). Ses recherches portent sur la littérature française et

francophone contemporaine, les études francophones et la culture et pensée françaises contemporaines. jalmeida@letras.up.pt

Lionel DUPUY, enseignant dans le Secondaire, docteur en Géographie, est chercheur associé au laboratoire SET (UPPA). Ses travaux portent sur l'écologie humaine, l'imaginaire géographique et les liens entre géographie et littérature. lionel.dupuy@univ-pau.fr

Mauricette FOURNIER est Maître de Conférences en Géographie à l'Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand (CERAMAC). Elle s'intéresse à la dimension narrative du vécu des hommes et des sociétés, à la géographie littéraire et à la représentation des lieux dans l'art. [mauricette.fournier@univ-bpclermont.fr](mailto:fournier@univ-bpclermont.fr)

Maria GAL, doctorante en Littérature française moderne à l'Université de Genève, est collaboratrice de Recherche du projet interdisciplinaire « GEOLITT » du Département de Géographie de l'Université de Genève. maria.gal@unige.ch

Solène GAUDIN est Maître de Conférences en Géographie à l'Université Rennes 2. Ses recherches portent sur les politiques publiques et plus particulièrement sur les enjeux attachés à l'habitat et aux opérations de renouvellement urbain dans les villes moyennes en France et en Europe. solene.gaudin@uhb.fr

Jean-Baptiste GRISON, docteur en Géographie, est Ingénieur de Recherche à l'Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand (CERAMAC). jbgrison1@gmail.com

Mathieu GUITTON est doctorant en Géographie, à l'Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand (CERAMAC). mathieu.guitton@hotmail.fr

Monica HARSAN, docteur en Philologie, est Maître-assistante à l'Université « Transilvania » de Brasov (Roumanie). monica.harsan@unitbv.ro

Ramona HARSAN est enseignante-chercheuse à l'Université « Transilvania » de Brasov (Roumanie) dans le domaine des langues et littératures étrangères (anglaises, françaises), spécialisée en littérature comparée et études culturelles. ramona.harsan@unitbv.ro

Olivier LABUSSIÈRE est Maître de Conférences en Géographie et Aménagement à l'Institut de Géographie Alpine (Grenoble). Ses travaux sont principalement tournés vers les politiques de l'énergie, la façon dont elles interrogent les spatialités et les temporalités contemporaines. olivier.labussiere@ujf-grenoble.fr

Matthieu LETOURNEUX est Maître de Conférences en Littérature (HDR) à l'Université Paris Ouest Nanterre, et membre du CSLF. Il est Président de l'AFRELOCE et rédacteur en chef de la revue *Belphégor*. mletourneux@free.fr

Éloïse LIBOUREL est agrégée de Géographie et ancienne élève de l'ENS, où elle est diplômée en Géographie et en Études hispaniques. Elle fait actuellement une thèse en Géographie des transports sur le corridor ferroviaire méditerranéen. eloise.libourel@normalesup.org

Lydie MÉNADIER est docteure en Géographie, stagiaire post-doctoral au sein de la Chaire en paysage et environnement de l'Université de Montréal et de la Chaire en Écologie du paysage et Aménagement de l'Université du Québec à Trois-Rivières. [lydie.menadier@gmail.com](mailto:menadier@gmail.com)

Géraldine MOLINA, docteure en Géographie, Aménagement de l'espace et urbanisme, est chercheuse contractuelle. Ses recherches portent sur les relations entre littérature, espace et société, et sur les interactions entre ville, climat et énergie. *geraldine.molina@gmail.com*

Suzanne MUNSCH est docteure en Langue et Littérature françaises. Elle est Attachée Temporaire d'Enseignement et de Recherches à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour et chercheuse associée au laboratoire CRPHL. *suzanne.munsch@univ-pau.fr*

Gilles PALSKY est Professeur de Géographie à l'Université de Paris 1 – Panthéon-Sorbonne. Il travaille sur les dimensions historique et théorique en cartographie et sur le rôle de l'image dans la construction des savoirs scientifiques. *gilles.palsky@univ-paris1.fr*

Julien REBOTIER est géographe, Chargé de Recherche CNRS au laboratoire SET (UPPA). Ses recherches portent sur la géographie sociale et politique des risques et de l'environnement, les villes d'Amérique latine et les politiques environnementales liées au changement climatique et à l'adaptation en France. *julien.rebotier@cnsr.fr*

Muriel ROSEMBERG est Maître de Conférences (HDR) en Géographie à l'Université de Picardie Jules Verne. Chercheuse au laboratoire « Géographie-cités » (UMR 8504), ses recherches portent sur la ville, sur la spatialité dans la littérature et sur les écritures de la géographie. *muriel.roseberg@u-picardie.fr*

Robert SOURP est Maître de Conférences honoraire à l'Université de Toulouse – Le Mirail. Ses recherches portent sur la didactique, l'épistémologie du discours scolaire, le paysage et les identités territoriales. *robert.sourp@wanadoo.fr*

Joan TORT-DONADA est Professeur de Géographie à l'Université de Barcelone. Ses recherches portent sur le paysage, l'épistémologie, l'urbanisme, l'aménagement du territoire, la toponymie, la géographie et la littérature. *jtort@ub.edu*

Caroline ZIOLKO, Professeur en Art et Sciences Sociales (ESBAMA), s'intéresse à la représentation médiatique des villes historiques. Ses études théoriques ciblent l'évolution des systèmes de signes et de l'image de grande diffusion dans la culture visuelle du XX^e siècle. *carziolko@hotmail.com*

Achévé d'imprimer sur les presses d'IPADOUR

85 boulevard du Cami Salié - 64000 PAU

novembre 2014