

IL SEGNO E LE LETTERE

Saggi

-19-

IL SEGNO E LE LETTERE

*Collana del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture moderne
dell'Università degli Studi 'G. d'Annunzio'*

DIREZIONE

Carlo Consani

COMITATO SCIENTIFICO

Pier Carlo Bontempelli

Giovanni Brancaccio

Carlo Consani

Paola Desideri

Elisabetta Fazzini

Andrea Mariani

I volumi pubblicati nella Collana sono stati sottoposti a doppio referaggio anonimo.

Il segno e le lettere

Collana del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture moderne
dell'Università degli Studi 'G. d'Annunzio'

Saggi - 19

La prose française et l'espace

sous la direction de Federica D'Ascenzo

LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

ISSN 2283-7140
ISBN 978-88-7916-799-4

Copyright © 2016

LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

Via Cervignano 4 - 20137 Milano

www.lededizioni.com - www.ledonline.it - E-mail: led@lededizioni.com

I diritti di riproduzione, memorizzazione e archiviazione elettronica, pubblicazione con qualsiasi mezzo analogico o digitale (comprese le copie fotostatiche, i supporti digitali e l'inserimento in banche dati) e i diritti di traduzione e di adattamento totale o parziale sono riservati per tutti i paesi.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da: AIDRO, Corso di Porta Romana n. 108 - 20122 Milano
E-mail segreteria@aidro.org <<mailto:segreteria@aidro.org>>
sito web www.aidro.org <<http://www.aidro.org/>>

Il presente volume è stampato con il contributo
del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture moderne
Università degli Studi 'G. d'Annunzio' di Chieti-Pescara

In copertina:

Illustrazione di Flavio Buccella

Videoimpaginazione: Paola Mignanego

Stampa: Digital Print Service

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	
Pour une territorialisation historique de la littérature <i>Federica D'Ascenzo</i>	7
Les Goncourt peintres des barrières de Paris <i>Pierre-Jean Dufief</i>	23
Le paysage de Paris sous la Convention: modifications révolutionnaires et survivances de l'Ancien Régime. Une lecture des <i>Dieux ont soif</i> d'Anatole France <i>Bernard Gallina</i>	33
La géographie intérieure de Francis Poictevin <i>Federica D'Ascenzo</i>	49
Corps en mouvement dans le paysage urbain: <i>Marthe Baraquin</i> de Joseph-Henri Rosny Aîné <i>Roberta De Felici</i>	71
L'espace amazonien, creuset de la configuration mythico-poétique chez Benjamin Péret <i>Leonor Lourenço de Abreu</i>	87
Les lieux romanesques d'Aragon <i>Maryse Vassevière</i>	103
Le je(u) identitaire dans l'espace algérien. Une lecture du paradoxe Camus <i>Amadou Falilou Ndiaye - Moussa Sagna</i>	117
Bibliographie sélective	135
Les Auteurs	137
Index des noms propres	141

Un ouvrage collectif est par définition le résultat d'une vision scientifique commune, sans laquelle un projet de recherche ne peut se concrétiser. Je tiens par conséquent à remercier tous ceux qui ont contribué à sa réalisation: avant tout Pierre-Jean Dufief, éminent spécialiste de l'œuvre des frères Goncourt, qui a accepté d'emblée ma proposition, ainsi que tous les professeurs et chercheurs étrangers – Leonor Lourenço de Abreu, Maryse Vassevière, Amadou Falilou Ndiaye et Moussa Sagna – qui ont développé des recherches originales sur la base de mes indications méthodologiques et des objectifs poursuivis.

L'apport des professeurs italiens figurant dans ce livre a joué, lui aussi, un rôle prééminent et m'a encouragé dans la poursuite de mon projet. Je ne puis par conséquent manquer d'exprimer toute ma gratitude à Bernard Gallina, qui a encore une fois accordé son soutien factif à une de mes initiatives, et à ma collègue et amie Roberta De Felici.

Il me faut enfin remercier Carlo Consani, directeur de mon Département, qui a bien voulu accueillir cet ouvrage dans la collection qu'il dirige et qui a insisté pour que cette étude, qui a une origine lointaine dans un projet de recherche départemental que j'avais mis au point et qui n'a pu voir le jour pour diverses vicissitudes, soit menée à terme.

INTRODUCTION

POUR UNE TERRITORIALISATION HISTORIQUE DE LA LITTÉRATURE

Federica D'Ascenzo

doi: 10.7359/799-2016-intr

Appréhender les œuvres littéraires à travers la dimension spatiale a suscité, durant les trois dernières décennies, un intérêt prédominant au sein de la critique. L'abondante production scientifique sur le sujet et la systématisation théorique rigoureuse qui la sous-tend témoignent que l'espace, autrefois sous-estimé au profit du temps, est aujourd'hui devenu un «objet» fondamental de l'analyse littéraire¹. À l'origine de cet essor se situeraient notamment le recul de la vision historiciste et téléologique, enregistré dès la moitié du XX^e siècle, et une spatialisation croissante des formes de la modernité. Encouragé par l'attention accrue que l'on a accordée à la localisation géographique des phénomènes dans l'acception la plus ample – et dont la géopolitique incarne sans aucun doute l'une des manifestations les plus tangibles – ce renouveau critique dénote également la nécessité d'un rééquilibre de la relation existant entre les deux coordonnées au sein des-

¹ Ce recentrement critique, dont les orientations sont multiples, s'est développé au point de constituer un véritable domaine d'études. Pour une bibliographie détaillée cf. <http://www.geographielitteraire.hypotheses.org/bibliographie/geographie-litteraire>. L'ouvrage de Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, Paris, José Corti, 2014, fournit un état des lieux et une mise à jour bibliographique. L'article de Antje Ziethen, *La littérature et l'espace*, «Arborescences: revue d'études françaises» (juillet 2013), <http://id.erudit.org/iderudit/1017363ar>, présente un excellent panorama de toutes les approches critiques engendrées par le *spatial turn* et synthétise ainsi le nouveau rôle assigné à l'espace dans la création littéraire: «Les nouvelles approches en littérature réfutent l'idée reçue que l'espace soit simple décor, arrière-plan ou encore mode de description. Dès lors, il ne se résume plus à une fonction de scène anodine sur laquelle se déploie le destin des personnages mais s'impose comme enjeu diégétique, substance génératrice, agent structurant et vecteur signifiant».

quelles se définit toute action humaine et prend forme la perception. Dans ce contexte, la notion de chronotope, souvent évoquée pour ramener le temps à de justes proportions, pose cependant bien la relation indissoluble existant entre les deux dimensions, et convie, par la même occasion, à ne pas oublier que la correction d'un excès ne doit jamais en générer un autre. Si la foi aveugle dans le progrès, qui a dominé depuis la Révolution française, a inévitablement sacralisé l'aspect temporel, les bouleversements historiques qui ont jalonné le XX^e siècle, la mondialisation économique et sociale des dernières décennies et l'émergence des mondes virtuels qui envahissent désormais notre quotidien ont investi la notion même d'espace d'une certaine primauté. Dans le domaine littéraire, la crise du naturalisme, qui est aussi une crise de la philosophie du progrès assimilée de façon souvent confuse mais prolifique, a engendré dès la fin du XIX^e un délestage progressif de l'incidence positiviste du temps au profit d'une valorisation du caractère polycentrique de l'espace, dont l'œuvre de Marcel Proust est l'un des exemples probants². Car l'espace rapporté à la création littéraire, dans son emploi aussi bien référentiel, imaginaire que formel, est davantage que le temps le reflet d'une vision du monde, plus fuyante de par son étendue, sa profondeur et son hétérogénéité, et par conséquent à même de signifier artistiquement la complexité et la complexification du réel.

Si le tournant spatial des années 1990 a encouragé le développement de la géographie littéraire, celle-ci a amorcé une réflexion socioculturelle plus profonde sur la vision du monde de la modernité, dans la mesure notam-

² Georges Poulet considère en effet que l'œuvre proustienne est une recherche à la fois du temps et de l'espace perdus (*L'espace proustien*, Paris, nrf-Gallimard, 1963, p. 19). Le temps revêcu devient un temps spatialisé; les personnages existent avant tout dans leur extériorité, s'inscrivant dans un lieu qui les connote et qu'eux-mêmes connotent (*ivi*, pp. 22-43). Le critique précise: «Or, si le temps proustien prend *toujours* la forme de l'espace, c'est qu'il est d'une nature telle qu'il est directement opposé au temps bergsonien. Rien qui ressemble moins à la continuité mélodique de la durée pure; mais rien, en revanche, qui ressemble plus à ce que Bergson dénonçait comme étant une fausse durée, une durée dont les éléments seraient extériorisés les uns par rapport aux autres et alignés les uns à côté des autres. Le temps proustien est du temps spatialisé, juxtaposé. Il ne pouvait en être différemment, dès le moment où Proust a conçu la réalité temporelle de son univers sous la forme d'une série de tableaux qui, successivement présentés dans le cours de l'œuvre, devaient, en fin de compte, réapparaître tous ensemble, simultanément, donc hors du temps, mais non hors de l'espace. L'espace proustien est cet espace final, fait de l'ordre dans lequel se distribuent les uns par rapport aux autres les différents épisodes du roman proustien. Cet ordre n'est pas différent de celui qui lie entre elles les prédelles, et les prédelles au retable. Une pluralité d'épisodes se rangent et construisent leur propre espace, qui est l'espace de l'œuvre d'art» (*ivi*, pp. 135-136).

Introduction - Pour une territorialisation historique de la littérature

ment où ce nouvel axe méthodologique renferme des implications idéologiques que l'on ne peut sous-estimer. À tel point que les assises de cette «institution» qu'est l'histoire littéraire en sont inévitablement influencées. De même que la situation géopolitique de l'Italie pré-unitaire a suscité de nombreux débats sur la dialectique entre géographie et espace en relation avec l'histoire littéraire³, l'importance croissante de la géographie en France au sein des sciences humaines et son assimilation dans le domaine artistique et métalittéraire dérivent également du rôle que celle-ci a joué dans la politique coloniale républicaine de la fin du XIX^e siècle, et de l'image que la France se fait et donne d'elle-même. Il en est pour preuve qu'un géographe nationaliste, défenseur fervent de la colonisation et de la grandeur de la langue et de la culture françaises tel qu'Onésime Reclus, lie indissolublement, dans ses œuvres, géographie et culture, connaissance du monde et expansion idéologique, à un moment crucial de l'histoire littéraire et de l'histoire tout court de l'Hexagone. C'est à lui que l'on doit le concept de «francophonie», aujourd'hui taxé de néocolonialisme, à l'origine de cette littérature francophone contestée au nom d'une littérature-monde en français qui entend dépasser les frontières nationales et remettre en discussion l'idée de nationalité littéraire. Les germes d'une déterritorialisation et d'une reterritorialisation du phénomène littéraire à grande échelle sont par conséquent aux aguets. La recherche d'une modélisation topographique européenne plus que nationale – sur la lignée, par exemple, des travaux de Franco Moretti qui a poussé littéraires et géographes de différents pays d'Europe à associer leurs compétences pour élaborer un «atlas littéraire de l'Europe» –, l'émergence toujours plus significative du concept de «transnationalité» risquent de faire éclater la notion même d'histoire littéraire; ou peut-être de lui lancer un défi.

³ Carlo Dionisotti invitait déjà à une réflexion plus agencée à propos du rapport existant entre la géographie et l'histoire au sein de l'histoire littéraire, aux vues de l'Unité politique italienne se réalisant très tard (cf. Carlo Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, dans Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 25-54). Le texte en question, lu dans sa version abrégée au Bedford College for Women de l'Université de Londres le 22 novembre 1949, et publié en 1951 dans «Italian Studies» (VI, pp. 70-93), pose le problème du rapport entre histoire littéraire et identité nationale. Le critique analyse les différentes histoires littéraires italiennes qui se sont affirmées au XIX^e siècle et souligne l'importance des phénomènes locaux et géographiquement déterminés pour le développement des formes littéraires. De ce point de vue, la situation apparaît différente en France où l'unité nationale se concrétise très tôt; mais l'Italie demeure un exemple des liens dynamiques existant entre espace et temps au sein de toute littérature.

Pour s'adapter au présent, l'histoire littéraire a dernièrement tenté de nouvelles formes de saisie de la littérature, en s'éloignant de la chronique et donc du temps, et a envisagé celle-ci selon l'optique des genres ou des thèmes⁴. Si l'engouement critique pour l'espace auquel on assiste saura dépasser le morcellement qu'il tend à produire, et si une synergie des méthodologies alliée à la transdisciplinarité que privilégient déjà les approches géocentrées pourra se réaliser, une histoire spatiale de la littérature ne relèverait plus de l'utopie. Le défi consisterait à ne pas se limiter à une approche fragmentaire se concentrant sur l'étude de l'espace dans une œuvre, chez un auteur, au sein d'un genre, ou par rapport à une période littéraire précise que l'on reconduit généralement à un mouvement ou à une école, mais à tenter de mettre en perspective historique l'analyse spatiale de la littérature. D'ailleurs le découpage national des histoires littéraires dérive d'une optique avant tout géographique. L'espace est un vecteur d'identité puissant, en vertu justement des clivages qu'il suppose; en assumant la structure de l'œuvre, il devient le réceptacle d'un imaginaire spatial apparemment hétérogène que l'histoire littéraire devrait réussir à classer, comme elle l'a fait autrefois à travers la périodisation.

Cet aspect n'est pas inconnu à la critique: l'idée de «génération» avancée par Albert Thibaudet, le rapport entre chronotope et genre littéraire analysé par Mikhaïl Bakhtine ou encore l'importance qu'André Ferré a accordée à la géographie au sein de l'histoire littéraire constituent autant de témoignages de l'éclairage nouveau que la catégorie spatiale pourrait offrir à l'histoire de la littérature⁵. Le but ne consisterait pas à inféoder la littérature à la géographie mais plutôt à dégager les tendances les plus significatives de l'imaginaire spatial – que Youri Lotman nomme «topologies» –, à réfléchir sur la constitution de territoires littéraires en fonction des représentations dominantes de l'espace, aussi bien à partir de l'analyse comparative synchronique des rapports qu'entretiennent les auteurs avec les lieux de production de l'œuvre et le traitement fictionnel qu'ils réservent à l'espace, qu'à travers l'étude diachronique de ces images et significations spatiales. Plus que d'une déterritorialisation, il s'agirait de procéder à une reterritorialisation de la littérature, à travers la prise en compte du tout textuel en rapport avec son contexte aussi bien référentiel que symbolique.

⁴ Cf. Jean-Yves Tadié, *Avant-propos*, dans Id. (éd.), *La littérature française: dynamique & histoire I*, Paris, Gallimard, 2007, pp. 9-12.

⁵ Voir à ce propos les observations de Michel Collot dans *Pour une géographie littéraire*, «Fabula LhT» 8 (mai 2011): *Le partage des disciplines*, <http://www.fabula.org/lht/8/collot.html>.

Introduction - Pour une territorialisation historique de la littérature

Dans cette optique, la mesure d'un ouvrage collectif permet une vision panoramique qui n'est pas dépourvue d'intérêt, bien que limitée à une période couvrant un siècle et demi environ – de la moitié du XIX^e au XX^e siècle – mais possédant une certaine identité⁶. Sans prétendre contribuer directement à agencer cette histoire spatiale de la littérature, le présent ouvrage formule quelques pistes à travers les analogies, les homologues, les échos intertextuels, les modifications et même les oppositions que tissent les œuvres et les imaginaires qui en résultent; d'autant plus que la proximité temporelle des œuvres aide à pénétrer les glissements et les évolutions. Le cadre temporel des fictions analysées, de la Révolution française au XX^e siècle⁷, coïncide avec une mise en relief progressive du caractère spatial des formes littéraires, signe d'une transformation de la perception du monde dont le devenir apparaît toujours plus fuyant, et par conséquent de sa représentation. Il en résulte que la prise de conscience de l'importance de l'espace de la part de l'écrivain s'est indubitablement accentuée, engendrant une modification structurelle des œuvres.

Ce volume se penche sur quelques exemples de prose française et francophone dans ses rapports avec l'espace, en conjuguant les trois axes d'investigation recensés par Michel Collot⁸, afin de restituer le «paysage littéraire» des auteurs sélectionnés. La fin du XIX^e siècle semble marquer une rupture dans la mesure où la narration réaliste pose le problème de la distinction entre narration et description, chacune assignataire d'une fonction bien précise dans l'économie narrative⁹. En ne réduisant plus l'espace à lieu

⁶ Précisons d'emblée que les contributions de ce volume se concentrent sur l'espace géographique concret et ignorent la notion métaphorique d'espace littéraire telle que l'a énoncée Maurice Blanchot dans *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955. C'est la perspective qu'adopte également Gérard Genette, *La littérature et l'espace*, dans Id., *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, pp. 43-48. Cf. récemment: Xavier Garnier - Pierre Zoberman (éds.), *Qu'est-ce qu'un espace littéraire?*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2006.

⁷ L'ordre d'apparition des contributions dans le volume ne considère pas le temps de la fiction, mais la chronologie des publications.

⁸ Il s'agit, dans l'ordre, de la géographie littéraire, de la géocritique et de la géopoétique, directrices plusieurs fois développées par l'auteur. Cf. Collot, *Pour une géographie littéraire* cit., p. 11.

⁹ La narratologie a d'ailleurs établi une distinction non pas aussi simple que celle posée par Georg Lukács entre narration et description, mais entre la description narrative et la description comme pause au sein du récit. Cf. Remo Ceserani, *La descrizione allegorica e la descrizione simbolica: una questione di definizioni*, dans Francesco Fiorentino (a cura di), *Raccontare e descrivere. Lo spazio nel romanzo dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 23-44. Remo Ceserani explique (*ivi*, p. 24) qu'au sein du roman moderne, à partir du XIX^e siècle, une différence s'établit entre une certaine fonctionnalisation du descriptif (dans

de l'action, mais en lui reconnaissant le pouvoir de véhiculer les structures profondes et symboliques de la vision du monde, le roman du XX^e siècle remettra totalement en discussion la radicalisation de cette fracture et reconsidèrera la donne des éléments romanesques. Pour certains, le tournant linguistique, dont une partie de la littérature française du XX^e siècle est le produit, a favorisé un détachement du contexte – excès qui a par la suite déclenché un retour du refoulé contextuel, non plus envisagé dans sa composante historique, mais à travers l'aspect géographique jusqu'alors négligé¹⁰.

Dans les pages qui suivent, certaines contributions se concentrent sur une œuvre, démontant tous les mécanismes qui président à la création de l'espace fictionnel, et s'attachent à illustrer l'importance que revêt l'espace dans la narration. La plupart analysent l'évolution que celui-ci subit au sein de la production de l'auteur, pour reconstruire l'imaginaire de ce dernier, et s'intéressent aux rapports que la perception de l'espace entretient avec la création de la forme romanesque. Ainsi, de l'espace référentiel à l'espace fictionnel, de l'espace symbolique à l'espace fantasmé, il est possible d'isoler quelques directrices particulièrement significatives de l'évolution de ce paradigme littéraire dans la prose des deux derniers siècles, où l'amenuisement plus général de la mimésis, l'émergence de l'individualité et son influence sur la perception, la quête identitaire attachée à un territoire désormais éclaté influencent le statut et la représentation de l'espace.

Parler d'espace dans la littérature française du XIX^e et du XX^e siècle signifie inévitablement porter une bonne partie de l'attention sur le tissu urbain et notamment, pour la configuration centralisatrice de la France, sur la capitale¹¹. Dans *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, Maxime Du Camp identifie l'espace français avec sa capitale, mettant implicitement de côté la province et sacralisant une atti-

le roman réaliste et naturaliste) et une tendance à la fusion du descriptif et du narratif (dans le roman symboliste).

¹⁰ C'est ce que soutient en partie Christine Baron, *Littérature et géographie: lieux, espaces, paysages et écritures*, «Fabula LhT» 8 (mai 2011): *Le partage des disciplines*, <http://www.fabula.org/lht/8/baron.html>.

¹¹ Les études sur la conscience de Paris au sein de la littérature française sont nombreuses: nous renvoyons notamment à Pierre Citron, *La poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1961, 2 vols.; Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, trad. de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 1989; Karlheinz Stierle, *La capitale des signes. Paris et son discours*, traduit de l'allemand par Marianne Rocher-Jacquin, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001; Marie-Claire Bancquart, *Paris «fin-de-siècle». De Jules Vallès à Remy de Gourmont*, Paris, Éditions de la Différence, 2002²; Ead., *Paris dans la littérature française après 1945*, Paris, Éditions de la Différence, 2006.

tude sociale, politique et idéologique que la littérature de l'époque ne manqua pas de relever¹². Des Goncourt à Anatole France, de Francis Poictevin à Joseph-Henri Rosny Aîné ou plus tard à Louis Aragon, Paris, «ville-siècle» ou «capitale du XIX^e siècle», représente l'espace de référence par excellence, celui avec lequel s'identifie l'espace socialisé et à travers lequel véhiculer l'image de soi. L'une des premières démarches critiques communes aux contributeurs a consisté à mettre en relation l'espace du vécu auctorial avec sa transposition narrative. Ce passage du réel à la fiction est particulièrement révélateur, chez les Goncourt comme chez Aragon, de la mise en place de l'imaginaire de l'écrivain et de sa poétique. À travers l'œuvre de Jules et Edmond de Goncourt, Pierre-Jean Dufief analyse l'opposition entre la ville et la périphérie, et l'exploitation des images que cette dichotomie suggère. Les deux frères vivent une époque de passage fondamentale, celle où Haussmann, en redessinant le visage de Paris, annexe certains quartiers autrefois situés en dehors des enceintes de la capitale et transfère le Paris populaire d'Eugène Sue dans les périphéries. C'est là que se situe l'origine des banlieues du XXI^e siècle. La nouvelle découpe territoriale, qui oppose la ville comme domaine de la sociabilité et un espace des marges fortement populaire, ne peut exercer qu'un attrait morbide et les barrières deviennent l'objet d'une curiosité presque voyeuriste. D'ailleurs, après Balzac, la référence au réel est directement proportionnée à la construction d'un espace des fantasmes qui, dans l'univers réaliste, n'atteint pas encore la subjectivité mais commence à revêtir des contours qui ne sont qu'apparemment objectifs. Le revers de l'espace du réel est un espace de l'altérité dans le cas des Goncourt, pour qui les barrières prennent en charge la projection de leurs hantises et leur représentation aussi bien de la nature usurée que de la violence des milieux populaires. Géographie réelle et géographie littéraire se superposent dans leur œuvre. Alors qu'il constitue un pôle centripète pour les deux hommes, Paris acquiert une fonction centrifuge chez les auteurs pour ouvrir sur l'exotisme de la banlieue. Les deux frères utilisent le filtre artistique pour affronter ce fantasme des «limites», dont la figuration se ressent des références littéraires, car le roman figure le seul lieu où ils acceptent de les aborder réellement. Cette immersion dans le monde populaire, que la permanence des romanciers dans les enceintes de Paris semble tenir à distance, n'a lieu que par la fiction. Composante marginalisante et dévoyée de leur représentation sociale et spatiale, les barrières

¹² Maxime Du Camp, *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1869-1875, 6 vols.

sont assimilées à travers une esthétisation nécessaire qui alimente la spectacularisation romanesque.

Paris a d'ailleurs acquis un rôle de miroir des changements historiques et sociaux en accueillant comme des stigmates les signes tangibles de ces bouleversements. Bernard Gallina met au jour la dialectique de l'ancien et du nouveau qui agite le visage de la capitale durant la Convention à travers l'analyse de l'espace dans *Les dieux ont soif* d'Anatole France, étape charnière pour l'élaboration du mythe de Paris qui s'affirmera définitivement au XIX^e siècle¹³. Car avant de devenir la capitale du XIX^e siècle, c'est le Paris révolutionnaire qui hante l'imaginaire de l'époque, avec les images de destruction et le sentiment de délabrement¹⁴. Le *Tableau de Paris* que dresse Louis-Sébastien Mercier juste avant les troubles de la Révolution française domine de haut l'ensemble. Dans l'œuvre d'Anatole France, le passage de l'Ancien Régime à un univers fluctuant, encore informe, et qui peine à s'affirmer, se reverse sur l'espace urbain; après la Révolution française, la ville se laïcise, remplace un culte par un autre tout en préservant les lieux. C'est dire combien la ville est sujette aux mutations que l'homme lui inflige, se configurant comme une construction exclusivement humaine qui ne peut s'autonomiser. La physionomie du Paris postrévolutionnaire qui s'installe sur les ruines du vieux monde se manifeste principalement à travers une redéfinition des piliers symboliques de la ville d'Ancien Régime. C'est ici la transformation des mentalités et des comportements sociaux qui entraîne une modification de l'espace urbain et de sa représentation. Paris est appréhendé non plus dans sa grandeur architecturale ou urbaniste mais à travers les changements que la collectivité humaine lui impose, faisant de la ville un espace assujetti, un territoire à part entière¹⁵. Entre-deux conjuguant nature et culture dans sa portée la plus ample, le territoire désigne en effet une prise de possession tant physique que symbolique d'un espace considéré comme un ensemble auquel le sujet est généralement invité à donner une signification. Il représente ainsi un terrain fertile pour l'analyse des structures formelles et des topiques de l'œuvre, qui elles-mêmes rendent compte de l'expérience sensible de l'auteur et des orientations de son esthé-

¹³ Giovanni Macchia affirme notamment que le mythe de Paris commence à s'élaborer avec la Révolution (cf. Giovanni Macchia, *Il mito di Parigi. Saggi e motivi francesi*, Torino, Einaudi, 1981).

¹⁴ Cf. Giovanni Macchia, *Le rovine di Parigi*, Milano, Mondadori, 1995, pp. 361-414.

¹⁵ Le territoire se définit à travers deux composantes: celle de l'espace social et celle de l'espace vécu. L'espace se territorialise à travers l'établissement de réseaux concrets et symboliques: cf. Guy Di Méo, *De l'espace aux territoires: éléments pour une archéologie des concepts fondamentaux de la géographie*, «L'information géographique» 62, 3 (1998), pp. 99-110.

tique¹⁶. Les comportements sociaux forgent chez Anatole France le visage de Paris, en accord avec l'époque de l'action et selon une vision classique, celle de la rationalité des Lumières qui n'a pas encore assimilé l'incidence des sensations que le romantisme va exaspérer. L'évolution que subissent les lieux dénonce, cependant, la difficulté de se défaire des habitudes culturelles ancestrales: la Révolution modifie les contenus de l'espace, mais la permanence des formes limite et infléchit les acquis révolutionnaires, semblant suggérer une contre-révolution prochaine.

Dès la fin du XIX^e siècle, le réalisme mimétique, essayant de sortir de l'impasse de la crise du naturalisme, tend à considérer désormais désuètes la dénotation et la description objectives et à leur préférer le subjectivisme de la vision que véhicule la philosophie de Schopenhauer et qu'assimile la littérature symboliste et décadente. Paris se territorialise ultérieurement et devient le symbole de la ville appréhendée exclusivement par le sujet. Dans *Marthe Baraquin*, Rosny Aîné confie la représentation de l'espace romanesque à la connotation visuelle et olfactive – sur la lignée de Maxime Du Camp – qui accompagne le regard de l'héroïne. Les déambulations de Marthe à travers les rues de Paris, qui permettent de percevoir le caractère hétéroclite et mouvant de la ville moderne, de même que les actions qu'elle accomplit, donnent corps à l'espace tout en soulignant la fusion qui peu à peu s'établit entre la personnalité de l'héroïne et l'espace vécu. En refusant la description des lieux et en choisissant une cartographisation qui alimente les effets de spatialisation du récit, l'auteur assigne au personnage et à ses actions la fonction de signifier la ville, renversant le processus canonique de la représentation réaliste. Paris se change ainsi en «paysage», en «miroir du moi» grâce au regard que Marthe porte sur lui. Rosny adopte la représentation subjective mais l'espace demeure fondamental et omniprésent dans le roman au nom du rapport symbiotique qui le lie indissolublement au personnage.

Francis Poictevin, comme Rosny, se limite dans ses œuvres à citer l'une ou l'autre des rues parisiennes coïncidant avec les quartiers qu'il fréquente habituellement mais servant désormais de repoussoir¹⁷. Leur évanescence dénotative et la substitution d'une vision onirique et par là-

¹⁶ «L'espace», souligne Georges Matoré, «n'est pas une donnée abstraite: il est appréhendé grâce aux sensations: il peut être vu, touché, respiré, etc. [...] l'emploi des termes relatifs aux couleurs, à l'odorat, aux bruits, etc. pourrait nous révéler, à condition d'être examiné de près, des indications précieuses sur le psychisme profond des auteurs et éventuellement de leur époque» (Georges Matoré, *L'espace humain. L'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporain*, Paris, A.G. Nizet, 1976², p. XVI).

¹⁷ Cf. notamment Bancquart, *Paris «fin-de-siècle»* cit., pp. 297-311.

même trompeuse apparaissent comme autant de négations du caractère collectif et productif de la capitale; elles reflètent la déresponsabilisation des personnages et leur inadéquation sociale. Poictevin transforme Paris, espace consacré du roman réaliste, en un paysage parisien, redéfini par la vision subjective et rêvée de la conscience narrative. Son exemple représente un cas extrême de contestation de la mimésis réaliste. L'auteur bâtit son univers narratif sur une progressive promotion de l'espace à laquelle porte la fragmentation infinitésimale du temps. Guidé par certaines théories scientifiques et spiritualistes de la fin de siècle, influencé par l'idéalisme et les théories bergsoniennes, Poictevin vide le temps et l'espace de la mimésis de leurs fonctions reconnues et immobilise le texte au sein de la contemplation. La notion de territoire se particularise ultérieurement et s'adapte au paysage intérieur qui se révèle non viable car non communicable. L'hégémonie spatiale définit la relation singulière de l'espace avec le sujet, engloutit ce dernier et détruit la forme même du récit. La perception, et par conséquent le ressenti, assument les devants de la scène à travers une écriture qui épouse la sensation sur la lignée de l'esthétique goncourtienne, et adopte le point de vue univoque et subjectif typique de la poésie¹⁸, favorisant notamment une hybridation des genres dont le XX^e siècle sera friand. Le monologisme que privilégie la prose de Poictevin favorise en effet l'expression au détriment du contenu. Le récit finit par ne plus correspondre à aucun genre reconnu: la relation chronotopique entre un espace dilaté et intériorisé jusqu'à l'extrême et un temps immobilisant se révèle un échec¹⁹.

La singularité du regard, déjà introduite par le romantisme, débouche sur un subjectivisme généralisé qui caractérise désormais la nature de l'espace; la recherche de l'insolite habitant le quotidien et donc les lieux, la découverte du pouvoir d'une nature autonomisée, de même que la poursuite de l'originalité, qui devient un enjeu imperceptible mais premier, vont ouvrir la voie aux expériences majeures du XX^e siècle. L'impressionnisme spatial qui informera la *Recherche* proustienne, dont la géographie apparaîtra profondément psychologique et subjective, est aussi important que la

¹⁸ Mikhaïl Bakhtine explique que l'élimination progressive de la mimésis se concrétise à travers un éloignement du discours de l'aspect social, pour se concentrer sur «des processus sociaux plus durables, des 'tendances séculaires', pour ainsi dire, de la vie sociale» (*Discours poétique, discours romanesque*, dans Id., *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 2003, p. 120).

¹⁹ L'œuvre de Francis Poictevin montre bien combien le genre littéraire est redevable au choix chronotopique (cf. Mikhaïl Bakhtine, *Formes du temps et du chronotope dans le roman*, dans Id., *Esthétique et théorie du roman* cit., pp. 235-383).

sacralisation du temps de la perception²⁰. Mais si Marcel Proust réalise ce passage dans le cadre de la tradition et sans faire complètement éclater la forme romanesque, les auteurs participant de l'«avant-garde fin de siècle» ont déjà repoussé le temps mesuré de la société bourgeoise et active, en même temps qu'ils ont remis en discussion les modèles littéraires qui lui étaient affiliés. Toute la fin de siècle française, en dilatant la notion de temps sous les formes de l'instant, de la simultanéité, en ébranlant les certitudes de la rationalité, en privilégiant la subjectivité au détriment d'un collectif qui ne saurait être assez représentatif, et en remettant en discussion le modèle narratif réaliste, prépare la prééminence de l'espace. Les conséquences sur le XX^e siècle littéraire sont particulièrement évidentes au sein du surréalisme et du Nouveau Roman, qui tous deux accordent une importance particulière à l'espace parce que désireux d'inventer un univers littéraire²¹. L'exemple de Julien Gracq est, à cet égard, éloquent²².

Ce changement de perspective ne conduit pas, cependant, à une liquidation de la ville en tant qu'espace romanesque, puisque c'est encore au sein de celle-ci que l'homme se qualifie en période de modernité et de postmodernité. La littérature du XX^e siècle continue donc à attribuer à la ville, et notamment à Paris, un rôle fondamental dans la construction de son univers littéraire: la référence est avant tout au surréalisme, qui a fait de la capitale l'un des principaux topoï de sa poétique, immortalisé par *Nadja* où l'écart entre les lieux réels et les lieux narrativisés, et la dimension surréelle dont se charge l'espace citadin montrent combien les territoires autrefois élus comme le règne du réalisme peuvent devenir le théâtre d'une vision onirisée ouvrant sur un univers autre. Dans la géographie de Louis Aragon qu'elle entend retracer, Maryse Vassevière accorde à

²⁰ Cf. André Ferré, *Géographie de Marcel Proust*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1939.

²¹ Daniel-Henri Pageaux parle d'«imaginaire géographique» et même «cartographique» à propos de Paul Claudel, Maurice Barrès, Julien Gracq, Yves Bonnefoy, Philippe Jacottet et Marguerite Yourcenar – pour rester dans le domaine de la littérature française (*Ouverture*, dans Juliette Vion-Dury - Jean-Marie Grassin - Bertrand Westphal, *Littérature et espaces*, Actes du XXX^e Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, Limoges, 20-22 septembre 2001, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2003, p. 16).

²² Comme celui de Francis Poictevin, par ailleurs. Enlisé dans le creuset fécond de la fin de siècle, l'auteur a été reconnu comme un précurseur par les surréalistes. Un rapprochement, sous l'optique spatiale, entre Francis Poictevin et les surréalistes, mais encore plus avec Julien Gracq, résulterait particulièrement instructif. À coté d'une œuvre narrative orientée sur le «topographique», Julien Gracq a réfléchi sur l'émergence de la sensibilité paysagique dans la littérature européenne à l'époque romantique (Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*, Paris, José Corti, 1988, pp. 87-95).

la capitale la place qu'elle mérite, mais n'oublie jamais que l'espace est chez l'auteur un espace-temps, un espace historicisé, qui doit être saisi dans son évolution chronologique et sa résurgence mémorielle. Aragon se lance à la recherche de la surréalité des quartiers parisiens, ultérieurement filtrée par la mémoire, qui perce à travers les métaphores nombreuses. L'espace, physiquement présent ou simplement représenté, sert de tremplin à la mise en forme de l'image surréaliste. Mais les romans d'Aragon illustrent également le lien qui unit l'auteur à la capitale, appréciable à travers l'évolution temporelle puisque l'espace parisien apparaît ou disparaît selon les vicissitudes de l'histoire que vit l'écrivain et la ville elle-même. L'écriture devient un moyen pour rendre présent un espace lointain ou occupé par l'ennemi, dans un jeu dialectique qui implique l'espace réel, vécu et fictionnalisé, et l'espace surréel qui en découle, dans leur rapport aussi bien avec le temps de l'histoire qu'avec celui du souvenir. L'espace romanesque se replie sur la capitale lorsque celle-ci est occupée, s'étend à la nation en temps de guerre lorsqu'il s'agit de défendre l'identité du peuple, et s'ouvre au monde en période de détente, illustrant combien le concept d'espace-temps ou chronotope informe l'univers romanesque d'Aragon. Celui-ci se tourne davantage vers une géographie éclatée à mesure que l'histoire se fait moins pressante, anticipant le processus de la mondialisation.

Le rejet du réalisme du XIX^e siècle, qui prend les formes les plus diverses même au sein du surréalisme, passe chez Benjamin Péret à travers un exotisme dépaysant, qui se veut aussi un retour aux origines et redéfinit le rapport entre nature et culture. L'espace amazonien, élu paysage littéraire par Péret, est le lieu au sein duquel l'auteur recherche sa surréalité. Leonor Lourenço de Abreu utilise les outils de la géopoétique pour éclairer la distance entre géographie référentielle et géographie littéraire, et évaluer la mise en forme de l'image spatiale et de la géographie intérieure qui recèlent tout l'imaginaire de l'auteur. Car la subjectivité domine dans les proses poétiques, les récits de voyage, où s'affrontent l'univers intérieur et le monde extérieur, et les contes et légendes amazoniens que revitalise l'auteur et qui tracent sa géographie intime. L'ethnologue Péret pose son regard sur un espace volontairement distant du sien pour donner libre cours aux fantasmes qui surgissent au contact d'un monde inconnu, explorer les limites et retourner au stade primitif de l'humanité. Le poète quant à lui se propose de remonter aux sources premières de la poésie. L'espace amazonien accueille la projection des sentiments humains les plus insolites; le paysage qui en découle, vivifié par la fantasmagorisation et le processus surréaliste de la formation des images, s'autonomise. Anthropomorphisation, érotisation et mythification de la nature prennent le dessus.

L'analogie généralisée ainsi que les procédés rhétoriques présidant à la formation des images révèlent une cannibalisation de l'espace qui n'est autre qu'une tentative de refouler les monstres qui harcèlent l'individu. L'espace référentiel, onirique et mythique, devient le réservoir d'images qui renvoient à l'auteur le reflet de son propre inconscient. L'Amazonie se fait «espace de la *monstration*» à travers une tentative extrême de conciliation des antinomies qu'incarnent les deux pôles de la ville et de la forêt²³. Elle symbolise la victoire de l'espace sur le temps, de la nature et des sens sur la culture et le progrès, de l'inconscient associé à l'archaïque et de la surréalité sur la rationalité et le réel. L'espace amazonien figure une réalité sensible qui remet en cause la société occidentale et invite à la libération des forces primordiales que renferment le rêve et le mythe.

Louis Aragon et Benjamin Péret représentent deux volets significatifs du traitement de l'espace en régime surréaliste et parasurréaliste. La primauté du regard perceptif, qui débouche inévitablement sur la figuration de l'inconscient, doit être envisagée en rapport avec la notion de «paysage», qui semble englober, au-delà du sens richardien du terme, ce que représente désormais l'espace en littérature²⁴. Le paysage est la manifestation, sur le plan spatial, de l'échec de la totalité qu'avait laissé présager le positivisme; il assimile en même temps l'expérience de l'intériorité, d'abord de façon mimétique, avec le romantisme, puis de façon symbolique²⁵. Le paysage devient notamment la superposition de la subjectivité narrative et de la subjectivité auctoriale, espace doublement vécu qui n'existe pas sans le regard perceptif qui lui donne vie et sans la voix qui définit ses contours scripturaux. Espace, paysage et territoire apparaissent alors comme des variantes définitionnelles permettant d'établir de multiples nuances. D'ailleurs, la prééminence de l'espace sur le temps, de la géographie sur l'his-

²³ Métaphore de l'inconscient chez les surréalistes, la forêt domine dans le paysage de Poitevin.

²⁴ «Le paysage est un carrefour où se rencontrent des éléments venus de la nature et de la culture, de la géographie et de l'histoire, de l'intérieur et de l'extérieur, de l'individu et de la collectivité, du réel et du symbolique» souligne Michel Collot (*Présentation* à Michel Collot, éd., *Les enjeux du paysage*, Bruxelles, Ousia, 1997, p. 5). Comme le territoire, le paysage est une construction humaine.

²⁵ Cf. à ce propos Michel Collot, *La notion de paysage dans la critique thématique*, dans Collot, éd., *Les enjeux du paysage* cit., pp. 191-205. Reprenant la définition de «paysage» que Jean-Pierre Richard situe à la base de sa critique thématique, consistant en une association étroite des trois acceptions du terme et regroupant «une image du monde, une image du moi, et une construction de mots», Michel Collot le définit comme «Cette manière, propre à chaque artiste ou écrivain, de reconstruire la réalité selon les lignes de force d'une sensibilité et d'un style» (*ivi*, p. 196).

toire dans le domaine littéraire contemporain est la traduction du déplacement de l'attention du paradigme de la continuité historique au syntagme, et donc d'une sensibilité et d'une création s'exprimant par la contiguïté et la métonymie à la sélection et à la métaphore²⁶.

La centralité du sujet pose inévitablement la question de l'identité. Pendant des siècles, la solide identité nationale de la France a mis en sourdine les problèmes identitaires; le relativisme du XVIII^e siècle n'a produit que des troubles mineurs qui n'ont pas réussi à miner de façon essentielle le rapport entre l'individu et son pays d'appartenance. Le colonialisme du XIX^e siècle, mais surtout la décolonisation et la contestation de l'impérialisme, accompagnés des bouleversements historiques du XX^e siècle qui font vaciller certaines certitudes ancestrales, vont obliger à reconsidérer le rapport existant entre l'homme et l'espace qu'il habite – celui-ci étant une surface que définit une communauté d'intérêts, de traditions, donc une culture, davantage qu'un territoire délimité par des frontières et constituant une entité géographique. L'ouverture progressive et à grande échelle sur le monde a bousculé le cadre territorial, obligé l'individu à reconsidérer son identité et, forcément, son rapport avec l'espace. Le traitement de l'espace dans l'œuvre d'Albert Camus est un transfert du problème identitaire réellement vécu par l'auteur et dessine une autre page de la géographie de la référentialité autobiographique. Alors que Benjamin Péret analyse le mythe identitaire sur des bases archaïques et anthropologiques, Camus revit son parcours conflictuel qui se nourrit du mythe de la terre nourricière qu'est l'Afrique, berceau de l'humanité. Français de par ses origines, mais Algérien de naissance, pied-noir refusé sur le territoire national français, l'écrivain, à travers ses personnages, vit cet entre-deux dramatique proposant à un niveau plus personnel et subjectif l'opposition entre nature et culture. La recherche d'un père inconnu dans lequel semble résider l'ultime espoir de concilier la fracture apparaît d'autant plus nécessaire à mesure que l'itinéraire à travers l'Algérie et son histoire fait chanceler l'auteur. Si au niveau conscient, rationnel et objectif Camus prône la coexistence des peuples, Falilou Ndiaye et Moussa Sagna montrent comment le télescopage de ces deux mondes se situe au cœur de l'œuvre fictionnelle, faisant de l'écrivain un témoin et une victime, mais surtout un déraciné. Les efforts pour faire fusionner l'histoire de la France et celle de l'Algérie dans l'espoir de dépasser

²⁶ C'est ce que soutient Sylviane Coyault à propos du récit poétique dominé par l'attention au spatial (*Parcours géocritique d'un genre: le récit poétique et ses espaces*, dans Bertrand Westphal, éd., *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000, p. 47).

Introduction - Pour une territorialisation historique de la littérature

ser le conflit s'avèrent vains et l'analyse de l'univers spatial camusien fait revivre l'une des pages les plus déchirantes de la décolonisation.

Parce qu'il peut être exploré, parce que sa matérialité en fait une entité plus tangible que le temps, l'espace est le terrain privilégié de la recherche de soi alors que l'homme semble perdre l'ancrage de l'histoire et que la circulation planétaire tend à annihiler l'individu en le privant de ses racines. L'utopie que semble proposer Albert Camus repose cependant sur une erreur de base: à la recherche d'un territoire neuf sur lequel réaliser une réconciliation et une cohabitation, l'auteur croit voir dans l'Algérie une terre vierge – où la pluralité des origines a empêché la constitution d'une véritable mémoire –, et par là-même le cœur de cette Méditerranée, potentiel réceptacle de multiples civilisations. Ce problème dramatiquement actuel de la coexistence et de la tolérance, sur lequel l'histoire présente nous oblige à nous pencher, dit combien l'espace comme foyer identitaire, projection de nos hantises et de nos rêves, est plus que jamais au centre de la création littéraire, parce qu'en mesure de véhiculer tous les acquis et les fantasmes du moi le plus profond de la modernité.

LES GONCOURT PEINTRES DES BARRIÈRES DE PARIS

Pierre-Jean Dufief

doi: 10.7359/799-2016-dufi

Les écrivains réalistes et naturalistes se sont intéressés non seulement à la capitale mais aussi à ses marges devenues lieu de vie des couches populaires et des marginaux. Victor Hugo, qui se définissait comme un «rôdeur des barrières», s'interrogeait sur l'identité problématique de ces espaces intermédiaires, liminaires, de ce *no man's land* situé entre les barrières de l'octroi et les fortifications de Louis-Philippe. Les barrières marquaient la transition vers les faubourgs, où s'accumulaient dans de grandes maisons populaires les gens du peuple chassés de Paris par les travaux d'Hausmann. Zola, Huysmans, Daudet attirés par le charme morbide des lieux, ont consacré de belles pages aux paysages des barrières, à ces sites rapés, à ces arbres malingres, à cet espace particulier marqué par l'essor urbain et par les progrès de l'industrialisation. Gens du monde, littérateurs bien nés, les Goncourt ont subi l'attrait des cafés de la bohème puis des lieux élégants du cœur de la capitale sans ignorer l'exotisme de proximité des barrières parisiennes.

1. LE CENTRE ET LA PÉRIPHÉRIE

L'organisation de l'espace se caractérise dans l'œuvre des Goncourt par une singulière bipolarité. Les romans explorent volontiers des mondes exotiques pour les deux frères, les lieux populaires, les espaces liminaires, les marges spatiales et sociales: *Germinie Lacerteux* nous entraîne dans les bas fonds de la société, dans les hauteurs de mansardes qui ont perdu les charmes de la vie de bohème mais aussi dans les périphéries immédiates de la capitale; *La fille Élisa* associe également marginalité spatiale et sociale en peignant prostituées et bordels à la lisière des villes; *Les frères Zemganno*,

après une longue période de vie nomade, élisent domicile à la barrière des Ternes, aux portes de Paris, encore une fois:

Les deux frères s'étaient logés rue des Acacias, aux Ternes, dans cette extrémité pauvre de Paris qui se perd et se confond avec la campagne de la banlieue.¹

L'espace romanesque n'est donc pas l'espace familier des deux romanciers et la topographie du *Journal* apparaît à cet égard bien différente de celle qui s'inscrit dans les romans. Les Goncourt sont d'abord des Parisiens du centre, profondément attachés à ce cœur de la capitale, où ils ont longtemps vécu. Lorsqu'ils séjournent en province ou à l'étranger, ils ont la nostalgie de ce petit périmètre parisien où ils ont leurs habitudes et Jules écrit ses regrets de son petit cadre parisien lors d'un séjour à Rome. Le *Journal* apparaît ainsi constamment aimanté, marqué d'un mouvement centripète vers ce noyau de l'espace parisien:

Nous voyons des hommes, des femmes, des maisons, des palais, des églises, des mendiants, des tableaux, du soleil et des statues. Hélas! mon ami, on voyage pour être revenu. Le ruisseau de la rue Saint-Georges est plus beau que le Tibre, et le trottoir de la rue Lepelletier est la meilleure des voies Appiennes.²

Les Goncourt imaginent donc le voyage comme un parcours circonscrit dans un espace réduit. Ils publient dans le journal de leur cousin Villedeuil, «Le Paris», le récit d'un voyage de fantaisie, qui leur vaudra une poursuite en correctionnelle pour la citation de quelques vers jugés licencieux. L'itinéraire est limité à leurs rues familières comme l'indique le titre de l'article qui part de leur adresse personnelle pour conduire à une rue voisine: *Voyage du n° 43 de la rue Saint-Georges au n° 1 de la rue Laffitte*. Sous le masque de la fantaisie, cette géographie restreinte donne son sens profond, ses clés, à la faveur d'une de ces allusions intimes chères aux deux frères; les Goncourt sont attachés à ces lieux parce qu'ils sont aussi le cadre de leur enfance et lors de leur petit voyage imaginaire ils évoquent cet appartement-observatoire d'où ils contemplaient le spectacle des rues élégantes:

Par ces fenêtres, nous voyions, tout enfants, les beaux messieurs et les belles dames passer dans la rue, lui, plus sage et plus grand et empêchant le petit de se pencher.³

¹ Edmond de Goncourt, *Les frères Zemganno*, édition de référence, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 217.

² Edmond et Jules de Goncourt, *Correspondance générale (1843-1862)*, Tome I, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 319, Lettre de Jules de Goncourt à Aurélien Scholl, 28 février 1856.

³ Edmond et Jules de Goncourt, *Une voiture de masques*, Paris, Christian Bourgois (10/18), 1990, pp. 342-343.

Les Goncourt peintres des barrières de Paris

Cet ancrage dans le quartier des boulevards a donc une dimension fortement affective mais il est aussi lié à la vie sociale et littéraire des diaristes. Les Goncourt fréquentent des cafés et des restaurants sur les grands boulevards ou à Montmartre où se retrouvent écrivains et artistes. Le *Journal* marque de significatifs glissements géographiques qui marquent le passage de la bohème à une vie d'écrivains rangés: hôtes de Dinocbau, Place Bréda, du Grand Balcon, boulevard des Italiens, les Goncourt fréquentent ensuite la Brasserie des Martyrs ou le café du Helder. Si les lieux sont différents, le quartier reste le même. Les deux frères élargiront ensuite leur espace parisien et deviendront des assidus des dîners Magny, du salon de la princesse Mathilde, rue de Courcelles, et ils iront s'installer aux marges bourgeoises de la capitale lorsqu'ils acquerront la maison d'Auteuil dans un quartier tout récemment annexé à Paris. Edmond connaîtra alors à nouveau la tentation du repli sur l'espace intime le plus étroit lorsqu'il concentrera toute son attention sur les détails de ses collections dans *La maison d'un artiste*. Le tropisme centripète, qui oscille entre les proximités du quartier et celles de la maison, apparaît comme une constante de l'imaginaire des Goncourt; Jules déclarait déjà le 15 avril 1857: «Ma patrie, ce sont mes cartons, et mon salon. Le foyer paré dégoûte du forum».

Il ne faudrait pas pour autant ignorer de significatives tentations centrifuges, l'appel des marges de la ville, l'attrait pour ces barrières qui fascinent, à leurs côtés, de façon si diverse leurs contemporains. Témoins des transformations de la capitale, les diaristes ont été sensibles à l'exotisme des barrières, refuges du bas peuple dès le XVIII^e siècle. Dans les années 1780, le gouvernement avait fait construire autour de Paris le fameux mur des fermiers généraux, muraille modeste, qui permettait de contrôler le passage des marchandises soumises au paiement de droits au passage des barrières d'octroi; Paris avait compté 57 barrières, dont certaines avaient été ornées par Ledoux de belles constructions (pavillons de la barrière du trône, de la barrière d'Enfer). Le développement de Paris, les travaux d'Hausmann avaient amené la destruction du mur et de nombre de barrières ainsi que le transfert de 350.000 personnes appartenant aux couches les plus populaires sur les terrains les moins chers de Paris, ceux qui étaient situés au-delà des barrières. L'époque est marquée par le passage d'une ségrégation verticale, qui hiérarchisait les classes sociales en fonction des étages d'un même immeuble, à une ségrégation horizontale qui réserve le centre aux classes aisées et les périphéries au peuple.

Contrairement à Victor Hugo, les Goncourt ne sont pas des promeneurs, des flâneurs fascinés par les marges, les seuils de la capitale. Ils n'y font que d'assez rares excursions mus par des mobiles divers. Tantôt c'est le

goût du spectacle, leur passion des scènes foraines, si bien rendue dans *Les frères Zemganno*, qui les attire le 20 avril 1857 à la foire aux pains d'épices, barrière du Trône. Tantôt c'est le désir d'incognito qui amène Jules à consommer une liaison amoureuse avec une voisine dans «les quartiers inouïs au-delà de la barrière»⁴. Les mondes sociaux apparaissent nettement séparés géographiquement; les barrières forment une cloison étanche entre la bonne société et le *no man's land* des marges populaires, comme le rappelle Jules à sa maîtresse:

Nous sommes à quatre mille lieues de la rue Saint-Georges et du monde habité. Je veux être pendu si une femme comme vous rencontre quelqu'un hors de la barrière de Clichy.⁵

Les escapades par-delà les barrières prennent ainsi la double dimension du divertissement et de l'ascèse; les barrières offrent bien des distractions avec leurs bals populaires, leurs guinguettes où les consommations échappent à l'octroi mais la mode des apaches est plus tardive et la fréquentation des lieux louches par les élégants qui font la tournée des grands ducs est un phénomène plutôt fin de siècle. Franchir les barrières permet plutôt aux Goncourt d'échapper aux tentations de la vie mondaine, de pénétrer dans une sorte de vide favorable au travail et à la concentration quand ils font cette «promenade sur les boulevards extérieurs, pour n'être point tirés par la distraction extérieure de notre travail et de notre enfoncement spirituel dans notre œuvre»⁶. Le franchissement des barrières est aussi découverte de l'altérité, accès au monde exotique du petit peuple dont les Goncourt décèlent avec étonnement les habitus et le cadre de vie. Les deux frères rendent visite le 12 décembre 1856 à Théodore de Banville et ils décrivent ce petit intérieur si différent de leur logement meublé avec recherche:

Chez Banville, hors barrière, boulevard de Clichy, cité Véron, un petit logement, aux petites pièces qui ressemblent aux pièces qu'on loue l'été dans la banlieue de Paris.

Edmond marque encore l'écart social par la distance géographique lorsqu'il raconte ses deux visites à Lucien Descaves à Montrouge⁷. L'acte de franchir les barrières marque un pas important dans l'histoire du réalisme; les deux frères récusent le réalisme de proximité, la peinture de mondes

⁴ Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 10 septembre 1855.

⁵ *Ivi*, 19 juillet 1855.

⁶ *Ivi*, fin février 1854.

⁷ Visites du 31 mars 1891 et du 11 janvier 1896.

Les Goncourt peintres des barrières de Paris

proches et familiers, pour tenter d'accéder à l'altérité sociale, au monde des marges. Par delà les barrières, ils engrangent documents, choses vues sur le bas peuple, héros de *Germinie Lacerteux* et de *La fille Élisa*.

2. LES BARRIÈRES: DE L'HYBRIDITÉ À L'ALTÉRITÉ

Cette peinture des marges est inspirée à la fois de choses vues, notées dans le journal, et de choses lues. Les Goncourt écrivent leurs romans du peuple contre mais aussi avec Hugo. La peinture des barrières et des faubourgs porte l'empreinte manifeste de la lecture des *Misérables*. Hugo y décrit ce *limen* comme un non lieu à travers une série de négations:

Ce n'était plus la solitude, il y avait des passants; ce n'était plus la campagne, il y avait des maisons et des rues; ce n'était pas une ville, les rues avaient des ornières comme les grands routes, et l'herbe y poussait; ce n'était pas un village, les maisons étaient trop basses.

L'auteur des *Misérables* aime ces paysages bizarres et il insiste sur le caractère amphibie de cet entre-deux où se mêlent ville et campagne, vie urbaine et vie rurale, végétal et minéral:

Observer la banlieue, c'est observer l'amphibie. Fin des arbres, commencement des toits, fin de l'herbe, commencement du pavé, fin des sillons, commencement des passions, fin du murmure divin, commencement de la rumeur humaine; de là un intérêt extraordinaire.⁸

Les Goncourt assurément ne sont guère sensibles à la dimension spirituelle de cet espace charnière, transition entre ville et campagne qui assure chez Hugo le lien entre le divin (la nature) et l'humain (la ville); avec l'auteur des *Misérables*, ils soulignent pourtant l'hybridité de ces paysages de frontières où se brouillent toutes les limites. La marge apparaît dans *Germinie Lacerteux* caractérisée par la confusion:

Étrange campagne où tout se mêlait, la fumée de la friture à la vapeur du soir, le bruit des palets d'un jeu de tonneau au silence versé du ciel, l'odeur de la poudrette à la senteur des blés verts, la barrière à l'idylle, et la Foire à la Nature!

⁸ Victor Hugo, *Les misérables*, Paris, Gallimard (Folio), 1999, t. II, p. 155.

Paysage qui ignore les clivages, qui mêle les sensations antinomiques, associe le noble et le vulgaire, brouille les frontières sociales, placée sous le signe du mélange, de la fragmentation, la barrière est oxymore; elle concilie chez les Goncourt deux éléments fortement antagoniques: l'usure de la nature et de la violence populaire.

Les deux frères détestaient la campagne et ils goûtent sans doute quelque satisfaction à voir se tarir l'énergie de la nature aux marges de la ville. Ils décrivent ces paysages arides, usés, cette nature malade qui séduit leur sensibilité morbide de civilisés:

Jamais je n'ai eu l'œil ni le cœur plus réjouis, qu'à voir ce pâtre de plâtre tout barbouillé de grandes lettres, tout sali, tout écrit, et puant si bien Paris. Tout est à l'homme ici; à peine un mauvais arbre venant mal dans une crevasse d'asphalte; et ces laides façades me parlent, comme ne me parle point la nature. Les générations de notre temps sont trop civilisées, trop perfectionnées, trop pourries, trop savantes, trop factices pour faire leur bonheur avec du vert et du bleu.⁹

Germinie Lacerteux goûte les joies d'une nature foisonnante et lumineuse lors d'une sortie mais cette nature apparaît comme un court mirage qui s'efface vite devant un paysage tout minéral. La domestique découvre une nature usée par les pas des promeneurs, un paysage stérile, frappé de mort par la proximité destructrice de la grande ville. Les forces mortifères de l'urbanisation et de l'industrialisation se conjuguent pour exercer leur puissance délétère aux marges de la ville. Dans *Germinie Lacerteux*, les deux frères évoquent les déchets accumulés à l'occasion des grandes constructions de la capitale:

À la rue succédait une large route, blanche, crayeuse, poudreuse, faite de débris, de plâtras, d'émiettements de chaux et de briques, effondrée, sillonnée par les ornières, luisantes au bord, que font le fer de grosses roues et l'écrasement des charrois de pierres de taille. Alors commençait ce qui vient où Paris finit, ce qui pousse où l'herbe ne pousse pas, un de ces paysages d'aridité que les grandes villes créent autour d'elles, cette première zone de banlieue intra muros où la nature est tarie, la terre usée, la campagne semée d'écaillés d'huîtres.¹⁰

Dans *Gavarni*, c'est davantage sur la pollution industrielle que porte l'attention de deux observateurs chez lesquels on pourrait noter un embryon de sensibilité écologique lorsqu'ils évoquent ces marges urbaines-dépotoirs

⁹ Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 1^{er} juillet 1856.

¹⁰ Edmond et Jules de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, Paris, GF Flammarion, 1990, p. 115.

Les Goncourt peintres des barrières de Paris

avec «les détritres des industries, dans l'espace mort, la zone de stérilité, le désert suspect que créent autour d'elles les grandes capitales»¹¹.

L'exploration des marges présente pour les Goncourt «l'attrait de populations inconnues et non découvertes, quelque chose de l'exotique, que les voyageurs vont chercher avec mille souffrances dans les pays lointains»¹². Le franchissement du seuil donne immédiatement accès à une altérité sociale, dont la vitalité contraste avec le cadre maladif où elle s'épanouit. Franchir les barrières, c'est passer de la vie civilisée avec ses codes, ses interdictions, ses tabous à une vie populaire, plus libre et plus forte; c'est se libérer des contraintes du surmoi pour redécouvrir les forces primitives de l'instinct. Ce monde de l'hybridité est aussi celui de l'hybris et de l'excès. Ces espaces sont voués aux plaisirs sans mesure et donc à la transgression. Dans *Sœur Philomène*, Romaine mourante fait entendre une chanson sacrilège que couvrent difficilement les prières de la sœur, où elle évoque les amours illicites nées à la barrière. Les bordels populaires se trouvent aux barrières dans *La fille Élis*a, tout comme les cabarets qui étaient ainsi exemptés des droits sur l'alcool. Anatole, dans *Manette Salomon*, rêve de grandes fêtes, d'orgies, de «ripaille de barrière»¹³. Les barrières sont davantage présentées chez les Goncourt comme un lieu de passage, de promenade que comme un lieu de vie avec les grands immeubles¹⁴ des faubourgs que décriront Daudet dans *Jack* et Zola dans *L'assommoir*. Germinie Lacerteux nous donne une fameuse description ambulatoire de cette «étrange campagne» et évoque tous les plaisirs qu'elle offre aux pauvres: jeux de macarons, de tir, guinguettes, débits de vin. La barrière est pour le romancier et le lecteur bourgeois un lieu initiatique qui permet d'étranges plongées. L'écrivain y découvre le peuple, ses distractions, ses bals de barrière. Tandis que les paysages s'effacent aux marges de la ville, les êtres y conservent une énergie perdue dans la bonne société:

C'est dans le bas qu'au milieu de l'effacement d'une civilisation se conserve le caractère des choses, des personnes, de la langue, de tout [...].

Cette fascination de la vitalité brutale semble un peu faire oublier aux Goncourt cette peur des classes dangereuses qui se cristallise désormais sur

¹¹ Edmond et Jules de Goncourt, *Gavarni l'homme et l'œuvre*, Paris, Fasquelle - Flammarion, s.d., p. 200.

¹² Edmond de Goncourt, *Journal*, 3 décembre 1871.

¹³ Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, Paris, L'Harmattan (Les introuvables), 1993, p. 370.

¹⁴ Edmond de Goncourt, *Journal*, 3 décembre 1871.

les faubourgs. Dans *Le secret du peuple de Paris*, Anthime Corbon évoque dès 1865 le danger de ce cloisonnement en deux villes, la pauvre encerclant la riche. Chez les Goncourt, la violence se manifeste cependant plus particulièrement dans ces marges, où se concentre la criminalité. Germinie traverse avec une inquiétude, qui exprime celle des romanciers, les quartiers où se concentrent désormais les chiffonniers chassés de la capitale, les cardeuses de matelas et les Limousins. La promenade marque une régression à l'animalité dans un décor qui prend une dimension allégorique:

Ils passaient vite contre ces maisons bâties de démolitions volées, et suant les horreurs qu'elles cachent; ces huttes, tenant de la cabane et du terrier, effrayaient vaguement Germinie: elle y sentait tapis tous les crimes de la Nuit.¹⁵

Les Goncourt découvrent cette violence des marginaux lors d'une visite d'observation sur le terrain, à la barrière Clignancourt lorsqu'ils préparaient *Germinie Lacerteux*; ils y découvrent les baraques basses, les taudis de chiffonniers qui réapparaîtront dans le roman mais ils ne réutilisent pas une scène de violente bagarre où un homme athlétique s'acharne sur un fragile jeune homme. La victime a un œil arraché et la scène révulse les deux spectateurs sensibles alors qu'elle satisfait le goût du peuple pour la force brutale. Ces escapades fournissent des sensations fortes et douloureuses à deux nerveux qui découvrent dans ces espaces liminaires, une autre puissance: celle des foules qui y apparaissent avec une inquiétante capacité à se multiplier, à proliférer, apanage du prolétariat. La visite à la barrière Clignancourt témoigne de cette inquiétude, de cette répulsion devant les foules venues de nulle part:

Je vois tout à coup une ruée, une nuée de peuple [...]. Tout cela en un clin d'œil, cette foule amassée, accourue comme un grouillement sorti de terre; des enfants qui courent en riant pour tâcher de voir; et sur le seuil des portes, des bohémiennes et des vieilles, qui ont comme du blanc de champignon, comme du moisi sur la figure.

Lors de la guerre de 1870 et du siège de Paris, Edmond de Goncourt tentera de calmer par de longues marches la douleur de la perte de son frère et, rôdeur de barrières, il hantera les quartiers populaires, y notant constamment le grouillement des foules.

¹⁵ Goncourt, *Germinie Lacerteux* cit., p. 116.

3. LES MARGES ESTHÉTISÉES

Les barrières offrent en effet le constant divertissement de spectacles variés. Les Goncourt se réapproprient l'altérité de ces marges en les esthétisant, en les intégrant au constant processus de spectacularisation à l'œuvre dans leurs textes, et tout particulièrement dans le *Journal*. Le *Journal* ne s'ouvre-t-il pas significativement sur un spectacle de barrière? Les marches urbaines deviennent ainsi seuil du livre; Zola fait commencer *L'assommoir* aux barrières et les Goncourt commencent leur *Journal* par la description du combat du taureau à la barrière du combat. Ce spectacle qui avait également fasciné Gautier dans son *Voyage hors barrière* métaphorise toutes les formes de violence et dit par métonymie les horreurs du coup d'État. La violence est encore spectacle dans la scène des bohémiens de la barrière Clignancourt:

Tout le peuple autour, comme à un spectacle, regardant cruellement, se repassant, ne sentant rien de ce qui retourne nos entrailles, de l'horreur de la force contre le faible.¹⁶

Dans *Charles Demailly*, Charles et Marthe assistent à une brutale scène de ménage à la barrière; tandis que Charles était bouleversé, Marthe essayait de mieux voir. Pendant la guerre de 1870, Edmond se campe en spectateur, faisant de la guerre un spectacle tragique ou fascinant. Il note le 4 décembre 1870:

En dépit du froid, d'une gelée piquante, d'un vent flagellant, je ne peux m'empêcher d'aller voir le spectacle de la barrière du Trône.

Le défilé des troupes à la barrière de l'Étoile, le 18 janvier 1871, a «quelque chose de théâtral, de lyrique et d'épique». Sur la scène de la barrière, la guerre devient un spectacle total.

Les Goncourt ont sans doute appris à admirer ces espaces par l'intermédiaire des peintres. Dans *L'art du XVIII^e siècle*, ils rappellent le goût de Debucourt pour les barrières de la capitale. La biographie de Gavarni, qui les a si profondément influencés, note l'intérêt de celui-ci pour les paysages rapés des faubourgs:

Le génie parisien de Gavarni fait vaguer (la comédie humaine) dans la campagne de plâtre de Paris. Il l'accoude aux tables boiteuses des guinguettes, sous la tonnelle où meurt, ficelée, une maigre plante grimpanche. Il l'assied, entre un octroi et un bureau d'omnibus, dans un de ces jardins ridicules où l'ombre du chapeau de paille du propriétaire est la seule ombre du jardin.¹⁷

¹⁶ Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 8 mai 1864.

¹⁷ Goncourt, *Gavarni l'homme et l'œuvre* cit., p. 199.

Au salon de 1852, ils rendent compte du tableau de Stevens qui représente des molosses musclés destinés à la barrière du Combat. Edmond sera proche de Carrière et de Raffaëlli, qui tous deux ont peint les faubourgs. Dans *Germinie Lacerteux*, les deux frères seront sensibles aux jeux de couleurs, de perspectives avec des effets de clôture et d'ouverture, pour figurer cet espace hybride, dans une évocation elle-même hybride qui conjugue lyrisme et prosaïsme.

Chemins d'accès aux plus sordides réalités, les barrières échappent bien souvent dans les évocations des Goncourt au réel et elles retrouvent leur statut d'espace liminaire, pour nous ouvrir les portes d'ivoire et de corne du rêve. Dans la scène d'ouverture du *Journal*, elles apparaissent lors d'un jugement dernier de fantaisie. Goncourt rêve le 1^{er} janvier 1893 qu'il se retrouve avec Daudet à un bal de barrière. Garanties d'un réalisme des bas fonds, les barrières sont dotées d'une très forte charge affective qui fait de cet espace seuil un motif onirique récurrent.

Les barrières, ces marches, ces seuils de la capitale, prennent ainsi chez les Goncourt des dimensions contradictoires. Espaces hybrides, successivement ville et campagne, elles expriment à la fois l'usure d'une nature épuisée et la vitalité d'un peuple brutal et primitif. Elles sont tour à tour réalité sordide, spectacle d'art ou motif pictural privilégié. Ouverture sur l'altérité et sur les forces ténébreuses de la sexualité et de la violence, la barrière prend une dimension fantastique, onirique, et elle apparaît dans les rêves d'Edmond.

BIBLIOGRAPHIE

- Goncourt Edmond de, *Les frères Zemganno*, Paris, Honoré Champion, 2013.
Goncourt Edmond et Jules de, *Gavarni l'homme et l'œuvre*, Paris, Fasquelle - Flammarion, s.d.
——— *Une voiture de masques*, Paris, Christian Bourgois (10/18), 1990.
——— *Germinie Lacerteux*, Paris, GF Flammarion, 1990.
——— *Manette Salomon*, Paris, L'Harmattan (Les introuvables), 1993.
——— *Correspondance générale (1843-1862)*, Tome I, Paris, Honoré Champion, 2004.
Hugo Victor, *Les misérables*, Paris, Gallimard (Folio), 1999, t. II.

LE PAYSAGE DE PARIS SOUS LA CONVENTION: MODIFICATIONS RÉVOLUTIONNAIRES ET SURVIVANCES DE L'ANCIEN RÉGIME

Une lecture des *Dieux ont soif* d'Anatole France¹

Bernard Gallina

doi: 10.7359/799-2016-gall

Nous analysons dans cette recherche le paysage de Paris sous la Terreur et la réaction thermidorienne, et plus précisément du 6 avril 1793 au 20 janvier 1795, soit entre l'instauration du Comité de salut public et les mois qui suivent la chute de Robespierre. Nous étudions les modifications qu'apporte la Révolution au visage urbain de la capitale et la présence des survivances qui remontent à l'Ancien Régime, la dialectique entre l'ancien et le nouveau². Nous essayons de dégager les éléments essentiels de la quotidienneté, les contacts entre l'homme de l'anonymat de la rue et celui des coulisses de la politique, le croisement des trajectoires individuelles et des trajectoires collectives dans le moment crucial que constitue l'avène-

¹ L'édition de référence est la suivante: Anatole France, *Les dieux ont soif*, dans Id., *Œuvres*, IV, édition établie, présentée et annotée par Marie-Claire Bancquart, Paris, nrf-Gallimard (Bibliothèque de La Pléiade), 1994, pp. 433-624. L'édition princeps paraît chez Calmann-Lévy le 12 juin 1912.

² Marie-Claire Bancquart relève qu'Anatole France peut puiser dans l'immense bibliographie que possède son père sur la Révolution, s'appuyer aussi peut-être sur le témoignage de quelques survivants de ce bouleversement historique, et elle affirme qu'il est un peintre fidèle de cette époque. Cf. *L'espace dans les œuvres d'Anatole France sur la Révolution*, «Revue d'histoire littéraire de la France» (1990), volume collectif: *Révolution et littérature 1789-1914*, pp. 810-818.

ment des jacobins, et en particulier des robespierristes, sur le proscénium de l'histoire. La rue est, en effet, le banc d'essai de la Révolution, affirme en substance Loredana Bolzan³.

Dans la conclusion, nous visons enfin à dégager la résultante de ces forces opposées, le bilan de cette phase de l'histoire.

Quelques mots sur les personnages et l'intrigue. Le personnage principal, Évariste Gamelin, allie le goût classique et l'engagement révolutionnaire, en participant aux initiatives de la section jacobine du Pont-Neuf. Il entreprend une liaison avec Élodie Blaise, fille d'un marchand de tableaux qui concilie cette activité avec celle de fournisseur des armées. Il devient juré du Tribunal révolutionnaire, voue un culte à Marat puis, après l'assassinat de ce dernier, à Robespierre. Il meurt lui aussi sur l'échafaud au moment de la réaction thermidorienne. Il faut citer en plus la mère et la sœur d'Évariste; un autre peintre, Desmahis; deux aristocrates, Brotteaux des Îlettes et Mme de Rochemaure; un prêtre insermenté, Longuemare; une fille de joie, Athénaïs. Dans l'arrière-plan, surgissent les personnages historiques les plus importants de cette époque, Marat et Robespierre, que nous avons déjà cités, mais aussi deux juges, Fouquier-Tinville et Herman, et ce pour ne pas parler des Girondins, de Tallien, ou de Fouché.

Il faut relever tout d'abord que la plupart des personnages se consacrent à la peinture de paysages, comme le révèle le passage qui suit:

Tous se mirent à l'œuvre et s'efforcèrent d'exprimer la nature telle qu'ils la voyaient; mais chacun la voyait dans la manière d'un maître. En peu de temps Philippe Dubois eut troussé dans le genre de Hubert Robert une ferme abandonnée, des arbres abattus, un torrent desséché. Évariste Gamelin trouvait au bord de l'Yvette les paysages de Poussin. Philippe Desmahis, devant un pigeonnier, travaillait dans la manière picaresque de Callot et de Duplessis. Le vieux Brotteaux, qui se piquait d'imiter les flamands, dessinait soigneusement une vache. Élodie esquissait une chaumière, et son amie Julienne, qui était fille d'un marchand de couleurs, lui faisait sa palette.⁴

Dans un texte où la peinture occupe une place importante, il ne faut pas s'étonner s'il s'ouvre sur la description d'un paysage dominé par la présence d'un lieu, non plus campagnard mais urbain cette fois-ci, à haute valeur symbolique.

³ Cf. Loredana Bolzan, *L'alchimia del terrore. La Rivoluzione francese e il romanzo*, Napoli, Liguori, 1989, p. 26. Le chapitre concernant *Les dieux ont soif* va de la page 22 à la page 111.

⁴ France, *Les dieux ont soif* cit., p. 510.

Le paysage de Paris sous la Convention

1. UNE ANCIENNE ÉGLISE, UN NOUVEAU SIÈGE DE LA RÉVOLUTION

Le relâchement de la religion à l'époque de la Révolution, et surtout la politique de déchristianisation lancée par les nouveaux maîtres de la situation politique modifient l'aspect des lieux du culte:

Évariste Gamelin, peintre, élève de David, membre de la section du Pont-Neuf, précédemment section Henri IV, s'était rendu de bon matin à l'ancienne église des Barnabites, qui depuis trois ans, depuis le 21 mai 1790, servait de siège à l'assemblée générale de la section. Cette église s'élevait sur une place étroite et sombre, près de la grille du Palais. Sur la façade, composée de deux ordres classiques, ornée de coupoles renversées et de pots à feu, attristée par le temps, offensée par les hommes, les emblèmes religieux avaient été martelés et l'on avait inscrit en lettres noires au-dessus de la porte la devise républicaine: *Liberté, Égalité, Fraternité ou la Mort*. Évariste Gamelin pénétra dans la nef: les voûtes, qui avaient entendu les clercs de la congrégation de Saint-Paul chanter en rochet les offices divins, voyaient maintenant les patriotes en bonnet rouge assemblés pour élire les magistrats municipaux et délibérer sur les affaires de la section. Les saints avaient été tirés de leurs niches et remplacés par les bustes de Brutus, de Jean-Jacques et de Le Peltier. La table des Droits de l'homme se dressait sur l'autel dépouillé [...]. La chaire, ornée du drapeau des couleurs de la nation, servait de tribune aux harangues.⁵

Les murs de cette église portent encore les signes de l'ancienne affectation de cet édifice, auxquels se superpose la trace des blessures que lui ont infligées ses nouveaux occupants. Ceux-ci ont enlevé la Bible pour y installer la table des Droits de l'homme, déboulonné les statues des saints pour les remplacer par celles de personnages historiques qui sont à leur tour l'objet d'un culte public, aboli la liturgie catholique pour y instaurer les débats de la section, supprimé la prédication pour favoriser les harangues politiques. On peut également supposer qu'elle constitue un temple de la Raison. Cet effort pour remplacer l'ancien par le nouveau révèle la survie de l'ancien, car l'instauration du nouveau est minée dans ses fondements par l'imitation de l'ancien, par la même tendance à l'iconographie, à la profusion des images. Relevons au passage la proximité de cette nouvelle section révolutionnaire et du Palais de justice, ce qui laisse entrevoir les liens entre le nouveau pouvoir politique et l'exercice de la justice. Une ancienne chapelle peut devenir un lieu de débats politiques:

Les jacobins, ainsi que les cordeliers et les feuillants, avaient pris la demeure et le nom des moines dispersés [...]. Depuis que l'Ami du peuple n'était plus,

⁵ *Ivi*, p. 433.

Évariste suivait les leçons de Maximilien, dont la pensée dominait aux jacobins et, de là, par mille sociétés affiliées, s'étendait sur toute la France. Pendant la lecture du procès-verbal, il promenait ses regards sur les murs nus et tristes, qui, après avoir abrité les fils spirituels du grand inquisiteur de l'hérésie, voyaient assemblés les zélés inquisiteurs des crimes contre la patrie.⁶

Plus loin, on apprend qu'une autre église, celle de Saint-Jean-en-Grève, a été transformée en une section révolutionnaire, et en une prison⁷.

2. LA LITURGIE, LE CÉRÉMONIAL

La nef de l'église, après avoir accueilli les offices religieux, est devenue le lieu de réunion d'une section révolutionnaire, un lieu consacré à une nouvelle foi:

C'est dans cette nef que, deux fois par semaine, de 5 heures du soir à 11 heures, se tenaient les assemblées publiques. La chaire, ornée du drapeau des couleurs de la nation, servait de tribune aux harangues. Vis-à-vis, du côté de l'épître, une estrade de charpentes grossières s'élevait, destinée à recevoir les femmes et les enfants, qui venaient en assez grand nombre à ces réunions.⁸

On reconnaît ici les éléments d'un nouveau culte: l'horaire, l'indication d'au moins un orateur/officiant, la disposition d'une partie de l'assistance, des éléments de la décoration. Cet édifice devient parfois un haut lieu du cérémonial révolutionnaire:

À l'assemblée de la section, le nouveau juré reçut les félicitations du président Olivier, qui lui fit jurer sur le vieux maître-autel des Barnabites, transformé en autel de la patrie, d'étouffer dans son âme, au nom sacré de l'humanité, toute faiblesse humaine.

Gamelin, la main levée, prit à témoin de son serment les mânes augustes de Marat, martyr de la liberté, dont le buste venait d'être posé contre un pilier de la ci-devant église, en face du buste de Le Peltier.⁹

Cérémonial révolutionnaire qui emprunte le terme de «martyr» au langage religieux. Il peut arriver que l'enterrement d'un militant révolutionnaire, Fortuné Trubert, ressuscite le souvenir des enterrements religieux,

⁶ *Ivi*, p. 537.

⁷ *Ivi*, p. 573.

⁸ *Ivi*, p. 433.

⁹ *Ivi*, p. 500.

Le paysage de Paris sous la Convention

ainsi que celui des cérémonies funèbres de l'Antiquité, donnant naissance à un syncrétisme où confluent des courants chrétiens, païens et révolutionnaires:

Il expira à 5 heures du matin.

Par ordre de la section, son corps fut exposé dans la nef de la ci-devant église des Barnabites, au pied de l'autel de la Patrie, sur un lit de camp, le corps recouvert d'un drapeau tricolore et le front ceint d'une couronne de chêne.

Douze vieillards vêtus de la toge latine, une palme à la main, douze jeunes filles, traînant de longs voiles et portant des fleurs, entouraient le lit funèbre. Aux pieds du mort, deux enfants tenaient chacun une torche renversée. Évariste reconnu en l'un d'eux la fille de sa concierge, Joséphine, qui, par sa gravité enfantine et sa beauté charmante, lui rappela ces génies de l'Amour et de la Mort, que les Romains sculptaient sur leurs sarcophages.¹⁰

Ces cérémonies trouvent leur point culminant, leur couronnement le jour où Robespierre célèbre un nouveau culte, celui de l'Être suprême; ce jour-là, il s'érige même en un nouveau prophète, ressuscite le souvenir de Moïse sur le Sinaï:

Une montagne s'est élevée dans le jardin des Tuileries. Le ciel est sans nuages. Maximilien marche devant ses collègues en habit bleu, en culotte jaune, ayant à la main un bouquet d'épis, de bleuets et de coquelicots. Il gravit la montagne et annonce le Dieu de Jean-Jacques à la République attendrie.¹¹

Il apporte une légitimation religieuse au régime politique qu'il instaure ainsi; il en devient «le roi, le pape, le dieu», comme le lui reprochent ses adversaires¹². Il s'appuie sur une magistrature qui, elle aussi, s'appuie sur une légitimation religieuse; Évariste Gamelin constate en effet que:

Tous ses collègues pensaient ainsi: la vieille idée monarchique de la raison d'état inspirait le tribunal révolutionnaire. Huit siècles de pouvoir absolu avaient formé ses magistrats, et c'est sur les principes du droit divin qu'ils jugeaient les ennemis de la liberté.¹³

C'est sur cette magistrature, formée sous l'Ancien Régime, que s'appuie l'ordre nouveau que veut imposer Robespierre. Par l'intermédiaire du Tribunal révolutionnaire, il entreprend l'élimination de tous les dissidents, de tous ses adversaires politiques en leur infligeant dans la plupart des cas la

¹⁰ *Ivi*, p. 555.

¹¹ *Ivi*, p. 592.

¹² *Ivi*, p. 609.

¹³ *Ivi*, p. 498.

condamnation à la peine capitale. D'où la réaction des hommes de l'opposition qui le surnomment tour à tour «le roi, le pape, le dieu», «Dictateur, traître, tyran»¹⁴.

3. UNE NOUVELLE TYRANNIE – LE GIBET, L'ÉCHAFAUD

Les exécutions publiques attirent les foules bien avant l'apparition de la guillotine. Au début du roman, Mme Gamelin raconte qu'elle a assisté à deux événements de ce genre. C'est d'abord la condamnation publique de Damiens place de Grève en 1757, coupable d'avoir attenté à la vie de Louis XV; Damiens, «tenaillé, arrosé de plomb fondu, tiré à quatre chevaux, et jeté au feu»¹⁵.

Et, ensuite, celle de Lally-Tollendal en 1766¹⁶. Ces épisodes célèbres soulèvent maintes discussions, maintes polémiques sur la peine de mort. Celle-ci hante les esprits sous la Convention. On relève une allusion à la pratique de la pendaison dans une altercation entre Philippe Desmahis et Philippe Dubois:

Dubois, si tu m'appelles encore Barbaroux, je t'appellerai Brissot; c'est un petit homme épais et ridicule, les cheveux gras, la peau huileuse, les mains gluantes. On ne doutera pas que tu ne sois l'infâme Brissot, l'ennemi du peuple; et les républicains, saisis à ta vue d'horreur et de dégoût, te pendront à la prochaine lanterne... Tu entends?¹⁷

Évariste Gamelin nourrit un jour l'idée de pendre un peintre célèbre, Greuze:

Je l'ai rencontré, il y a quelque temps, ce misérable vieillard, trottinant sous les arcades du Palais-Égalité, poudré, galant, frétilant, égrillard, hideux. À cette vue, je souhaitai qu'à défaut d'Apollon quelque vigoureux ami des arts le pendît à un arbre et l'écorchât comme Marsyas, un exemple éternel aux mauvais peintres.¹⁸

Il assiste au passage du premier condamné du nouveau Tribunal révolutionnaire, créé par la Convention au début du mois d'avril 1793:

¹⁴ *Ivi*, p. 609.

¹⁵ *Ivi*, p. 444.

¹⁶ *Ivi*, p. 445.

¹⁷ *Ivi*, p. 507.

¹⁸ *Ivi*, p. 453.

Le paysage de Paris sous la Convention

Comme il passait sur le Pont-Neuf, il vit déboucher du quai des Morfondus des gardes nationaux à cheval qui refoulaient les passants, portaient des torches et, avec un grand cliquetis de sabres, escortaient une charrette qui traînait lentement à la guillotine un homme dont personne ne savait le nom, un ci-devant, le premier condamné du nouveau Tribunal révolutionnaire.¹⁹

Il établit un parallèle entre les instruments de la justice sous l'Ancien Régime et à l'époque de la Révolution:

Quoi! l'ancien État, le monstre royal assurait son empire en emprisonnant chaque année quatre cent mille hommes, en en pendant quinze mille, et en rouant trois mille, et la République hésiterait encore à sacrifier quelques centaines de têtes à sa sûreté et à sa puissance? Noyons-nous dans le sang et sauvons la patrie...²⁰

Il arrive que certaines femmes dans un déchaînement de fureur sanguinaire trouvent que la guillotine est un châtement trop indulgent pour l'assassine de Marat:

Montrant les ongles et les dents, les citoyennes vouaient la criminelle au supplice et, trouvant la guillotine trop douce, réclamaient pour ce monstre le fouet, la roue, l'écartèlement, et imaginaient des tortures nouvelles.²¹

La condamnation à la peine capitale devient un sujet de discussion, attire la curiosité des passants; il arrive qu'elle fasse la une d'une feuille: «Un aboyeur passa, criant: '*Le Bulletin du Tribunal révolutionnaire!*... la liste des condamnés'»²².

Brotteaux fait preuve d'une attitude radicalement opposée: découvrant l'existence de la guillotine, la curiosité qu'elle suscite parmi la foule, l'atmosphère de bombance qu'elle crée, il s'en éloigne avec probablement une grande répulsion:

En atteignant la rue ci-devant Royale, Brotteaux vit sur la place de la Révolution étinceler un triangle d'acier entre deux montants de bois; c'était la guillotine. Une foule énorme et joyeuse se pressait autour de l'échafaud, attendant les charrettes pleines. Des femmes, portant l'éventail sur le ventre, criaient les gâteaux de Nanterre. Les marchands de tisane agitaient leur sonnette; au pied de la statue de la Liberté, un vieillard montrait des gravures d'optique dans un petit théâtre surmonté d'une escarpolette où se balançait un singe.

¹⁹ *Ivi*, p. 458.

²⁰ *Ivi*, p. 605.

²¹ *Ivi*, p. 490.

²² *Ivi*, p. 474.

Des chiens, sous l'échafaud, léchaient le sang de la veille. Brotteaux rebroussa chemin vers la rue Honoré.²³

La proximité d'un petit théâtre et de la guillotine relève la multiplication des images, le besoin de montrer. Loredana Bolzan remarque justement que la guillotine devient l'attraction la plus excitante de la ville, mais au lieu d'induire à la réflexion elle ne constitue qu'un spectacle supplémentaire pour les passants²⁴.

L'échafaud tend à perdre son caractère d'instrument de la loi, de manifestation de l'ordre nouveau pour céder sa place à celle d'une distraction, d'un divertissement au sens pascalien du terme²⁵, qui détourne les hommes de penser à la situation d'une ville déchirée par la lutte entre les factions, envahie par un esprit de discorde et de délation, menacée par les décisions du Tribunal révolutionnaire, tyrannisée par les hommes au pouvoir. Ce climat va au fil des jours et des exécutions disparaître pour céder à l'indifférence, à la lassitude, voire à la répulsion:

Visiblement, ces gens-là [les passants] ne voulaient plus entendre parler du Tribunal révolutionnaire et se détournaient de la guillotine. Devenue trop importune sur la place de la Révolution, on l'avait renvoyée au bout du faubourg Antoine. Là même, au passage des charrettes, on murmurait. Quelques voix, dit-on, avaient crié: «Assez!».²⁶

Une atmosphère de fête populaire fera sa réapparition lors de l'exécution de Robespierre et de ses collaborateurs, après que l'Assemblée aura décidé de dresser de nouveau l'échafaud place de la Révolution:

On voulait que les riches, les élégants, les jolies femmes pussent voir sans se déranger le supplice de Robespierre, qui aurait lieu le jour même [...]. Les triumvirs furent traînés à la mort, avec leurs principaux complices, au milieu des cris de joie et de fureur, des imprécations, des rires, des danses.²⁷

La Terreur s'achève, nous le savons, avec la chute de Robespierre le 28 juillet 1794. À cette époque, comme sous l'Ancien Régime, l'exécution à la peine capitale constitue l'un des spectacles les plus marquants, les plus suivis de la rue.

²³ *Ivi*, p. 544.

²⁴ Cf. Bolzan, *L'alchimia del terrore* cit., p. 72.

²⁵ Cf. Blaise Pascal, *Pensées opusculs et lettres*, édition de Philippe Sellier, Paris, Classiques Garnier, 2011, pp. 27, 33, 44, 70, 134, 165-171.

²⁶ France, *Les dieux ont soif* cit., p. 604.

²⁷ *Ivi*, p. 615.

Le paysage de Paris sous la Convention

4. LA RUE AVANT/PENDANT

Le paysage urbain commence à subir une modification à la fin de l'Ancien Régime, dont on relève encore l'impact à l'époque de la Terreur:

Chaumières, ruines, tombeaux: à la veille de périr, l'aristocratie avait élevé dans les parcs ces symboles de pauvreté, d'abolition et de mort. Et maintenant les citadins patriotes se plaisaient à boire, à danser, à aimer dans de fausses chaumières, à l'ombre de faux cloîtres faussement ruinés et parmi de faux tombeaux, car ils étaient les uns comme les autres amants de la nature et disciples de Jean-Jacques et ils avaient pareillement des cœurs sensibles et pleins de philosophie.²⁸

Il arrive parfois que les gens aiment s'égayer dans un jardin:

Tandis que le soleil de thermidor se couchait dans une pourpre sanglante, Évariste errait, sombre et soucieux, par les jardins Marbeuf, devenus propriété nationale et fréquentés des Parisiens oisifs. On y prenait de la limonade et des glaces; il y avait des chevaux de bois et des tirs pour les jeunes patriotes.²⁹

Cette atmosphère d'insouciance, d'abondance n'est qu'apparente, car les gens ont pour la plupart grand-faim:

La Révolution avait dans toutes les maisons renversé la marmite. Le commun des citoyens n'avait rien à se mettre sous la dent. Les gens habiles qui, comme Jean Blaise, gagnaient gros dans la misère publique, allaient chez le traiteur où ils montraient leur esprit en s'empiffrant. Quant à Brotteaux qui, en l'an II de la liberté, vivait de châtaignes et de croûtons de pain, il lui souvenait d'avoir soupé chez Grimod de la Reynière.³⁰

Le pain vient parfois à manquer, provoquant de longues queues devant les boulangeries:

Dans l'étroite rue de Jérusalem, une centaine de citoyens faisaient la queue à la porte du boulanger, sous la surveillance de quatre gardes nationaux qui, l'arme au repos, fumaient la pipe. La Convention nationale avait décrété le *maximum*: aussitôt grains, farine avaient disparu. Comme les Israélites au désert, les Parisiens se levaient avant le jour s'ils voulaient manger. Tous ces gens, serrés les uns contre les autres, hommes, femmes, enfants, sous un ciel de plomb fondu, qui chauffait les pourritures des ruisseaux et exaltait les odeurs de sueur et de crasse, se bousculaient, s'interpellaient, se regardaient avec tous

²⁸ *Ivi*, p. 460.

²⁹ *Ivi*, p. 607.

³⁰ *Ivi*, p. 515.

les sentiments que les êtres humains peuvent éprouver les uns pour les autres, antipathie, dégoût, intérêt, désir, indifférence. On avait appris, par une expérience douloureuse, qu'il n'y avait pas de pain pour tout le monde.³¹

Les pouvoirs publics font oublier pour un jour, celui de la fête de la fédération célébrée le 10 août 1793, la famine qui règne dans la capitale, ainsi que le manque chronique de ressources:

La municipalité avait accompli ce prodige de faire régner pour un jour l'abondance dans la ville affamée. Une foire s'était installée sur la place des Invalides, au bord de la rivière: des marchands vendaient, dans des baraques, des saucissons, des cervelas, des andouilles, des jambons couverts de lauriers, des gâteaux de Nanterre, des pains d'épices, des crêpes, des pains de quatre livres, de la limonade et du vin. Il y avait aussi des boutiques où l'on vendait des chansons patriotiques, des cocardes, des rubans tricolores, des bourses, des chaînes de laiton et toutes sortes de menus joyaux. S'arrêtant à l'étalage d'un humble bijoutier, Évariste choisit une bague en argent où l'on voyait en relief la tête de Marat entortillée d'un foulard. Et il la passa au doigt d'Élodie.³²

Les chansons patriotiques, les cocardes, les rubans tricolores, la bague constituent des symboles de la Révolution et, simultanément, ils révèlent la mode de cette époque.

5. LA MODE: LA COUTUME / LA NOUVEAUTÉ

Nous venons de voir plus haut que les élégants veulent assister à l'exécution de Robespierre³³. Parmi eux, il faut citer le jeune dragon Henri «beau comme l'*Amour* de Praxitèle»³⁴, dont «la veste rouge, en façon de brassière, se gardait de descendre jusqu'aux reins pour n'en pas cacher l'élégance cambrure»³⁵.

On peut se demander quel est l'habillement qu'il faut adopter pour atteindre l'élégance. Faut-il s'habiller à l'ancienne? ou choisir ce qui est apprécié momentanément du public, la vogue? Il faut dire tout d'abord que l'ancienne mode survit à l'épreuve du temps, comme le dénotent ces personnages:

³¹ *Ivi*, p. 472.

³² *Ivi*, p. 493.

³³ *Ivi*, p. 615.

³⁴ *Ivi*, p. 470.

³⁵ *Ivi*, p. 485.

Le paysage de Paris sous la Convention

[...] une femme tout habillée de rose, un bouquet de fleurs à la main, selon l'usage, accompagnée d'un cavalier en tricorne, habit rouge, veste et culotte rayées, se glissèrent dans la chaumière, tous deux si semblables aux galants de l'Ancien Régime qu'il fallait bien croire, avec le citoyen Blaise, qu'il y a dans les hommes des caractères que les révolutions ne changent point.³⁶

Plus loin, on relève un autre personnage qui demeure fidèle au passé: «Il était vêtu, à l'ancienne mode, d'un tricorne à galon d'or, d'un habit zinzolin et d'un gilet bleu, brodé d'argent»³⁷.

Le père d'Élodie, le citoyen Blaise, semble lui aussi opter pour l'ancienne mode, avec un énorme chapeau noir dont les cornes lui descendent sur les épaules, ses basques envolées, sa culotte nankin, ses bottes craquantes, ses breloques sonnantes³⁸.

Parfois l'ancienne mode coexiste avec la nouvelle, comme le montre l'habillement des jurés du tribunal révolutionnaire:

Ils se tenaient là, dans leur habit ouvrier ou bourgeois, tondus à la Titus ou portant le catogan, le chapeau à cornes enfoncé sur les yeux ou le chapeau rond posé en arrière de la tête, ou le bonnet rouge cachant les oreilles. Les uns étaient vêtus de la veste, de l'habit et de la culotte, comme en l'ancien temps; les autres, de la carmagnole et du pantalon rayé, à la façon des sans-culottes. Chaussés de bottes ou de souliers à boucles ou de sabots, ils présentaient sur leurs personnes toutes les diversités du vêtement masculin en usage alors.³⁹

Il faut également relever dans les années qui précèdent la Révolution l'influence considérable qu'exerce sur la vie et sur la mode le personnage de Werther avec ses souliers et pantalons jaunes et son habit bleu. Évariste évoque ce héros dans une conversation avec Élodie⁴⁰; et Robespierre s'habille à sa manière pour célébrer le culte de l'Être suprême: «Maximilien marche devant ses collègues en habit bleu, en culotte jaune, ayant à la main un bouquet d'épis, de bleuets et de coquelicots»⁴¹.

Si les hommes révèlent pour la plupart une grande incertitude dans le domaine de la mode, les femmes accusent elles aussi cet état d'âme. Ces hésitations soulèvent maintes interrogations, maintes discussions. Un jour, des femmes engagent une longue conversation sur les modes de l'automne, et en particulier sur le succès du style oriental:

³⁶ *Ivi*, p. 460.

³⁷ *Ivi*, p. 588.

³⁸ *Ivi*, p. 455.

³⁹ *Ivi*, p. 524.

⁴⁰ *Ivi*, p. 514.

⁴¹ Cf. *ivi*, pp. 532, 592, 608, 613.

«On fait pour l'hiver, dit Élodie, des douillettes à la laponne, en florence et en sicilienne, et des redingotes à la Zulime, à taille ronde, qui se ferment par un gilet à la turque.

– Ce sont des cache-misère, dit la Thévenin. Cela se vend tout fait. J'ai une petite couturière qui travaille comme un ange et qui n'est pas chère. Je vous l'enverrai, ma chérie».

Et les paroles volaient légères et pressées, déployant, soulevant les fins tissus, florence rayé, pékin uni, sicilienne, gaze, nankin.⁴²

Élodie endosse un habit qui fait penser à la nouvelle mode:

Les yeux de la jeune femme brillaient dans l'ombre transparente de son chapeau de paille; ses lèvres, aussi rouges que les œillets qu'elle tenait à la main, souriaient. Une écharpe de soie noire, croisée sur la poitrine, se nouait sur le dos. Sa robe jaune faisait voir les mouvements rapides des genoux et découvrait les pieds chaussés de souliers plats. Les hanches étaient presque entièrement dégagées: car la Révolution avait affranchi la taille des citoyennes; cependant la jupe, enflée encore sous les reins, déguisait les formes en les exagérant et voilait la réalité sous son image amplifiée.⁴³

Quant à elles, les jeunes femmes qui occupent le premier rang de la tribune publique,

portaient toutes la haute coiffe dont le bavolet plissé leur ombrageait les joues; sur leur poitrine, auxquelles la mode donnait uniformément l'ampleur d'un sein nourricier, se croisait le fichu blanc ou se recourbait la bavette du tablier bleu.⁴⁴

Le souvenir de Zulime, celui de Werther, pour ne pas parler de celui des héros de Jean-Jacques⁴⁵, révèlent l'influence de la littérature sur la manière de s'habiller de cette époque, et, plus en général, sur la vie de cette époque.

Il arrive parfois que la mode puisse révéler le flottement dans les opinions politiques d'un personnage, ses options contradictoires, ses tiraillements entre l'Ancien Régime et l'ordre nouveau:

Portant un chapeau enrubanné comme un mirliton et empanaché comme le couvre-chef d'un représentant en mission, la citoyenne Rochemaure était emperquée, fardée, mouchetée, la chair fraîche encore sous tant d'appâts: ces

⁴² *Ivi*, p. 509.

⁴³ *Ivi*, p. 461. Zulime est le personnage principal de la tragédie éponyme de Voltaire (1740). Son succès frappe les spectateurs sentimentaux; en outre, elle contribue à la diffusion de la mode orientale durant l'hiver 1793-1794.

⁴⁴ France, *Les dieux ont soif* cit., p. 525.

⁴⁵ Cf. *ivi*, pp. 460, 493.

Le paysage de Paris sous la Convention

artifices violents de la mode trahissaient la hâte de vivre et la fièvre de ces jours terribles aux lendemains incertains. Son corsage à grand revers et à grandes basques, tout reluisant d'énormes boutons d'acier, était rouge sang, et l'on ne pouvait discerner, tant elle se montrait à la fois aristocrate et révolutionnaire, si elle portait les couleurs des victimes ou celles du bourreau.⁴⁶

De fait, cette femme est sur la corde raide. Elle est en relation avec les membres du Comité de salut public⁴⁷ et, simultanément, entretient une correspondance régulière avec un émigré à Londres⁴⁸, ce qui dénote ainsi chez elle la résistance du passé à l'esprit nouveau.

6. CONCLUSION

Il appert que l'Ancien Régime présente de nombreuses résistances à l'avènement de la Révolution: on mesure à plusieurs reprises la distance qui sépare une personne formée par l'ancienne vision du monde et une personne adhérant à la nouvelle idéologie. Il suffit par exemple de penser au bref échange verbal entre une vieille dame et un membre de l'appareil policier du gouvernement jacobin; interpellée par ce dernier qui l'interroge sur son activité quotidienne,

La vieille répondit elle-même:

«Voyez, messieurs, faites votre choix. Je tiens chapelets et rosaires, croix, images saint Antoine, sans suaires, mouchoirs de sainte Véronique, *Ecce homo*, *Agnus Dei*, cors et bagues de saint Hubert, et tous objets de dévotion».

«C'est l'arsenal du fanatisme!» s'écria Delourmel.

Et il procéda à l'interrogatoire sommaire de la colporteuse, qui répondait à toutes les questions:

«Mon fils, il y a quarante ans que je vends des objets de dévotion».

Un délégué du Comité de sûreté générale, avisant un habit bleu qui passait, lui enjoignit de conduire à la Conciergerie la vieille femme étonnée.

Le citoyen Beauvisage fit observer à Delourmel que c'eût été plutôt au comité de surveillance à arrêter la marchande et à la conduire à la section; que d'ailleurs on ne savait plus quelle conduite tenir à l'endroit du ci-devant culte, pour agir selon les vues du gouvernement, ou s'il fallait ou tout permettre ou tout interdire.⁴⁹

⁴⁶ *Ivi*, p. 482.

⁴⁷ *Ivi*, p. 489.

⁴⁸ *Ivi*, p. 522.

⁴⁹ *Ivi*, p. 566.

Delourmel condamne sur le champ la vieille dame suscitant la surprise de celle-ci et les critiques de son collègue qui met en doute le bien-fondé de cette arrestation. Qui plus est, Beauvisage avoue qu'il ne sait pas s'il faut: remettre la vieille dame entre les mains du comité de surveillance; agir selon les vues du gouvernement dans le domaine du culte; prendre une mesure extrême qui ressemble moins à une décision pondérée qu'à un coup de tête, voire à un tirage au sort. Ce qui fait penser à une réflexion de Brotteaux affirmant en substance à Évariste Gamelin après la nomination de ce dernier au Tribunal révolutionnaire qu'en matière de justice, le recours aux dés est encore le moyen le plus sûr⁵⁰. On est frappé par l'iniquité de la condamnation infligée par le représentant du gouvernement qui envoie en prison une personne qui n'a que le tort de penser différemment de celui-ci. La question de droit (la vieille dame est-elle coupable aux yeux de la loi?) est balayée par un «argument» péremptoire qui ne laisse aucun moyen de défense à celle qui est interpellée, par la loi du plus fort. Pour asseoir son pouvoir, le gouvernement multiplie les exactions: il s'appuie sur la délation⁵¹ et n'hésite pas à offrir de l'argent aux dénonciateurs⁵². De surcroît, le pouvoir judiciaire donne parfois libre cours à des motifs inavouables, par exemple lorsque Évariste Gamelin, promu au rang de juré, condamne à mort Maubel croyant voir en lui l'ancien séducteur de sa fiancée Élodie⁵³, ou lorsqu'il inflige le même châtement à des innocents – surtout après la promulgation de la loi de prairial⁵⁴. Il retombe dans l'arbitraire, présentant de nouveau des affinités avec le pouvoir judiciaire sous l'Ancien Régime.

Comment expliquer cette défaillance de la raison, cette crise du sens moral? Comme nous le savons, la Révolution poursuit une politique de déchristianisation qui éloigne les hommes de Dieu. Elle met fin à la monarchie en prononçant sa déchéance le 10 août 1792 et en envoyant à la guillotine le couple royal. Elle élimine les bases de l'Ancien Régime, instaurant une atmosphère d'incertitude et de désordre. L'absence de repères, la peur des lendemains pousse chacun à épier l'autre, à le copier, à l'admirer ou à le mépriser, à le soutenir ou à le condamner. Il suffit de penser à l'épisode suivant, qui se situe au premier chapitre:

C'était le citoyen Beauvisage, du comité de surveillance.

«Citoyens, dit-il, nous recevons de mauvaises nouvelles: Custine a évacué Landau.

⁵⁰ Cf. *ivi*, p. 497.

⁵¹ *Ivi*, p. 524.

⁵² *Ivi*, p. 564.

⁵³ Cf. *ivi*, pp. 557, 563.

⁵⁴ *Ivi*, p. 593.

Le paysage de Paris sous la Convention

- Custine est un traître! s'écria Gamelin.
- Il sera guillotiné» dit Beauvisage.⁵⁵

Ici apparaît pour la première fois le binôme trahison-châtiment qui va ré-apparaître tout au long du roman jusqu'à l'*explicit*, où Évariste Gamelin finit par dire ceci:

«Robespierre lui-même, le pur, le saint, a péché par douceur, par mansuétude. Ses fautes sont effacées par son martyr. À son exemple, j'ai trahi la République; elle périt: il est juste que je meure avec elle. J'ai épargné le sang: que mon sang coule! Que je périsse! je l'ai mérité».⁵⁶

Il accuse l'Incorruptible de trahison à l'égard de la République, et accepte l'idée de son martyr. Avant de s'accuser à son tour de trahison et d'accepter son expiation: chacun accuse l'autre de trahison et le punit, provoquant «l'exécrable enchaînement des traîtres trahis»⁵⁷, déchaînant souvent la vindicte publique à l'encontre des condamnés ou bien des suspects. La vindicte publique menace le barnabite Longuemare et ensuite Brotteaux dans l'épisode de la rue de Jérusalem, où l'on accuse à tort le ci-devant religieux d'avoir volé une bourse à une jolie fille blonde tout simplement parce qu'il endosse encore son habit religieux, l'autre de vouloir le défendre, ce qui le fait passer ainsi pour son complice – et ce avant que cette même personne affirme qu'elle avait retrouvé son bien⁵⁸. Plus tard, on condamnera Robespierre à l'opprobre et à l'horreur, on l'accusera d'avoir été un tigre assoiffé de sang, on le chargera de «tous les crimes de la Révolution»⁵⁹. On saisit ici la relation qui unit la violence et le sacré, le désir mimétique, le sacrificiel et le bouc émissaire, ainsi que l'explication du titre: *Les dieux ont soif*. Sur tous ces aspects, nous renvoyons aux travaux de René Girard⁶⁰.

Si Anatole France accuse la Convention d'avoir fait couler un fleuve de sang, il reconnaît cependant une certaine grandeur à ce moment historique, affirmant à ce sujet:

[...] la Convention, qui lançait de toutes parts des armées contre les rois, qui, fière, impassible, résolue devant l'Europe conjurée, perfide et cruelle envers elle-même, se déchirait de ses propres mains, qui mettait la terreur à l'ordre

⁵⁵ *Ivi*, p. 436.

⁵⁶ *Ivi*, p. 617.

⁵⁷ *Ivi*, p. 588.

⁵⁸ Cf. *ivi*, p. 476.

⁵⁹ *Ivi*, p. 618.

⁶⁰ Cf. en particulier *La violence et le sacré*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1972; *Le bouc émissaire*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1982.

du jour, instituait pour punir les conspirateurs un tribunal impitoyable auquel elle allait donner bientôt ses membres à dévorer, et qui dans le même temps, calme, pensive, amie de la science et de la beauté, réformait le calendrier, créait des écoles spéciales, décrétait des concours de peinture et de sculpture, fondait des prix pour encourager les artistes, organisait des salons annuels, ouvrait le Muséum et, à l'exemple de Rome, imprimait un caractère sublime à la célébration des fêtes et des deuils publics.⁶¹

BIBLIOGRAPHIE

- Bancquart Marie-Claire, *Les écrivains et l'histoire d'après Maurice Barrès, Léon Bloy, Anatole France, Charles Péguy*, Paris, A.G. Nizet, 1966.
- *Anatole France: un sceptique passionné*, Paris, Calmann-Lévy, 1984.
- *L'espace dans les œuvres d'Anatole France sur la Révolution*, «Revue d'histoire littéraire de la France» (1990), volume collectif: *Révolution et littérature 1789-1914*, pp. 810-818.
- *Anatole France*, Paris, Julliard, 1994.
- Bolzan Loredana, *L'alchimia del terrore. La Rivoluzione francese e il romanzo*, Napoli, Liguori, 1989.
- France Anatole, *Les dieux ont soif*, dans Id., *Œuvres*, IV, édition établie, présentée et annotée par Marie-Claire Bancquart, Paris, nrf-Gallimard (Bibliothèque de la La Pléiade), 1994 (1^{ère} éd. Paris, Calmann-Lévy, 1912).
- Girard René, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1972.
- *Le bouc émissaire*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1982.
- Levaillant Jean, *Les aventures du scepticisme. Essai sur l'évolution intellectuelle d'Anatole France*, Clermont-Ferrand, Armand Colin, 1965.
- Pascal Blaise, *Pensées opuscules et lettres*, édition de Philippe Sellier, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- Vinti Claudio, *Itinerari di Anatole France*, «Il Confronto letterario» 38 (2002), pp. 531-538.

⁶¹ France, *Les dieux ont soif* cit., p. 440.

LA GÉOGRAPHIE INTÉRIEURE DE FRANCIS POICTEVIN

Federica D'Ascenzo

doi: 10.7359/799-2016-dasc

La production littéraire de Francis Poictevin, l'une des innombrables issues de la crise du naturalisme et un cas insolite de roman décadent¹, apparaît singulièrement révélatrice de l'évolution que subissent les notions d'espace et de temps à un tournant décisif de l'histoire du roman, alors que le rapport entre description et narration se renouvelle, remettant en discussion les enjeux et les modalités du chronotope romanesque. L'auteur construit en effet son œuvre² autour de l'espace comme refuge de l'être désancré, confine le temps au second plan et dissout progressivement la narration. Cette présence imposante de l'espace, qui annonce les expériences romanesques du XX^e siècle, se prête particulièrement à l'analyse de ses modélisations, donnant lieu à la détermination d'un paysage littéraire singulier, né d'une rencontre sensorielle exaspérée et de sa mise en mots³. Mais elle appelle inévitablement une réflexion sur le chronotope

¹ Guy Ducrey (éd.), *Romans fin-de-siècle 1890-1900*, Paris, Robert Laffont, 1999, pp. XXVIII-XXIX.

² Douze «romans» publiés entre 1882 et 1894. Cf. notamment: Pierre Dufief, *Francis Poictevin et la «maladie du mot»*, dans Maria Cerullo (éd.), *Proses fin-de-(XIX^e)-siècle*, Actes du Colloque International (Università degli Studi di Napoli L'Orientale - Institut Français de Naples, 9-10 mai 2011), Napoli, Università degli Studi di Napoli L'Orientale, 2011, pp. 149-162, et Federica D'Ascenzo, *Francis Poictevin ou les outrances de la prose fin-de-siècle*, ivi, pp. 97-111. Pour une bibliographie complète de l'auteur, cf. Francis Poictevin, *Songes*, édition présentée et annotée par Federica D'Ascenzo, Milano, LED, 2012. Toutes les références à cette édition de *Songes* seront désormais indiquées avec l'abréviation *So* suivie du numéro de la page.

³ Nous reprenons la définition de «paysage» que Jean-Pierre Richard situe à la base de sa critique thématique et que Michel Collot considère l'association étroite de trois acceptions du terme, regroupant «une image du monde, une image du moi et une construction de mots», c'est-à-dire: «Cette manière, propre à chaque artiste ou écrivain, de reconstruire

du roman fin de siècle qui débouche sur la constitution d'une géographie intérieure qui reformule les assises du genre et où l'espace, dépareillé de sa composante sociétale, s'identifie avec la nature dans laquelle se projette et s'ankylose le sujet.

1. LE TERRITOIRE DÉCADENT

Le chronotope du roman décadent a décrété la primauté de l'espace sur le temps en dévaluant le territoire en tant qu'espace socialisé, soumis à l'organisation d'une collectivité humaine et donc domaine où se réalisent les activités bourgeoises liées au travail et à la famille. En choisissant comme emblème spatial la «tour entourée de marais», le «Grand Texte de la Décadence» sacralise l'espace en tant qu'enfermement et immobilisme, mais l'exalte aussi [puisque la tour] consacre la hauteur solitaire d'un héros libéré du fardeau social⁴. Le refus du héros décadent d'être un membre de la société, qu'il côtoie avec dédain mais dont il rejette la soumission au temps et à ses clivages, a pour corollaire un sentiment d'exceptionnalité qui le pousse à choisir un territoire autre⁵, quitte à le construire.

Dans *La robe du moine*, Francis Poictevin investit l'espace d'un caractère symbolique en partie objectif et référentiel, mais le réduit dans les limites de lieux clos, séparés du milieu où se réalise la sociabilité, qui constituent autant de territoires-monades caractérisés par l'imperméabilité, l'isolement

la réalité selon les lignes de force d'une sensibilité et d'un style» (Michel Collot, *La notion de paysage dans la critique thématique*, dans Id., éd., *Les enjeux du paysage*, Bruxelles, Ousia, 1997, pp. 192, 196).

⁴ Jean-Pierre Bertrand - Michel Biron - Jacques Dubois - Jeannine Pâque, *Le roman célibataire. D'«À rebours» à «Paludes»*, Paris, José Corti, 1996, pp. 109, 116, pour toutes les citations entre guillemets. «Désormais», soulignent les auteurs, «l'ordre du topos et du chronos s'inverse: ce n'est plus l'espace qui est fonction d'une durée, mais bien le temps qui s'organise autour d'un ou de plusieurs espaces romanesques. Dans l'ensemble des romans célibataires, ce renversement du chronotope naturaliste n'est pas également assumé, mais la précellence du spatial constitue un postulat esthétique commun à tous ces textes» (*ivi*, p. 123). Dans la tour, d'ailleurs, «l'inaction [se] pare des vertus de la contemplation» (*ivi*, p. 111).

⁵ Pour une analyse du concept de «territoire», cf. Guy Di Méo, *De l'espace aux territoires: éléments pour une archéologie des concepts fondamentaux de la géographie*, «L'information géographique» 62, 3 (1998), pp. 109-110, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ingeo_0020-0093_1998_num_62_3_2586.

La géographie intérieure de Francis Poictevin

et la revendication d'exclusivité⁶. Cependant, dès ce premier roman qui assume par là une valeur emblématique, l'auteur exhibe la débâcle des territoires mis en scène, reléguant ainsi le héros à une errance définitive. Le territoire élu à espace narrativisé correspond au cloître, site en retrait de la société, limité dans son périmètre, adopté par les moines pour se couper du monde et fonctionnant selon ses propres règles. Celui-ci exclut d'emblée toutes les activités de la vie sociale. Y évoluent les personnages les plus divers, parangons hétérogènes de l'inadaptation, peu convaincus de leur vocation vécue comme un asile et dont le couvent finit par devenir l'image spatialisée. Espace contraignant, bien loin de la vision idéalisée que le héros – le Père Hysonne – s'était forgée durant son enfance dans le château familial moyenâgeux situé près de Paris, le couvent représente une zone franche où le temps n'a plus de consistance puisqu'il se répète égal à lui-même. Matérialisation de l'ennui et donc image renversée du *locus amœnus*, il contient des espaces délimités et fonctionnalisés⁷. Dans ce territoire décentré, basé sur une organisation parallèle à la société, des êtres supérieurs «dépassant les autres hommes par une hauteur exceptionnelle de vues» (*RM* 209), essaient en vain de réformer la religion, ne pouvant changer un monde où ils n'ont su trouver leur place⁸. Que ce soit le couvent des carmes de Passy, dont la position au sein de Paris souligne le cloisonnement, qu'il s'agisse de la Grande-Chartreuse, sorte de citadelle autarcique cachée à la vue des hommes par sa position dans les Alpes françaises mais ayant abdiqué toute vocation apostolique, ou qu'il soit question du couvent de Corvi, lieu d'exil du Père Nauders qui se révèle bientôt une prison d'autant plus isolée qu'elle se situe sur une île (la Corse), les territoires en tant qu'espaces socialisés ressortissent tous de l'image de l'enfermement. L'auteur en retire cependant l'aspect d'unicité que le roman décadent lui confère généralement. Aussi le couvent n'apparaît-il pas comme ce «cénacle de bienheureux, immaculés ou rédemptés» imaginé par Hysonne et la «poésie»⁹

⁶ Les romans décadents «se tiennent à distance variable des lieux habituels du roman, soit en privilégiant l'espace de la retraite [...], soit en libérant le héros des contraintes liées à sa condition sociale» (Bertrand - Biron - Dubois - Pâque, *Le roman célibataire* cit., pp. 40-41).

⁷ En son sein, le parler est un lieu de frontière, un entre-deux entre le cloître et le monde où les moines retrouvent un instant l'illusion d'être aussi des hommes sociables (Francis Poictevin, *La robe du moine*, lettre-préface de Alphonse Daudet, Paris, Sandoz et Thuillier, 1882, pp. 73-74; désormais désigné par *RM* suivi du numéro de la page).

⁸ L'impossibilité du Père Hysonne de donner corps à sa véritable conception religieuse et de la faire partager dénonce l'incommunicabilité qui régit la société (*RM* 236).

⁹ *RM* 200. Hysonne se rend bientôt compte qu'il projette dans les chartreux «l'idéal qui était en son cœur, qu'il rêvait pour eux, pour lui, idéal qui lui avait, ces quelques jours,

en est bien vite éliminée. La présence du cimetière au centre même de la Grande-Chartreuse indique combien la vie cloîtrée désigne l'antichambre de la mort, et l'exaspération des règles finit par enlever au moine son caractère d'exception. La cellule est alors apparentée à un caveau, chaque moine se fige en entité isolée comme le jardinet que chacun d'entre eux cultive, et la Grande-Chartreuse renvoie au Père Hysonne l'image de son néant en se transformant en «une sorte de Pompéi humaine» (RM 214). C'est seulement en sortant de la retraite que constitue le cloître, où il risquait de rester invisible, que le Père Hysonne peut tenter de fonder une nouvelle société basée sur une conception révolutionnaire de la religion; cette tentative s'avèrera elle aussi impossible, bien qu'il choisisse «le territoire de Genève» (RM 188) comme espace d'élection, déjà patrie de la réforme religieuse et dernier bastion libéral.

Les territoires décadents apparaissent également à travers quelques variantes du cloître qui véhiculent l'incommunicabilité et l'insatisfaction de ceux qui les habitent. Le château de la famille Hysonne figure un enclos où le petit Charles, livré à la solitude et à l'idéalisme de son caractère, se laisse suggestionner au point de décider de sa vocation future. L'âme rêveuse de l'enfant prend appui sur le lieu perçu comme un ermitage à l'allure légendaire pour altérer la dimension temporelle et, par la superposition d'un passé immémorial, tisser un réticule d'images qui réinterprètent les contours de l'édifice modernisé. La rêverie se matérialise dans l'espace et nie le temps présent, celui des activités pragmatiques et bourgeoises incarnées par le père de l'enfant. La description, jamais objective, est filtrée par le point de vue de Charles. Ailleurs, le sentiment de claustration qui accompagne l'évocation du château au bord de la mer de Bretagne où le personnage de la «sibylle» vit retiré du monde, de la maison genevoise où le moine défroqué Hysonne vit en mari et en père tout en continuant en vain de donner vie à sa réforme religieuse, ou de Rome associée aux sensations d'étouffement et de gouffre que procurent chez le moine dominicain Nauders aussi bien le Vatican que la hideur du Ghetto, ne disparaît même pas dans les évocations de la nature qui s'y rattache. Celle-ci reproduit l'image du cloisonnement, que ce soit à travers les enceintes du parc du château où l'enfant traîne sa solitude, ou par le biais de l'espace restreint que forme le jardin du cloître ouvrant de façon voyeuriste et donc déceptive sur le monde¹⁰.

dissimulé la vue réelle, nette, des chartreux tels qu'ils sont»; aussi les aperçoit-il «tout d'un coup sous le jour mesquin, misérable, de l'existence pratique» (RM 214).

¹⁰ Il s'agit là d'un renversement de l'*hortus conclusus* comme *locus amœnus*: «[...] un jardin sans arbres, avec le piètre bassin d'eau au milieu» (RM 57).

La géographie intérieure de Francis Poictevin

Églises, cathédrales, monastères et cimetières, qui jalonnent les parcours erratiques des personnages dans les derniers romans de Poictevin, signifieront un retour au point de départ sous un éclairage nouveau, puisqu'ils conjuguent le pôle religieux, devenu prédominant à la fin de la vie de l'auteur, avec l'intérêt pour l'art et l'*ekphrasis* auxquels ils s'assimilent. Dépourvus d'une fonction réelle, ces lieux ne parviennent pas à apaiser la soif d'absolu de ceux qui les hantent¹¹. Davantage connotés se révèlent certains espaces plus circonscrits qui décrivent des territoires associés aux sensations, aux souvenirs et aux rêveries des personnages. Ceux-ci évoquent une sorte de retraite individualisée où celui qui y évolue ne communique plus qu'avec lui-même, formant un microcosme autocentrique. La Villa Delamousse, sorte de maison close et de réceptacle de la marginalisation dans laquelle Ludine, héroïne du roman éponyme, mène avec nonchalance sa vie de «fille», n'est guère décrite mais assume une fonction référentielle explicite pour le lecteur. Ses contours fuyants ne l'empêchent pas de revêtir un rôle clairement reconnaissable dans lequel s'identifie le monde de Ludine à Nice. La maison est vue à travers le regard indifférent et effleurant de la jeune femme, aussi l'auteur joue-t-il sur l'allusion en renvoyant implicitement à l'abondante littérature sur le sujet. Seul le jardin de la villa jouit d'une description sommaire du moment où la conscience de Ludine s'anime devant lui¹².

Dans *Songes*, la chambre de l'excentrique tante Isabelle donne lieu de façon surprenante à une très longue description. C'est que tante Isabelle fascine Licette, permet de dévoiler au lecteur certains aspects encore «indécouverts» de la psychologie de l'adolescente et laisse présager le futur destin de la protagoniste avec laquelle tante Isabelle a de nombreuses affinités¹³. La chambre de tante Isabelle, que celle-ci ne quitte pratiquement jamais, forme un univers de l'auto-enfermement, variante de la tour décadente, territoire protecteur où chaque objet est un indice saillant à travers lequel le personnage affiche sa distance par rapport à la société et à ses règles.

Tous ces territoires décrivent autant de versions de l'ermitage utopique que privilégie le chronotope du roman décadent, espace qui oscille entre la prison et l'isolement sélectif, prenant les formes d'un domaine organisé

¹¹ Francis Poictevin, *Ombres*, Paris, Alphonse Lemerre, 1894, p. 11.

¹² Francis Poictevin, *Ludine*, présentation de Jean de Palacio, Paris, Nouvelles Éditions Séguier, 1996, pp. 108-109; désormais *L* suivi du numéro de la page.

¹³ *So* 102-104. La tante Isabelle incarne le refus du conformisme bourgeois. Sortie du couvent à l'âge de dix-neuf ans, ignorante de la vie, vierge par vocation sans avoir opté pour la vie religieuse, elle a choisi le célibat – situation assez exceptionnelle pour une jeune femme de sa condition.

mais que l'empreinte antisociale et l'impossibilité de prise sur le monde transforme en anti-utopie¹⁴. Contraint de quitter sa «tour», le héros décadent doit alors redéfinir les frontières et les caractères de son nouveau territoire.

2. LA VILLE DÉSinVESTIE

Les personnages des œuvres de Francis Poictevin sont en général des êtres marginalisés qui n'arrivent pas à s'adapter aux rythmes et aux exigences de la vie bourgeoise¹⁵. Ils refusent le mariage et par conséquent l'idée de famille, et conçoivent le couple comme l'union de deux solitudes s'étant reconnues dans leur commune inadéquation. Dédaignant la propriété, ils sont dépourvus d'une profession. Voyageurs que l'on devine rentiers, à l'image de leur créateur, ils personnifient le malaise de l'individu fin de siècle. Leur inadaptation sociale sera progressivement assimilée au fil des œuvres, mais on la perçoit clairement dès le second roman de Poictevin, *Ludine*. L'héroïne a choisi un état décrié et marginalisant – celui de la prostitution – en le sublimant par son indifférence, ce qui la met à l'abri du sort que subissent ses homologues naturalistes:

Ainsi, pour elle, la solitude et la vie échevelée contenaient un charme pareil: s'oublier dans la première, s'étourdir dans la seconde. Ne se rattachant à rien, elle ne se fixait pas. Peut-être elle eût voulu, au bout de son regard, quelque point d'éternité qui ne bougeât pas. Cela tremblait au-delà d'elle, comme les lointains tremblent. «Je sais bien, je sens bien... mais je ne peux pas dire...» ce joli mot interjeté en ses causeries décelait ses dedans. (L 99)

Il est évident alors que la ville, mise en forme la plus courante de l'idée d'espace généralement associée aux activités sociales, est destituée de son statut premier. L'individu replié sur lui-même renvoie une image très personnalisée du territoire qu'elle représente, et notamment de Paris, la ville par excellence¹⁶. Paris devient l'enjeu d'un véritable recentrage qui met en

¹⁴ Cf. Paolo Tortonese, *L'eremitaggio utopico: Gautier, Verne, Huysmans*, dans Francesco Fiorentino (a cura di), *Raconter e descrivere. Lo spazio nel romanzo dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 149-156.

¹⁵ Cf. Marie-Claire Bancquart, *Paris «fin-de-siècle». De Jules Vallès à Remy de Gourmont*, Paris, Éditions de la Différence, 2002², pp. 298-299.

¹⁶ «Les récits de Poictevin sont donc des récits de solitude», explique Marie-Claire Bancquart, «la ville lui apparaît d'emblée, dans son expression collective, comme un élément

La géographie intérieure de Francis Poictevin

avant le caractère trompeur de toute expérience s'y rattachant. La plupart des personnages féminins, symboles du pôle instinctif et de la nature-mère¹⁷, vivent de façon traumatique leur permanence dans la capitale. Paris exprime pour Charles le passage difficile à l'âge adulte, et s'associe à la fin de la rêverie, à la mort de ses parents et au début des études, dans une maison étroite d'où la nature est absente. Lorsqu'il se promène, une fois devenu moine, dans la ville, Hysonne s'absente par rapport à la vie qui fourmille autour de lui, préférant prêter «l'oreille à ces bruits de la nature qui s'éveille, sourit et chante», évidemment marginaux (*RM* 105). Ludine, qui a accepté à contrecœur le mariage pour légitimer un fils délaissé à la naissance, ne réussit pas à s'adapter au climat parisien et à son anonymat (*L* 134, 166); Licette refuse la capitale quand on l'envoie chez ses tantes continuer ses études; la fuite de Paul Petitau durant le siège de Paris en 1870 est l'archétype des fugues et des voyages qui l'emporteront loin de la ville, image du devoir, des convenances et des conventions sociales auxquels il ne saurait se plier; Édouard et Lucienne soulignent quant à eux leur distance en rejetant la possibilité de vivre dans une maison de propriété, préférant, lors de leurs brefs passages dans la capitale qui sert de base à leurs déplacements maladifs, séjourner dans une modeste pension. Ceci n'empêche toutefois pas d'enregistrer une présence constante de Paris dans la plupart des romans de l'auteur. Les mêmes lieux reviennent d'une œuvre à l'autre, se faisant écho, et redoublant les sites particulièrement connus et vécus par Poictevin: les Tuileries, les Champs-Élysées, Place de la Concorde, la Madeleine et les rues qui les entourent, sans oublier le Bois de Boulogne, privé de son statut de vitrine sociale, mais espace naturel où les personnages se ressourcent. Dans la capitale de la sociabilité, les rapports sociaux n'existent pas pour les personnages de Poictevin. Bien loin de la vision naturaliste ou plus communément réaliste à laquelle le roman avait habitué

de malédiction médiocre. Mais ce sont cependant des récits situés le plus souvent dans la capitale, parce que celle-ci favorise une solitude indéfiniment dédoublée, signe de l'angoisse de Poictevin» (*ivi*, p. 300). Pour une analyse de la fonction de Paris dans les œuvres de Francis Poictevin, cf. en particulier *ivi*, pp. 297-311, et Laurence Brogniez, *La ville et ses «doubles»*. *Les paysages urbains de Francis Poictevin*, dans Marc Quaghebeur (éd.), *Les villes du symbolisme*, Actes du Colloque de Bruxelles (21-23 octobre 2003), Bruxelles, Peter Lang, 2007, pp. 183-206.

¹⁷ L'absence de nature à Paris est l'un des obstacles majeurs à l'adaptation des personnages féminins. Lucienne, adolescente, s'étiole à Paris, bien qu'on la laisse «aller seule sur la terrasse des Feuillants, qui lui donnait un semblant de nature» (Francis Poictevin, *Seuls*, Paris, Tresse & Stock, 1886, pp. 32-33; dorénavant désigné par *S* suivi du numéro de la page).

le lecteur de l'époque, Paris joue le rôle de repoussoir¹⁸. D'ailleurs, les lieux n'acquièrent une consistance narrative que s'ils sont ressentis, intériorisés à travers le regard que la conscience porte sur eux¹⁹.

Si Paris est le tremplin pour tous les voyages, la ville est surtout présente par le biais de ses eaux – en particulier celles de la Seine – le plus souvent troubles. *La robe du moine* est le seul roman où l'opacité de la Seine se charge d'une valeur positive²⁰. La Seine, le lac du Parc Monceau ou du Bois de Boulogne avec la présence récurrente des joncs sur les bords qui simulent des silhouettes évanescences se balançant au gré du vent, les bassins et les fontaines où se reflètent les êtres et les objets pour renvoyer une image floue et mobile, incarnent autant de présences de l'élément liquide dans la ville qui complètent celles des arbres anthropomorphisés²¹, des ombres se confondant dans l'anonymat de la foule et des sosies occasionnellement croisés. La difficulté d'être des personnages se transporte dans ces formes diaphanes, de l'évanescence et de la vacuité, pour traduire l'inconsistance de soi qui les opprime. Paris apparaît bien «désharmoniquement contrasté»²² comme le sont les individus qui peuplent ces œuvres. Le va-et-vient incessant du personnage de *Derniers songes* de la Morgue, où l'attire la vision des cadavres, à Notre-Dame où la religion devient à la fois un refouloir de la mort et un refuge, ainsi que ses visites récurrentes et sans motif précis au cimetière de Montparnasse, disent bien l'angoisse des êtres se fixant sur certains lieux emblématiques de la ville.

Quand la ville ne s'identifie pas à Paris, donné comme une référence universelle sans nul besoin de description, elle perd sa fonction territoriale officielle pour acquérir aux yeux du sujet qui l'habite ou l'observe une symbolique individuelle. Au sein de la narration généralement à la première personne ou totalement focalisée sur le personnage principal, la ville n'as-

¹⁸ Bancquart, *Paris «fin-de-siècle»* cit., p. 299.

¹⁹ Brogniez, *La ville et ses «doubles»* cit., p. 188.

²⁰ Cette longue évocation en témoigne: «Ce qu'il aimait, c'était l'eau du fleuve, quand verte elle semblait un pré qui flue, quand elle avait des reflets de miroir ou que, nuancée en diverses teintes de beauté, elle lui rappelait l'océan irisé. Cette eau coulant, autre et pareille toujours, cette eau aux remous en demi-cercle contre les piles des ponts, et où, à l'arrière des petits vapeurs, couraient des traînes d'ombre, voilà ce qui attirait le P. Hysonne. S'abîmer en cette contemplation de l'onde, à la fois fuyante et demeurante, et toute impénétrable, l'enivrait. C'était pour lui une ablution de tout l'être. Se retrouvant lui-même dans cette eau du fleuve, se devinant, sans positivement se le dire, réfléchi par elle, il s'y oubliait, lui, ses sourdes préoccupations, son avenir... Trop courts instants d'un abandon heureux!» (RM 108).

²¹ Bancquart, *Paris «fin-de-siècle»* cit., p. 305.

²² Francis Poictevin, *Paysages*, Paris, Librairie de la Revue Indépendante, 1888, p. 10.

La géographie intérieure de Francis Poictevin

sume de cohésion que si elle détermine un nouvel état psychique chez le sujet. Nice n'est évoquée que lorsque Ludine, après des années passées au bord de la Méditerranée, fait un voyage en Italie et commence à éprouver de la nostalgie (*L* 173). La description naturaliste est d'ailleurs bannie, faisant place à l'évocation fréquemment associée au souvenir. Le sujet confère donc au lieu une unité et une fonction précise et le fait exister en tant qu'espace individualisé. Villefranche, aux portes de Nice, représente pour Ludine un type de nature qu'elle chérit, sans doute à mi-chemin entre son village natal dans le Haut-Jura et la ville de Nice. La campagne qu'elle parcourt en train entre Nice et Monaco s'anime grâce à son imagination, et la matérialité du lieu ne sert que de point de départ à la rêverie²³. Nice perd tout attrait lorsque Ludine change de vie et, après une période infructueuse à Paris, se renferme dans une nostalgie éveillée et immobilisante. Ailleurs, les villes côtières conservent un intérêt particulier qui indique le rapport privilégié des personnages avec l'élément aquatique, que ce soit la mer ou plus souvent l'océan. Dieppe, Arcachon, Biarritz, La Rochelle, Saint-Malo, et bien d'autres, accueillent les séjours balnéaires des personnages. Venise concilie la rêverie de l'eau et l'errance labyrinthique, confirmant son mythe de ville de la décadence fin de siècle:

Vivre dans un lieu comme Venise serait inlassant. Les canaux, cela valait décidément mieux que les rues. L'eau ne gardait pas de marques. Certes, celle des lagunes n'était pas absolument propre, mais sa pellicule dans la ville du Conseil des Dix devait couvrir, d'intrigante façon, cette liquide stagnance. (*S* 182-183)

À la ville déshumanisée et anonyme s'oppose le village natal des personnages aux dimensions réduites, où se condensent les souvenirs en général heureux de l'enfance, domaine de l'insouciance vers lequel les circonstances de la vie reconduisent souvent les protagonistes. Le Père Hysonne décide d'aller mourir dans son village natal de Saint-Jean de Luz, dans le Pays Basque, donnant à l'auteur l'occasion d'écrire une sorte d'hymne au sol natif (*RM* 304). Licette, Ludine et Lucienne sont toutes originaires d'un village de montagne du Jura, dont le nom n'est guère précisé, et ont vécu la même expérience. D'abord au contact avec la nature, le village devient à l'âge de passage un marais où l'on risque de s'embourber (*L* 64); au départ

²³ Ce paysage forme une unité spatio-temporelle circonscrite: «Si cette route trépidante, cette féerie instantanément et disparue et continuante de pommes d'or, de feuilles luisantes, d'odeurs chaudes, parfumées, se perpétuaient toujours! En cette courte heure, elle s'abîmait dans l'immensité de ce désir, sa sensation présente indiscontinue [...]. [...] où donc son imagination avait-elle trotté!» (*L* 88).

vers la ville succède, quelques années plus tard, une remontée des souvenirs qui porte les personnages à évoquer leur pays d'origine. Celui-ci n'acquiert cependant de réalité et de matérialité qu'au moment où il provoque la nostalgie et resurgit à travers les souvenirs (*L* 144-145). La dimension temporelle ne revit souvent, dans les romans de Francis Poictevin, qu'à travers l'évocation du passé, qui à son tour ne prend forme que dans un espace précis émergeant au détour d'une sensation ou que le personnage retrouve²⁴. La superposition des images d'hier et d'aujourd'hui définit alors un réseau de correspondances où se mêlent le temps et l'espace, mais pour en dénoncer toutefois la vacuité: «Un même ton, une même disposition du sol ont suffi à l'illusion» (*So* 117). Le brouillage temporel et la superposition spatiale dénoncent l'impossibilité de récupérer la temporalité dans son identité et souligne la mobilité de la Nature, espace vivant sujet au changement.

3. LE PAYSAGE MOUVANT DE L'INTÉRIORITÉ

Les voyages qui règlent la plupart des œuvres de Poictevin et meublent le récit dénarrativisé sont dénués de but et d'objet précis, et calquent, à partir notamment de *Paysages*, les itinéraires et les rythmes des innombrables voyages de l'auteur et de sa compagne, donnant aux textes l'aspect du journal intime ou du journal de voyage. Nullement déterminé par la curiosité, ni par le désir de découverte de la nouveauté, le voyage est désinvesti de sa fonction d'évasion et se donne comme une fugue par rapport à une situation de désarroi et d'inadaptation historique et sociale. La manie déambulante des personnages augmente proportionnellement à la fragmentation infinitésimale du rendu perceptif, elle-même responsable de la déstructuration textuelle et du dévoilement de sens. Carl et Ludine parcourent des kilomètres pour atteindre l'Adriatique qui les obsède, pour finalement les décevoir. Leur nomadisme cérébral, que l'absence de ressources empêche de traduire en action, se fixe enfin sur Venise, qu'ils ne rejoindront cependant jamais. On ne saurait recenser avec précision, tant ils sont nombreux, les

²⁴ «Le temps, quand on le revit, se spatialise», précise Jean Weisgerber, «le passé se présente comme scène ou tableau. Du point de vue du roman, la spatialisation des phénomènes psychiques culmine avec la création de lieux symboliques, réceptacles d'idées et de sentiments complexes» (Jean Weisgerber, *L'espace romanesque*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1978, p. 142).

La géographie intérieure de Francis Poictevin

divers lieux ou sites qui servent de cadre aux textes de Poictevin. Ces mêmes lieux reviennent souvent d'une œuvre à l'autre, renseignant sur les prédilections de l'auteur. L'Allemagne, la Suisse, l'Italie traversent les pages de Poictevin, mais aussi la France à travers la Normandie, la Bretagne, les villes côtières de l'Atlantique, de même que les sites montueux des Alpes et des Pyrénées. Les personnages croient erronément pouvoir établir dans un ailleurs autre, et spécialement dans une contemplation extatique partagée des beautés de la nature, une communication qui leur est autrement impossible (L 158). Les quelques individus sur lesquels ils portent leur regard sont des êtres qui les frappent pour leur singularité, avec lesquels ils établissent un rapport superficiel et en général révélateur de leurs propres sentiments. Mais c'est surtout dans l'espace que les personnages de Poictevin essaient de se retrouver, dernier lien qui les unit à la matérialité du réel. Aussi ont-ils tendance à s'observer et à observer les réactions qu'ils éprouvent face aux paysages qui se déploient sous leurs yeux. La tentative est celle de saisir le mouvement et donc la transformation continuelle du monde et des idées, des sensations et des perceptions qui en sont la manifestation. Or l'espace, lui aussi en mouvement, échappe à toute prise et montre que la quête de l'essence et de soi n'aboutira jamais. Le retour sur les mêmes lieux indique bien que ceux-ci changent, tout comme la disposition de l'individu en état de contemplation. L'espoir de revivre le même état d'âme devant le même site et donc de ranimer le même espace à des époques différentes se révèle impossible. L'espace, comme le temps, ne fournit pas de repères stables, et l'identité recherchée à travers les sensations s'avère insaisissable.

Le refus de la mimésis, l'abolition des activités généralement liées à la sociabilité et le choix du voyage comme structure formelle entraînent une expansion de la spatialisation qui soumet définitivement le temps. Francis Poictevin, qui n'a pas capté que les deux catégories sont indissolublement nécessaires pour assurer la viabilité des formes «traditionnelles» du récit – comme le démontrera plus tard Marcel Proust –, s'achemine vers une poétisation de l'écriture où l'extrême subjectivité et l'accent porté sur le ressenti vont conduire à l'incommunicabilité²⁵. Le territoire en tant qu'espace

²⁵ Cf. Mikhaïl Bakhtine, *Discours poétique, discours romanesque*, dans Id., *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 2003, pp. 99-121. Gérard Genette affirme à ce propos: «[...] la narration s'attache à des actions ou des événements considérés comme purs procès, et par là même elle met l'accent sur l'aspect temporel et dramatique du récit; la description au contraire, parce qu'elle s'attarde sur des objets et des êtres considérés dans leur simultanéité, et qu'elle envisage les procès eux-mêmes comme des spectacles, semble suspendre le cours du temps et contribue à étaler le récit dans l'espace. Ces deux types de discours peuvent donc apparaître comme exprimant deux attitudes antithétiques devant le monde

organisé ayant disparu, un espace qui saisit le sujet dans ses mailles en le plongeant dans la contemplation se fait jour. Le regard est alors chargé de fixer les limites de ce nouveau territoire dans lequel il s'investit et dont il propose une lecture strictement subjective. Le chronotope se compose par conséquent d'un espace dilaté et intériorisé et d'un temps immobilisant. La représentation de cet espace oscille entre l'infini et l'infinitésimal, le microscopique et l'immensité. La conscience vouée à la contemplation hypertrophiée se dépare de tout élément référentiel et significatif. Le texte devient progressivement un ensemble, une accumulation d'instantanés et de visions. Le projet esthétique de Poictevin s'attache ainsi à rendre compte des infimes soubresauts de la conscience face au réel, autrement dit l'espace, dans lequel elle se cherche par le biais des sensations que celui-ci suscite en elle²⁶:

Fascinant vertige intellectuel, quand, franchissant la région des sensations même ultra-raffinées, on se meurtrit à surprendre par delà les impondérables le substrat de l'être. L'âme voudrait, bien plus loin que les ancestrales récurrences si regrettées cependant dans la presque impossibilité de leurs retrouvailles, se fixer sans plus d'oscillations au point de mire de l'Essence, dont l'attrait justement est qu'elle demeure invisible et reculée. Mais des fois, dans le silence de notre solitude, il semble que passent des souffles inconnus, traînes de l'arome primordial.²⁷

En démembrant le chronotope réaliste l'écrivain tisse son œuvre autour de la restitution d'un réel filtré par la subjectivité qui se matérialise dans un espace reterritorialisé par la conscience. Le sujet devient le centre névralgique du texte et la perception se fait centralisante. L'œuvre se constitue à travers une modulation des sensations successives qu'éprouve le sujet lorsqu'il porte son regard sur l'espace. La simultanéité et la juxtaposition que sous-tend cette opération justifient la progressive fragmentation textuelle; la précision croissante que l'auteur poursuit, associée à l'absence de référentialité et à une lecture toujours plus autotélique, cautionne l'obscu-

et l'existence, l'une plus active, l'autre plus contemplative et donc, selon une équivalence traditionnelle, plus 'poétique'» (*Frontières du récit*, dans Id., *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, pp. 59-60). Sur la prééminence de la géographie sur l'histoire dans le récit poétique, cf. Sylviane Coyault, *Parcours géocritique d'un genre: le récit poétique et ses espaces*, dans Bertrand Westphal (éd.), *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000, pp. 41-58.

²⁶ Cf. Georges Matoré, *L'espace humain. L'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporain*, Paris, A.G. Nizet, 1976², p. 16.

²⁷ Francis Poictevin, *Double*, Paris, Alphonse Lemerre, 1889, pp. 72-73.

La géographie intérieure de Francis Poictevin

rité grandissante du texte. La tentative de reconquête de l'unité originelle sembler se faire, chez l'écrivain décadent, exclusivement à travers la dimension spatiale. Cette fixation toujours plus parcellaire contribue de façon décisive à radicaliser les acquis goncourtiers²⁸.

La dimension spatiale des personnages de Poictevin se façonne, à une étape intermédiaire, à travers le paysage²⁹, territoire limité par le champ de vision de l'observateur. Selon la critique thématique, le paysage serait la rencontre d'une vision qui le déchiffre et le perçoit, et d'une écriture qui le transcrit³⁰. Son autonomisation, décrétée par Victor Hugo au XIX^e siècle, l'a rendu propice à exprimer les sensations. Hugo lui attribue la force d'un symbole en faisant d'un paysage quelconque un potentiel paysage littéraire où la poésie se trouve transférée dans la forme de la restitution³¹. Aussi le paysage apparaît-il en mesure de figurer la dimension et la fonction de l'espace dans l'esthétique de Poictevin, puisque le sujet joue un rôle central dans sa délimitation et lui confère une existence autonome qu'il intériorise et s'approprie pour y voir un reflet de son propre *moi*. À la fin du XIX^e siècle, le paysage n'est plus considéré comme une réalité autonome du récit ni déterminante de l'action, mais comme le récepteur du regard

²⁸ Poictevin part des Goncourt qui «en restent à une notation analytique qui semble reproduire les étapes de la découverte du site par l'œil» et «se délivrent du souci de lier ferme la description à la progression dramatique», semblant «peu se préoccuper de qualités comme l'ordre, le fini, la clarté logique» (Jacques Dubois, *Romanciers français de l'instantané au XIX^e siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1963, p. 36).

²⁹ Mikhaïl Bakhtine avait déjà associé la naissance du paysage en littérature, c'est-à-dire «la nature comme horizon (objet de vision) et environnement (fond, décor)» à «l'homme privé, solitaire et passif». «Dans le monde clos de l'homme privé», poursuivait l'auteur, «la nature pénètre par fragments pittoresques, aux heures de promenades, de repos, lorsqu'on jette un regard fortuit sur un paysage qui se découvre. [...] [ces fragments] ne peuvent composer qu'isolément des paysages littéraires, 'finis' et clos. [...] L'image de l'homme se déplace vers des espaces fermés, presque intimes, où il perd sa monumentale plasticité et son caractère totalement extroverti et public» (*Esthétique et théorie du roman* cit., p. 290).

³⁰ Le terme «paysage» affirmerait «l'hypothèse d'un rapport de cause à effet, ou du moins d'une simultanéité, entre 'émergence du sujet' et 'essor du paysage'. Or la naissance de la conscience de soi va de pair avec celle de l'altérité et de l'individu» (Marie-Dominique Legrand, *De l'émergence du sujet et de l'essor du paysage dans la littérature de la Renaissance française*, dans Collot, éd., *Les enjeux du paysage* cit., pp. 113-114). Michel Collot précise: «Le paysage, ce n'est pas le pays réel, c'est le pays perçu du point de vue du sujet. Il n'appartient pas à la réalité objective, mais à une perception toujours irréductiblement subjective» (Collot, *La notion de paysage dans la critique thématique* cit., p. 193).

³¹ Cf. Françoise Chenet-Faugeras, *Mettre un bonnet rouge au paysage ou le moment Hugo du paysage littéraire*, dans Collot (éd.), *Les enjeux du paysage* cit., pp. 173-190.

intérieur du personnage. Pour Poictevin, qui associe étroitement l'écriture à l'expérience sensible, cette intériorisation se charge d'un caractère symbolique, qui transforme le paysage en un véritable territoire, nanti d'une fonctionnalité précise³². La publication de *Paysages* marque ainsi un «tour-
nant spatial» dans la production de l'auteur³³. Les chapitres de cette œuvre portent pour la première fois un titre qui est un nom de lieu. Au sein de nombre d'entre eux, certains fragments forment une unité dotée elle aussi d'une indication territoriale supplémentaire, redessinant toujours plus les paysages selon les fluctuations de la perception. Les indications temporelles qui servent d'incipit à certains fragments, d'habitude utilisés pour amorcer un épisode narratif, ouvrent sur la vision d'un moment, soumise à une temporalité unique. Les sensations, passagères sinon fugitives, apparaissent fortement conditionnées par les circonstances que déterminent aussi bien l'état du sujet que celui du monde.

Le paysage de Poictevin se résume bien dans la triade mer-montagne-forêt telle que la conçoit Julien Gracq³⁴. Une lecture bachelardienne des éléments qui le composent permettrait de faire affleurer les représentations symboliques qui dessinent l'imaginaire de l'auteur. L'eau y revêt une place prépondérante³⁵ qui souligne la recherche de la pureté, de même que les visions paysagiques apparaissent de préférence nocturnes et lunaires. Ces eaux sont essentiellement immobiles, dormantes, et évoquent par conséquent la mort, mais elles représentent aussi un symbole maternel incon-

³² Michel Collot souligne que «La littérature est particulièrement apte à exprimer cette polysensorialité du paysage, que Richard n'hésite pas à associer à la vie la plus intime du corps et à l'affectivité profonde du sujet» (Collot, *La notion de paysage dans la critique thématique* cit., p. 199). Le paysage se trouve ainsi «refiguré selon une organisation qui n'a rien de mimétique, mais s'avoue plus ouvertement lyrique, symbolique ou esthétique» (*ivi*, p. 204).

³³ L'un des premiers à mettre au jour l'importance du paysage dans la production de Poictevin fut Félix Fénéon (*Francis Poictevin*, dans Id., *Œuvres*, introduction de Jean Paulhan, Paris, nrf-Gallimard, 1948, pp. 230-239). Le critique entrevoit déjà dans *Songes* le pouvoir que le paysage exerce sur le sujet et relève que «dès qu'un spectacle frappe leurs yeux» Jacques et Licette «sont plongés en une ataraxie; ils s'abîment védiquement en la Nature» (*ivi*, p. 237). À propos de *Double* il affirme: «De nouveau, les paysages s'y justifient; et lors même qu'ils paraissent d'abord inopportuns, ils trahissent encore deux êtres qui veulent s'abîmer extatiquement dans les choses pour échapper à des pensées dolosives. Mais voici que M. Poictevin s'avise de formuler de façon expresse le symbolisme nécessairement inclus dans ces paysages» (*ivi*, p. 239).

³⁴ Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*, Paris, José Corti, 1988, p. 89.

³⁵ Comme dans tous les paysages symbolistes de l'époque selon Brogniez, *La ville et ses «doubles»* cit., pp. 190-193.

La géographie intérieure de Francis Poictevin

tournable³⁶. Les fleuves, de la Seine au Rhône, en passant surtout par le Rhin avec lequel les personnages de Poictevin établissent un rapport privilégié de familiarité et d'habitude³⁷, mais aussi les lacs, souvent associés à l'anthropomorphisation des roches et à la montagne, et les rivières incarnent les eaux terrestres et douces dont la rencontre et l'évocation ponctuent inmanquablement les voyages. La mer, de même que l'océan souvent préféré à cette dernière, symboles d'infini, recherchés à des instants précis et souvent initiateurs, témoignent de l'importance que recouvre la notion d'immensité chez l'auteur³⁸. Définie comme «le mouvement de l'homme immobile», l'immensité «est un des caractères dynamiques de la rêverie tranquille» qui rend bien compte de l'état d'âme des personnages et s'affiche, selon la leçon baudelairienne, comme une conquête de l'intimité³⁹.

³⁶ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1983, pp. 90, 99.

³⁷ On ne saurait passer sous silence la coïncidence entre l'importance qu'assume le Rhin chez Victor Hugo et la fascination que ce même paysage exerce sur Francis Poictevin. Cf. la lettre 13 de Hugo sur Andernach, les lettres 14 et 25 sur le Rhin, la lettre 22 sur Bingen, la lettre 28 sur Heidelberg, la lettre 32 sur Bâle, la lettre 37 sur Schaffhausen et la lettre 29 sur Chillon et Lausanne (Victor Hugo, *Le Rhin. Lettres à un ami*, dans Id., *Œuvres complètes. Voyages*, présentation de Claude Gély, Paris, Robert Laffont, 1987). Andernach, Bingen, Heidelberg, Bâle, Schaffhausen, Chillon et Lausanne sont des sites que les personnages de Poictevin traversent ponctuellement lors de leurs passages au bord du Rhin. La référence intertextuelle évidente n'amoindrit pas le lien particulier que les personnages réussissent à établir avec ce fleuve qui symbolise plus que tout autre la rêverie fluviale de l'auteur. Chez Poictevin, le Rhin fascine par sa puissance, par la voie de navigation sans égal qu'il représente et pour la nature changeante qui l'entoure.

³⁸ Cf. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p. 168, qui associe la rêverie à la recherche de la grandeur et par conséquent place le rêveur face à l'infini. Dans *Petitau*, au Havre, le paysage qui se présente à Paul efface toute autre vision (Francis Poictevin, *Petitau*, Bruxelles, Henry Kistmaeckers, 1885, p. 105; désormais *P* suivi du numéro de la page). La montée des eaux vers le ciel rapproche dans la vision paysagique les deux infinis: «[...] ils se trouvent pris entre ces deux infinis. Et leur venait le doux vertige de leur être immobilisé au-dessus de l'attrayante mer. Et rien n'a manqué à cette journée de réel rêve» (*P* 106). Paul Petitau, ébloui par le paysage que forme l'océan, écrit une lettre à Victor Hugo le conjurant «d'immortaliser cette merveille trop peu connue» (*P* 126), exprimant par là l'urgence de donner une dignité littéraire au spectacle qui s'offre à lui.

³⁹ Bachelard, *La poétique de l'espace* cit., pp. 169, 174-178. Bachelard explique que pour Baudelaire «vaste» est le mot qui marque le plus naturellement l'infini de l'espace intime et que la grandeur progresse à mesure que l'intimité s'approfondit. Avant de retourner dans son village natal pour y mourir, le Père Hysonne vit sa crise identitaire de moine défrôqué, de mari et de père assailli par un regain de vocation monastique en se réfugiant dans la forêt de Sauvabelin près de Genève. La solitude qu'il y trouve lui permet de se ressourcer et de prendre une décision définitive. Par le biais de la nature, qui favorise l'intimité et la

Jacques contemple le mouvement des marées à Dieppe et anthropomorphise la mer en la désignant simplement par le pronom personnel «elle». Lorsqu'il la voit pour la première fois, Jacques la compare à l'infini du ciel, et lui attribue un caractère presque sacré⁴⁰.

Le paysage désigne aussi la montagne enneigée, en particulier les chaînons montagneux de la Suisse, de la France et de l'Allemagne qui forment des complexes glaciers. S'y associent la couleur blanche, la translucidité et la transparence, qui apparaissent réceptives des couleurs du ciel et des différents reflets de la lumière. Les couleurs, d'ailleurs, plus que les formes, assument une importance fondamentale dans cette écriture qui se veut l'héritière du style coloriste des Goncourt. Un intérêt pour la flore de ce paysage de montagne se décèle également au fil des pages. Avec la mer et la montagne, la forêt est le troisième terme de la triade paysagique chez Poictevin, un site labyrinthique qui fascine les personnages⁴¹.

La représentation du paysage chez Francis Poictevin se réalise uniquement à travers des flashes, des instantanés, chargés de signifier l'imédiateté et le caractère infinitésimal de la vision⁴² qui finit par dissoudre toute vision englobante du paysage. Déstructuré, disloqué, le paysage disparaît entre l'infini que l'on ne peut saisir et que le regard peut seulement imaginer, et l'infinitésimal de la sensation que le sujet essaie en vain de matérialiser. L'urgence d'exprimer la sensation au moment même où elle émerge fragmente l'ensemble. Le paysage devient alors ombre, solitude, dissolution, et se désagrège. L'attention se concentre sur le détail et perd de vue l'ensemble. Cela est évident dans les derniers romans de Poictevin, et notamment après *Derniers songes*.

profondeur, loin des tumultes de la société et des disputes théologiques, Hysonne parvient à lire réellement en lui-même (*RM* 189-190).

⁴⁰ *So* 52-53. Les personnages féminins ont en général peur de l'eau. Licette a besoin de voir le fond et préfère les eaux limpides aux eaux troubles (*So* 129). Il en est de même de Lucienne (*S* 94), et de Maria dans *Petitau*. Ludine, quant à elle, perçoit la fonction maternelle de la Méditerranée, évoquée aussitôt après la nostalgie de sa propre mère, et comme Jacques est fasciné par le mouvement des vagues (*L* 111).

⁴¹ «La paix de la forêt», constate Gaston Bachelard est «une paix de l'âme. La forêt est un état d'âme» (*La poétique de l'espace* cit., p. 171).

⁴² On peut alors affirmer qu'il s'agit d'un parcours «qui va de l'indicibilité du monde à l'ineffable du texte, en passant par «l'échec» de la description et de la transposition artistiques» (Lola Bermúdez Medina, «*Dans la palpitation sourde des choses*». *Silences de Poictevin*, dans André Guyaux, éd., *Silences fin-de-siècle. Hommage à Jean de Palacio*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, p. 61).

La géographie intérieure de Francis Poictevin

4. UNE MYSTIQUE DE LA NATURE

À mesure que la narration se fait plus obscure, que la possibilité d'isoler des noyaux narratifs s'amenuise, le paysage fait place à une vision plus mystique de la nature, qui devient une abstraction. Licette et Jacques partagent le même culte de la nature qui se donne comme le point de rencontre de leur couple: «Ils s'abreuvent, en une façon védique, à la même source, la Nature» (*So* 109). Petitau ne parvient à entrer en communion avec la profondeur de son intimité que par le biais de la nature: «Il n'arrivait à l'intensité de l'être, il ne goûtait les choses, que replongé dans le vivant silence de la Nature»⁴³. Avec elle, le sujet essaie d'établir un lien cosmique allant au-delà d'un territoire particulier. Aussi assiste-t-on à une déterritorialisation qui prélude à une sorte d'envahissement de la nature dans l'ensemble de l'œuvre. La nature n'est plus l'objet de la description prenant le dessus sur la narration comme chez les Goncourt; elle devient le réceptacle de la vision panthéiste et mystique de Francis Poictevin.

La projection de la conscience dans l'espace franchit un pas ultérieur alors que la narration s'ouvre à la nature. Poictevin opte pour une redécouverte de l'unité de l'homme et du cosmos qui a des accents mêlant panthéisme mystique, influences hindoues et réminiscences d'un rapport primordial avec l'élément naturel. En devenant totalisant, l'espace engloutit les protagonistes à travers la contemplation et, en dernier lieu, l'extase⁴⁴. La subjectivité s'investit dans la recherche d'une parcelle de nature avec laquelle établir un lien, dans laquelle s'ancrer, mais si elle réussit à voir projetées dans celle-ci certaines bribes de son état d'âme, elle ne parvient

⁴³ P 58-59. Quelques pages plus loin, Poictevin synthétise sa conception idéalisante de la nature: «Le panthéisme idéaliste se rapprochait le plus de la vérité totale, laquelle échappe à l'homme» (P 75). Paul Petitau ne réussit à vivre sa relation avec Maria que loin de Paris: «Et vraiment cette partie à Étretat fut le point raffiné de leur liaison. Ils ne pouvaient aller au delà de ces épanchements tacites, signifiés dans une adoration presque naïve de la Nature les envahissant, les subjuguant» (P 108). Jean Pierrot parle d'une «adhésion enthousiaste et renouvelée à l'égard de la nature» débouchant «sur une sorte de panthéisme [...] une véritable fusion de l'homme et de l'univers naturel, une fois comblé le fossé qu'avait mis entre eux la vision du monde décadente», *L'imaginaire décadent (1880-1900)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977, p. 155. Gustave Kahn quant à lui constate que «L'ordre de sensation qui se meut à travers ses livres est une contemplation des choses de la nature en leur accord avec l'âme humaine; avec la sienne surtout, prise comme exemple, car c'est la seule qu'il puisse connaître à fond» (Gustave Kahn, «*Paysages*» par Francis Poictevin, dans Id., *Symbolistes et décadents*, Paris, Léon Vanier, 1902, p. 75).

⁴⁴ Gaston Bachelard souligne que «la nature contemplée aide à la contemplation», qu'elle contient «déjà des moyens de contemplation» (*L'eau et les rêves* cit., p. 41).

cependant pas à contextualiser l'ensemble de son être et à lui trouver une place active dans ce territoire dont l'immensité la domine. L'errance de l'âme est à l'image de l'infini que symbolise la nature (P 118) et du gouffre où sombre la conscience. L'absence de communication et de communicabilité avec le lecteur est l'un des symptômes les plus visibles de ce désarroi. La rêverie romantique se trouve ainsi renversée: le paysage n'est plus ce qui favorise la rêverie mais ce dans quoi la conscience finit par se perdre, tout comme l'écriture. Le Père Nauders, devant les collines et les oliviers de Lerici en Ligurie, recherche «les analogies entre les âmes vivantes et l'inconsciente nature, entre ce qui se présent[e] à ses yeux et les évocations de sa mémoire historique» (RM 255-256). La nature semble accompagner le parcours des hommes (et des femmes), lors même que le roman laisse entrevoir qu'une parabole existentielle sert de charpente à l'ensemble de la narration – c'est le cas de *La robe du moine*, de *Ludine*, de *Songes*, de *Petitau* et de *Seuls*. La perception de l'enfant est par ailleurs l'emprunt d'une vision qui se fige sur les détails – l'enfant ne possédant pas la capacité de délimiter visiblement et intellectuellement le paysage – tout en pressentant l'existence de cette entité supérieure⁴⁵. L'adulte, à la lueur de ces réminiscences, conjuguera la vision infantile avec une nouvelle éthologie face à une nature déterritorialisée et omniprésente, porteuse du mystère de l'univers où les éléments se répondent, où se réalise la synthèse des sons, des couleurs et des formes. La nature préserve de la déchéance qu'incarne le pôle de la ville (L 165). Poictevin repropose la dichotomie nature-culture en la projetant dans l'espace. Rien ne semblait prédisposer Ludine, vivant lorsqu'elle est enfant en symbiose avec la nature, à devenir la future prostituée de Nice. Seul le contact avec la ville en est responsable. Ainsi la nature représente-t-elle le pôle de la pureté, car elle élève une barrière entre l'être et la corruption de la société qu'incarne le territoire socialisé.

Le rôle de la nature, à la fois contemplée et génératrice de contemplation, consiste à donner vie et forme à l'intériorité du personnage, créant ainsi son «paysage intérieur» dont la représentation cependant fait souvent faillite. Dès son enfance, Didi se révèle une nature contemplative qui sait

⁴⁵ Cette attitude est particulièrement voyante chez les personnages féminins, ainsi chez Ludine-Didi: «La Nature, un palmier par exemple, elle jouissait d'en regarder la forme élancée, les découpages lamées des feuilles, le vert rayonnement balancé; un oranger, elle en chérissait l'arôme, la rondeur de globe du fruit si joliment jaune; à ces arbres, elle trouvait un air de luxe, à l'olivier surtout du mystère. La nuit ou le jour ils n'étaient pas pareils. Ils avaient donc un rapport avec la lumière des astres. Qui pouvait dire tous les liens des êtres!... qu'est-ce qui limitait la vie!... Sans se le définir, c'était à la Nature que Didi gardait son cœur» (L 87).

La géographie intérieure de Francis Poictevin

aller au-delà du spectacle qui s'offre à sa vue, provoquant une vision intériorisée à laquelle seul le pressentiment de la nature qui l'entoure confère un sens: «Les poings appuyés sur les yeux clos, elle se délectait dans l'apparition de couleurs bleues, d'étoiles, de beaucoup de choses... Ivresse de vues confuses» (L 42). Poictevin en arrive à parler de la «débauche de ses imaginations» (L 43). Ludine découvre d'ailleurs à ses dépens combien elle est liée à cette nature (L 57), associée, pour Jacques enfant, au souvenir des promenades avec son grand-oncle, avant de devenir, à l'âge adulte, une raison de vie sensorielle. Les personnages, après avoir établi un contact privilégié, s'aperçoivent qu'ils savent «lire dans la nature» (P 127), objet d'un véritable dogme, sorte de divinité à laquelle l'homme prend conscience de participer⁴⁶. La nature possède un caractère ambivalent qui lui donne le pouvoir d'engloutir la conscience chancelante et fragile, mais aussi de fournir au héros désocialisé et déterritorialisé un semblant d'ancrage avec le réel qui n'investit que son intériorité⁴⁷. Cette volonté de symbiose se résout en effet dans l'acte contemplatif qui ne donne pas lieu à la volonté d'agir, ni débouche sur une philosophie nouvelle. Le personnage finit par s'abîmer dans la sensation que sollicite tel ou tel élément de la nature: «Le culte de la sensation, s'il peut bien apparaître comme la marque de l'élection esthétique», constate Guy Ducrey, «contribue surtout à dissoudre la volonté. Il n'aide pas à vivre, mais permet de mourir voluptueusement au monde»⁴⁸. L'oscillation qui s'affirme entre l'infini de la nature et l'infinitésimal qui revit dans la minutie du rendu de la sensation annihile non seulement toute référentialité objective, mais aussi toute possibilité d'objectivation de la sensation-même. Les catégories de l'indéterminé, de l'évanescent, de la transparence et de son contraire l'opacité, du morcellement et de son antagoniste l'infini, favorisent l'immatérialité de la sensation, et privent finalement le sujet de toute attache avec le monde et les êtres. Isolé, sans points de repère, celui-ci devient, dans les dernières œuvres, un simple pronom personnel ou de mise en relief qui, en s'effaçant devant la contemplation, égare son identité déjà fugace. L'unité primordiale et immanente

⁴⁶ Petitau médite «sur le dogme qui devrait retourner à la Nature, dont il provient» (P 178). Édouard et Lucienne partagent le même culte ingénu pour la nature (S 58).

⁴⁷ Joan Yvonne Dangelzer affirme à cet égard: «Souffreteuse ou farouche, cette nature sensibilisée exerce un ascendant extraordinaire sur l'être humain, encore plus que le milieu intérieur. Quand elle est aimable, elle hypnotise complètement celui qui la contemple. Elle l'engloutit dans sa traître douceur, elle submerge son individualité dans un tendre enveloppement. La personne s'évapore, se dissout, se perd dans la nature» (*La description du milieu dans le roman français de Balzac à Zola*, Genève, Slatkine Reprints, 1981, p. 156).

⁴⁸ Ducrey (éd.), *Romans fin-de-siècle 1890-1900* cit., p. XLVI.

que chaque être humain porte partiellement en lui devient l'enjeu d'une aspiration profonde que l'écriture ne parvient pas à restituer. La quintessence de la sensation évacue l'objet qui lui a donné corps et ne réussit pas à renaître dans l'écriture qui s'achemine vers une fragmentation toujours plus poussée, faisant éclater le fragment, dernière unité scripturale. Les formes syntaxiques, coulées dans la phrase principalement nominale multipliant les deux points explicatifs et les appositions, finissent le plus souvent par des points de suspension. Poictevin interiorise à tel point la perception qu'il en arrive à une intimité débouchant sur l'ineffable. Cet échec investit le sujet lui-même, comme en témoigne la dissolution qui s'opère au fil des œuvres: réduit à une ombre, cherchant dans ses sosies son identité fuyante, poursuivant maladivement les fantômes ou les matérialisations passagères de la pensée, il ne réussit pas à saisir le réel dans son surgissement, à fixer le mouvant. Il en résulte un mouvement de l'écriture qui l'apparente davantage à la poésie comme instrument pouvant rendre le contact furtif de l'âme et du monde⁴⁹. L'effort extrême vers le rendu goncourtiste de la sensation hypnotise la conscience et ne restitue que de pures impressions mentales indéchiffrables et obscures. Le présage de l'échec est inscrit dans cette écriture: «Des fois, on croit qu'on va saisir des choses, d'habitude cachées, inconnues. À peine l'esprit est entré dans cette vastité, déjà tout échappe» (So 119). Ainsi Licette et Jacques deviennent «ces choses qui les entourent» (So 116), se dissolvent dans le vague et l'anonymat des «choses», où la fusion de l'être et de l'univers finit par les anéantir tous deux.

Enfermée entre deux extrêmes – un territoire décadent désocialisé et marginalisé incapable d'enclencher la narration et un espace totalisant dans lequel la conscience se perd – la géographie intérieure de Francis Poictevin est l'image du désarroi de l'individu fin de siècle. La tension vers le rendu de la perception dans sa découpe infime finit par faire implorer le paysage, unité dernière de la territorialisation littéraire, pour parvenir à une déterritorialisation qui n'est autre qu'une nouvelle «territorialisation» du texte s'ébauchant dans l'indéterminé, les mouvances, la fragmentation et l'entre-deux de l'écriture⁵⁰. Déthématisée, dénarrativisée, l'œuvre de Francis Poictevin fait éclater le genre, s'inscrit dans un territoire que trace le sujet nar-

⁴⁹ Cf. Michel Raimond, *La crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1985, pp. 205-208. Michel Raimond explique que dans *Paysages* les rares personnages rencontrés au fil de la pérégrination sont perçus avant d'être connus, alors que la réalité est saisie comme une suite de vues où un personnage est lié à un décor.

⁵⁰ Cf. Christine Baron, *Littérature et géographie: lieux, espaces, paysages et écritures*, «Fabula LhT» 8 (mai 2011): *Le partage des disciplines*, <http://www.fabula.org/lht/8/baron.html> à propos de cette nouvelle forme de «territorialisation» du texte littéraire.

La géographie intérieure de Francis Poictevin

ratif et qui ne franchit pas les frontières de l'œuvre même, insoucieuse de surmonter l'impasse de son autoréférentialité. L'écriture n'en conserve pas moins certains liens avec un espace sublimé, lieu choisi pour le repos de la conscience et sa folie dernière. L'heure n'est pas encore venue de rechercher le temps perdu, ou peut-être est-il, pour Francis Poictevin, désormais trop tard.

BIBLIOGRAPHIE

- Bachelard Gaston, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1983.
- *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983.
- Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 2003.
- Bancquart Marie-Claire, *Paris «fin-de-siècle». De Jules Vallès à Remy de Gourmont*, Paris, Éditions de la Différence, 2002².
- Baron Christine, *Littérature et géographie: lieux, espaces, paysages et écritures*, «Fabula LhT» 8 (mai 2011): *Le partage des disciplines*, <http://www.fabula.org/lht/8/baron.html>.
- Bermúdez Medina Lola, «Dans la palpitation sourde des choses». *Silences de Poictevin*, dans André Guyaux (éd.), *Silences fin-de-siècle. Hommage à Jean de Palacio*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, pp. 59-69.
- Bertrand Jean-Pierre - Biron Michel - Dubois Jacques - Pâque Jeannine, *Le roman célibataire. D'«À rebours» à «Paludes»*, Paris, José Corti, 1996.
- Brognez Laurence, *La ville et ses «doubles». Les paysages urbains de Francis Poictevin*, dans Marc Quaghebeur (éd.), *Les villes du symbolisme*, Actes du Colloque de Bruxelles (21-23 octobre 2003), Bruxelles, Peter Lang, 2007, pp. 183-206.
- Collot Michel (éd.), *Les enjeux du paysage*, Bruxelles, Ousia, 1997.
- Coyault Sylviane, *Parcours géocritique d'un genre: le récit poétique et ses espaces*, dans Bertrand Westphal (éd.), *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000, pp. 41-58.
- Dangelzer Joan Yvonne, *La description du milieu dans le roman français de Balzac à Zola*, Genève, Slatkine Reprints, 1981.
- D'Ascenzo Federica, *Francis Poictevin ou les outrances de la prose fin-de-siècle*, dans Maria Cerullo (éd.), *Proses fin-de-(XIX^e)-siècle*, Actes du Colloque International (Università degli Studi di Napoli L'Orientale - Institut Français de Naples, 9-10 mai 2011), Napoli, Università degli Studi di Napoli L'Orientale, 2011, pp. 97-111.
- Di Méo Guy, *De l'espace aux territoires: éléments pour une archéologie des concepts fondamentaux de la géographie*, «L'information géographique» 62, 3 (1998),

- pp. 99-110, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ingeo_0020-0093_1998_num_62_3_2586.
- Dubois Jacques, *Romanciers français de l'instantané au XIX^e siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1963.
- Ducrey Guy (éd.), *Romans fin-de-siècle 1890-1900*, Paris, Robert Laffont, 1999.
- Dufief Pierre-Jean, *Francis Poictevin et la «maladie du mot»*, dans Maria Cerullo (éd.), *Proses fin-de-(XIX^e)-siècle*, Actes du Colloque International (Università degli Studi di Napoli L'Orientale - Institut Français de Naples, 9-10 mai 2011), Napoli, Università degli Studi di Napoli L'Orientale, 2011, pp. 149-162.
- Fénéon Félix, *Francis Poictevin*, in Id., *Ceuvres*, introduction de Jean Paulhan, Paris, nrf-Gallimard, 1948, pp. 230-239.
- Genette Gérard, *Frontières du récit*, dans Id., *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, pp. 49-69.
- Gracq Julien, *En lisant, en écrivant*, Paris, José Corti, 1988.
- Hugo Victor, *Le Rbin. Lettres à un ami*, dans Id., *Ceuvres complètes. Voyages*, présentation de Claude Gély, Paris, Robert Laffont, 1987.
- Kahn Gustave, «*Paysages*» par Francis Poictevin, dans Id., *Symbolistes et décadents*, Paris, Léon Vanier, 1902, pp. 75-80.
- Matoré Georges, *L'espace humain. L'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporain*, Paris, A.G. Nizet, 1976².
- Pierrot Jean, *L'imaginaire décadent (1880-1900)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977.
- Poictevin Francis, *La robe du moine*, lettre-préface de Alphonse Daudet, Paris, Sandoz et Thuillier, 1882.
- *Petitau*, Bruxelles, Henry Kistemaekers, 1885.
- *Seuls*, Paris, Tresse & Stock, 1886.
- *Paysages*, Paris, Librairie de la Revue Indépendante, 1888.
- *Double*, Paris, Alphonse Lemerre, 1889.
- *Ombres*, Paris, Alphonse Lemerre, 1894.
- *Ludine*, présentation de Jean de Palacio, Paris, Nouvelles Éditions Séguier, 1996.
- *Songes*, édition présentée et annotée par Federica D'Ascenzo, Milano, LED, 2012.
- Raimond Michel, *La crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1985.
- Tortonesi Paolo, *L'eremitaggio utopico: Gautier, Verne, Huysmans*, dans Francesco Fiorentino (a cura di), *Raccontare e descrivere. Lo spazio nel romanzo dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 149-156.
- Weisgerber Jean, *L'espace romanesque*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1978.

CORPS EN MOUVEMENT DANS LE PAYSAGE URBAIN: «MARTHE BARAQUIN» DE JOSEPH-HENRI ROSNY AÎNÉ

Roberta De Felici

doi: 10.7359/799-2016-defe

En 1909, Joseph-Henri Rosny Aîné (1856-1940) publie *Marthe Baraquin*, roman social qui «dépeint la condition misérable et douloureuse des femmes isolées»¹. Auteur toujours très attentif aux questions humaines et sociales les plus poignantes et troublantes, il avait déjà traité ce «sujet extrême»² dans son roman de début, *Nell Horn de l'Armée du Salut* (1886). C'est en particulier par le statut de personnage «mobile» que les deux héroïnes s'apparentent davantage. En quête d'une existence meilleure, Nelly se déplace sans cesse dans la capitale londonienne et dans sa périphérie. Emblème de son effort de survie, sa pérégrination d'un lieu à l'autre ne lui consent pas d'esquiver le tracé de sa destinée qui la mènera inexorablement à la déchéance, au sacrifice et au sacrilège de son corps («La sacrifiée descendit par les rues et se profana»³). Dans le roman des mœurs londoniennes, l'image d'un espace urbain inhospitalier et, surtout, dangereux, passe dans le texte par les métaphores (empruntées aux théories darwiniennes) de la «lutte pour l'existence» et de la ville comme «jungle».

Comme Nelly, Marthe est ouvrière couturière, toutefois, elle ne connaît guère l'indigence la plus cruelle et, pendant une longue période, elle n'est pas tout à fait seule puisqu'elle peut compter sur l'amitié loyale et

¹ Joseph-Henri Rosny Aîné, *Avertissement à Marthe Baraquin*, Paris, Plon, 1909⁷. Dorénavant, l'indication de la page entre parenthèses renvoie à cette édition.

² *Ibidem*.

³ Joseph-Henri Rosny Aîné, *Nell Horn de l'Armée du Salut, roman des mœurs londoniennes*, édition de Roberta De Felici, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 339.

désintéressée de Céline. Le malheur pour la jeune femme s'incarne principalement dans le «mâle amoureux [...] plein de cruauté, d'hypocrisie et de lâcheté»⁴. Le narrateur laisse entendre que c'est à cause de sa beauté que «Marthe Baraquin ne pouvait échapper à l'attention d'un peuple où presque chaque homme est chasseur d'amour» (p. 2). Sa beauté est ainsi décrite:

Elle agitait comme une torche ses lourds cheveux maïs et son visage vêtu d'une pulpe éclatante. Cette belle fille, pleine de sève, n'avait pas les traits rythmiques. Avec ses joues au contour un peu brusque. Sa bouche grande et sensuelle, c'était un fruit de tentation. Par l'éclat, par la force de vie, par la flambée des lèvres, par les feux glauques et turquoise de ses yeux, elle devait exaspérer également le désir de la basse crapule et des vieux marcheurs. (*ibid.*)

Elle est consciente de son pouvoir de séduction dont «elle crai[nt] le péril» (*ibid.*) et – spécialement après la mort de son père («François Baraquin, dit Tournevis, ferblantier sanguin et brusque», p. 20) – elle vit dans l'angoisse d'être suivie et violée:

Quand Baraquin fut mort, il n'y eut plus personne entre Lilas et les mâles. Antoinette était indifférente; Félix avait le cœur lâche et les muscles mous. L'enfant dut se fier uniquement à sa ruse, à sa prudence, à son flair, à son agilité. (p. 25)

Adolescente, Marthe est encore plus belle («Elle devenait toujours plus attisante, avec la bouche, les yeux et le genre de chair qui enragent le désir; sa torche de cheveux et sa blancheur illuminaient; elle était une lueur qui passe», *ibid.*), mais aussi plus seule dans son combat contre l'arrogance des hommes:

Ah! oui, elle était seule. [...] Rouge pouvait la suivre, imposer ses propos et son haleine pourrie. Il pouvait l'atterrer, la pousser dans un bouge et la violer. *Ensuite*, peut-être, la force sociale interviendrait. Mais *avant*, il fallait se défendre seule. (p. 5)

Le motif du «péril» est alors strictement lié à celui de la «fuite» («C'est ce péril qu'elle fuyait», p. 2), véritables déclencheurs de l'action romanesque dont la teneur est donnée d'emblée dès l'ouverture du roman:

Au sortir de l'atelier Marthe Baraquin, dite «Lilas», se glissa par la cour et, descendant la rue Grange-aux-Belles, elle atteignit le canal. La peur lui piquait les chevilles. Mais lorsqu'elle eut traversé le pont, elle se sentit presque rassurée.

⁴ Rosny Aîné, *Avertissement à Marthe Baraquin* cit.

Corps en mouvement dans le paysage urbain: «Marthe Baraquin» de J.-H. Rosny Aîné

– Il m’a ratée! murmura-t-elle.

Toutefois, elle jeta encore un long regard sur l’autre rive, puis elle se dirigea vers la rue des Écluses-Saint-Martin. (p. 1)

L’*incipit* – *in medias res*, selon la tradition du roman réaliste – fournit au lecteur un ensemble d’informations concernant l’héroïne (mention de son nom suivi de son sobriquet) et les lieux qu’elle traverse: un atelier, une cour, la rue qu’elle descend jusqu’au canal. Sans difficulté, les noms des lieux permettent de reconnaître la ville de Paris et, en particulier, son quartier de la rive droite près du canal Saint-Martin.

Il est indéniable que le XIX^e siècle a éprouvé une profonde fascination pour la grande ville cosmopolite. C’est, par ailleurs, à cette époque que l’on assiste à la naissance du «mythe de Paris»⁵. Grand ensemble hétéroclite, la ville moderne offre au romancier réaliste un riche matériau qu’il peut utiliser pour la construction du décor ainsi que pour l’application de la théorie de l’influence du milieu. On sait que le personnel des romans naturalistes se définit par sa localisation dans des espaces exactement marqués, désignés et circonstanciés: tout personnage naturaliste est d’abord et avant tout un habitant, «un assigné à résidence»⁶. Rosny se révèle un bon observateur et descripteur des métropoles (Londres, Paris); il sait localiser un personnage et, encore plus, l’emmener le long d’un itinéraire où s’arrangent des espaces urbains différents. C’est ce que je vais tenter de montrer dans cette étude.

Ainsi, dès le début de *Marthe Baraquin*, le lecteur «voit» un corps se déplaçant dans un espace citadin: cette scène sera tellement réitérée dans le texte qu’elle pourrait être considérée non seulement comme un *leitmotiv*, mais aussi comme une forme structurante du récit. C’est au nom du réalisme mimétique que Rosny se charge de préciser les endroits que son personnage traverse. Une brève description succède alors aux premières lignes de l’*incipit*:

C’était un soir d’automne, une vapeur cuivreuse stagnait sur le canal. L’air était saturé d’odeurs fortes. Le goudron, la fumée de houille, l’eau pourrissante, les peaux mal raclées, le bois de sapin, le pétrole, le poisson mêlaient leurs exhalaisons à des effluves de graisse bouillante, de vinasse, d’oignon et de viandes cuites. Il s’élevait aussi un charme. La lueur des fenêtres figurait des scènes qu’on pouvait croire délicieuses; les barques dormantes, avec leurs fanaux d’escarboucle et d’émeraude, murmuraient l’invitation au voyage. (pp. 1-2)

⁵ Claude Duchet a fait l’hypothèse de la naissance au XIX^e siècle de la «ville-siècle», cf. Claude Duchet, *La ville-siècle*, «Romantisme» 83 (1994), pp. 1-4.

⁶ Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, Genève, Droz, 1983, p. 208.

Ici, la donnée temporelle (heure, saison) s'imbrique dans la donnée spatiale (canal). Pour permettre au lecteur d'imaginer le lieu de l'action, l'écrivain peut retenir un ensemble de traits qui le caractérisent: les formes, les volumes, les matières, les couleurs, les bruits, les odeurs. Pour donner l'idée d'un quartier industriel, Rosny choisit alors d'énumérer les «odeurs fortes» qui l'emplissent: puisque, au niveau discursif, il est presque impossible de reconstruire le mélange des odeurs, le lecteur est donc invité à tenter de «sentir» l'objet nommé (goudron, houille, peaux, etc.) plutôt qu'à le visualiser⁷. Au paysage olfactif disqualifié fait suite un paysage visuel qui a, par contre, son «charme». Par un procédé métonymique⁸, l'auteur montre d'abord des fenêtres illuminées qui laissent entrevoir un moment «délicieux» de vie intime et quotidienne, ensuite il signale des barques accostées au bord du canal avec des fanaux verts et rouges qui semblent exhorter (comme le célèbre poème baudelairien) au voyage.

Si la vue demeure le sens privilégié dans *Marthe Baraquin*, il n'en reste pas moins que l'odorat y joue un rôle signifiant. Dimension importante de la personnalité des lieux⁹, l'olfaction permet tout d'abord de tracer «une géographie sociale»¹⁰ des quartiers parisiens. Comme on vient de le voir, les endroits de travail fréquentés par la jeune ouvrière révèlent des odeurs générées par l'exercice des professions (entrepôts, meuneries, tanneries, vitreries...). Plus en général, les senteurs désagréables fonctionnent, dans le texte, comme le signal d'une condition de vie misérable. Ainsi, enfant faubourienne, Marthe résidait «dans une rue fumeuse» (p. 18) et dans une maison dont «les corridors fleuraient l'urine, la peau chaude, avec des souffles brusques de ragoût, de graisse, de fumerons, de cochonnaille ou de choux» (*ibid.*). À Paris, la jeune adolescente habite avec sa mère, Antoinette Baraquin, dans une petite mansarde dont le plancher «su[e] la vermoulure» et dans laquelle «l'odeur de la carcasse humaine rôd[e] avec le fleur [*sic*] des fricots des fricots et d'innombrables générations de punaises» (p. 11). Lorsqu'elle déménage rue de Gergovie, elle loue une petite chambre dans une bâtisse qui «sentait nuit et jour la graisse cuite, l'oignon, l'urine et la bête» (p. 154). Du reste, dans *Marthe Baraquin*, la transcription olfactive ne concerne pas seulement les lieux, mais également le corps

⁷ Cf. Marc Brosseau, *Des romans-géographes. Essai*, Paris, L'Harmattan (Géographie et cultures), 1996, p. 124.

⁸ Cf. Roman Jakobson, *Essai de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1966, pp. 62-63.

⁹ Brosseau, *Des romans-géographes cit.*, p. 109.

¹⁰ *Ivi*, p. 122. Cf. aussi Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Flammarion (Champs histoire), 2011.

Corps en mouvement dans le paysage urbain: «Marthe Baraquin» de J.-H. Rosny Aîné

humain. Comme les senteurs des lieux, les odeurs corporelles participent de la construction du personnage, dont elles définissent le statut social mais aussi moral. En effet, l'attribution, dans le texte, de détails olfactifs désagréables est souvent réservée à des personnages louches et crapuleux:

Il y avait [...] quelques créatures appétissantes dont la chair était pourchassée par des veneurs brutaux, mal vêtus, puant le vin, l'absinthe, l'échalote et le tabac de rebut, qui ne lavaient pas leurs dents, ne nettoyaient pas leurs ongles, laissaient la crasse générer des ferments sur leur épiderme. (p. 19)

C'est aussi le cas du poursuiveur de Marthe, Victor Huraud «dit Rouge, sinistre vouou du Sébaste» (p. 2) dont le portrait est abominable:

C'était un long individu, au teint d'endive, avec des pustules dans le cou, des cheveux noirs très plats, nourris de pommade; les yeux, situés à des hauteurs inégales, et tout ronds, vous fixaient sans avoir l'air de vous voir. Il montrait des lèvres comme des chiques de tabac, des dents énormes, qui lui enflaient les joues et pouaient épouvantablement. (p. 8)

Marthe est effrayée par les menaces de ce malfaiteur, mais encore davantage, elle ressent du dégoût pour son odeur et son haleine puantes: «Lilas marchait comme une pouliche. Soudain, une ombre la dépassa. Et, sur la rive grisonnante, elle revit Rouge qui avançait sa bouche pourrie» (p. 8). Après le viol («À la fin, il [...] frappa du poing sur le front de Lilas et, tandis qu'elle s'immobilisait, il triompha», p. 167), tout un tas de sentiments et de sensations se confondent chez la jeune fille, excepté sa répugnance pour son bourreau qui est toujours très vive:

Il avait ôté ses savates; il sentait puissamment et la mâchoire et des orteils. Elle écoutait, dans une nausée où se mêlait une étrange et lamentable quiétude. Le péril était passé, il n'y avait plus de solitude, plus de pas dans le corridor, plus de bandit embusqué derrière la porte, plus de pince-monseigneur faisant craquer la serrure comme une dent arrachée... et demain, il n'y aurait plus de mâle la poursuivant au long des rues. Quelque chose s'était accompli qui la souillait et qui la tranquillisait. L'homme qui suait près d'elle abolissait la peur au prix du dégoût et de l'esclavage... Et, très lasse, elle ne faisait pas l'effort de penser; sa révolte était, sinon éteinte, du moins assoupie; elle avait hâte d'entrer dans le sommeil ainsi qu'elle serait entrée dans le néant. (*ibid.*)

L'épisode du viol marque une coupure dans l'existence de Marthe Baraquin. Avant d'analyser l'époque de sa vie forcée avec Rouge, revenons au début du roman où l'on voit la jeune ouvrière marcher d'une manière circonspecte le long du canal jusqu'à ce qu'elle rencontre Victor Huraud «qui avait résolu d'en faire sa proie» (p. 2):

Rouge n'abordait pas la jeune fille devant l'atelier; il surgissait au détour des rues, ou de la pénombre d'une charrette, avec un frétillement de lézard. C'était brusque, sournois, menaçant. Sa voix rauque, détendue par l'absinthe et les pipes; elle avait des inflexions ignobles et des tons réticents qui effraient les filles. (p. 3)

Effarée, Marthe «fila, silencieuse, sans tourner le visage» (*ibid.*). Pendant des jours, Totor le Rouge «continuait à survenir brusquement et mystérieusement» (p. 5):

Parfois, il laissait filer la petite. Il la suivait; la dépassait, ou bien, filant d'un trottoir à l'autre, il décrivait autour d'elle de longs circuits. C'est un jeu de fascination et de terreur qu'il pratiquait avec volupté et dont il tirait de nombreux bénéfices. (*ibid.*)

Marthe, qui «n'avait plus de pensée où ne fût la répugnante image» (*ibid.*), commence à rêver «la fuite lointaine, les pays inconnus» (p. 7). Du reste, Victor ne constitue pas la seule «Bête menaçante» (p. 74), il y a continuellement quelqu'un qui la suit («Toujours un visage brutal ou souriant se glisse vers Marthe», *ibid.*) en lui empêchant de jouir le soir, après le travail, de ses flâneries dans la ville («Elle voudrait tant flâner, elle aime tant sa forêt de boutiques», *ibid.*). Un matin, en allant à l'atelier, elle s'aperçoit qu'elle est suivie; le soir, il y en a un autre qui lui susurre: «- On a les chasses sur toi! Il l'escorta tout au long du canal et resta planté sur le trottoir lorsqu'elle rentra dans sa maison. D'abord glacée d'épouvante, elle ne songeait qu'à se terrer» (p. 78). Elle est déterminée à «fuir ce soir même» (*ibid.*): c'est donc à partir de ce moment qu'elle devient une «bête fugitive» (p. 79). Contre le comportement prédateur des hommes, la jeune femme se voit obligée de mettre en place toute une stratégie de défense consistant essentiellement en déplacements, en changements d'itinéraires et, parfois, en déguisements. C'est ainsi qu'elle résout de quitter sa mère pour aller chez son amie Céline Palan («[...] dite Microbe, dite Mes Puces, la seule qu'elle eût aimée de tout son cœur, la seule qui montrât résolument les dents à la mauvaise fortune et aux mauvais garçons», p. 8) qui la cacherait et lui procurerait de l'ouvrage. Pour réaliser son dessein, elle devra changer de quartier: son amie Microbe habite le faubourg Saint Jacques, près de l'Hôpital Sainte-Anne. Il vaut la peine de s'arrêter un peu sur ce long passage qui relate sa marche affolée vers un endroit où elle se sentirait en sécurité. Décrite comme une course à obstacles, où chaque étape marquerait une progression vers le salut, la scène de la fuite-poursuite prendrait alors la signification d'un itinéraire initiatique:

Avec un soupir, elle se décida à sortir comme si elle allait faire une promenade. L'homme à la redingote, dès qu'elle parut, se leva d'une table de bistrot où

Corps en mouvement dans le paysage urbain: «Marthe Baraquin» de J.-H. Rosny Aîné

il achevait d'étrangler un perroquet. Il suivit d'abord de loin. Lorsqu'elle fut près du canal, il hâta le pas et vint chuchoter:

– Acré! Je n'ai pas les chasses dans mes godillots.

Elle ne répondit point; elle fila jusqu'à la gare de Lyon, puis elle se mit à suivre la ligne des tramways mécaniques. Le fleuve parut. Elle se retourna, elle vit l'homme qui avançait en traînant la patte. [...]

Avec un grand frisson, elle traversa le pont d'Austerlitz et fila le long du jardin des Plantes et de la Halle aux Vins. Le silence de l'endroit, la froide étendue du fleuve, le mystère du jardin, plein d'animaux sauvages, gelaient le cœur de Marthe. Elle avançait avec une obstination de bête fugitive, et elle remonta la rue des fossés Saint-Bernard en hâtant progressivement le pas. Au coin de la rue des Écoles, elle avait vingt mètres d'avance. Elle obliqua à droite, puis, au lieu de continuer par la grande voie, elle se jeta dans la petite rue d'Arras, traversa un bout de la rue Monge, galopa éperdument par la rue des Boulangers. Au tournant, elle s'arrêta, haletante, elle jeta un long regard derrière elle. L'apache était disparu: sûrement il avait suivi la piste par la rue des Écoles.

Il ne s'agirait pas ici d'une «description ambulatoire»¹¹ puisque le texte ne montre pas «ce qui défile à gauche et à droite du marcheur»¹². Plus précisément, le romancier ne compose pas un tableau, mais il raconte les déplacements de son héroïne d'un quartier de la rive droite à un quartier de la rive gauche de Paris: c'est le récit même, la narration des actions qui déterminerait, dans le texte, un effet de spatialisation¹³. Pour ce faire, il se sert des verbes de mouvement (filer, suivre, traverser, avancer, hâter, remonter, obliquer, se jeter, galoper...) suivis le plus souvent d'un nom de lieu. On dirait alors que c'est à la manière d'un cartographe qu'il trace l'itinéraire que son personnage parcourt pour dépister son traqueur: s'ils ne sont pas décrits en détails, les lieux sont nommés (gare de Lyon, Seine, pont d'Austerlitz, Jardin des Plantes, rue des fossés Saint-Bernard, d'Arras, Monge, des Boulangers, des Écoles...) avec une telle exactitude que le lecteur pourrait les situer facilement sur un plan de la ville. De plus, le cadrage étant restreint sur l'héroïne, le lecteur suit son dynamisme, voit ce qu'elle voit et il partage ce qu'elle ressent: peu de mots (frisson, silence, froid, mystère, geler) de la famille de la perception suffisent pour créer l'atmosphère d'agitation et d'affolement qui enveloppe le récit. Remarquons également le

¹¹ Robert Ricatte, *La création romanesque chez les Goncourt*, Paris, Armand Colin, 1953, p. 280.

¹² Citation tirée de Michel Raimond, *Le roman*, Paris, Armand Colin (Cursus), 1989, p. 162.

¹³ Cf. Henri Mitterand, *Une poétique de l'espace*, dans Id., *L'illusion réaliste de Balzac à Aragon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 52.

rythme de la marche qui devient de plus en plus rapide (on passe des verbes «filer» et «hâter» au verbe «galoper»), nerveux et haletant:

Et, la main sur son cœur, qui battait encore terriblement, elle entraînait dans la rue Linné. Ses jarrets fléchirent; l'apache était devant elle. Il s'avancait, la main haute, mais il ne frappa point:

- Ah! T'as voulu me semer! gloussait-il. [...] Allons, file et droite!

Elle baissa la tête, désespérée. Le destin fut plus lourd; une chape étouffait Marthe, dont elle n'espérait plus sortir. Elle ne voulut cependant pas redescendre vers le fleuve; elle avançait vers la rue Geoffroy-Saint-Hilaire.

- C'est pas le bon chemin, gronda l'homme aux espadrilles...

[...]

Elle, cependant, courbée avec une amertume affreuse, continuait sa course par la rue miteuse et torve. Elle atteignit le boulevard Saint-Marcel.

- À gauche! cria l'apache. (pp. 80-81)

Elle est alors attirée par «le grand œil topaze d'un tramway qui venait de la gare d'Orléans» et qui doit ralentir à cause d'«un lourd camion [qui] s'était engagé dans les rails» (p. 81). Lorsqu'il passe près de Lilas, il marche à si petite allure qu'elle n'a qu'à sauter. L'apache tente de la rattraper, mais «le tramway repart à toute vitesse» (p. 81):

Le tramway faisait du vingt à l'heure. À peine s'il s'arrêta aux Gobelins; il brûla presque toutes les étapes jusqu'à la station de l'Observatoire.

Là, la jeune fille descendit. Ses yeux perçants explorèrent le boulevard du Port-Royal, où aucune silhouette suspecte n'était visible, et comme le tramway Montrouge-Gare de l'Est venait de s'arrêter, elle s'y réfugia jusqu'au croisement des boulevards Arago et Saint-Jacques. (pp. 81-82)

Emblème du développement moderne de la grande ville, lié au progrès technique et à l'industrialisation, la voiture publique¹⁴ (fiacre, omnibus, diligence, tramway, train, métro) devient un motif largement exploité dans le roman du XIX^e et XX^e siècles¹⁵. Il permet non seulement de varier la thématique de la marche à pied, mais également de modifier la manière – presque filmique – de représenter l'espace traversé. Ceci serait dû au fait que «désormais l'œil est mobile»:

¹⁴ Cf. Karlheinz Stierle, *Figures de la lisibilité: le flâneur, le passage, l'omnibus*, dans Id., *La capitale des signes. Paris et son discours*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, pp. 119-132.

¹⁵ Il suffit de penser, entre autres, à la scène du fiacre dans *Madame Bovary* (1857) de Gustave Flaubert, à la scène où Désirée rentre en tramway de la foire de Vincennes dans *Les sœurs Vatard* (1879) de Joris-Karl Huysmans, au roman du chemin de fer *La Bête humaine* (1889) d'Émile Zola.

Corps en mouvement dans le paysage urbain: «Marthe Baraquin» de J.-H. Rosny Aîné

La caméra est embarquée; il y a du *travelling* dans l'air. Cela, grâce en particulier à cette machine à circuler en masse selon des tracés réglés d'avance qu'est l'omnibus. Car ce moyen de locomotion, qui fait de la ville un réseau de parcours abstraits (Stierle) est aussi une nouvelle *machine* à regarder, qui conjugue ville et vitesse, qui introduit du temps dans de l'espace: du temps fragmenté, des images en instantané, captées le temps d'un flash, dans un tissu urbain décousu et en mouvement.¹⁶

C'est alors une vision du monde en accéléré (une «dromoscopie»¹⁷) qui résulterait de ces nouvelles typologies de transport: le texte de Rosny parvient, en effet, à rendre l'impression d'accélération en insistant sur la notion de vitesse et de rapidité (à toute vitesse, faire du vingt à l'heure, s'arrêter à peine, brûler les étapes). Même si la scène du tramway ne fournit aucune vision fugitive du dehors, il n'en reste pas moins qu'elle se revêt d'une signification qui déborde les limites du texte en se rattachant à l'idéologie du progrès que cette époque, on le sait, a soutenue avec grand enthousiasme: «La foi à la loi du progrès est la vraie foi de notre âge»¹⁸, lit-on dans le *Grand Dictionnaire Universel*.

Finalement, haletante et attentive, Marthe se persuade qu'elle n'est plus suivie («Y a pas! Il est semé! murmura-t-elle», p. 82). Ainsi, «avec des haltes fréquentes et de longs regards, elle parvint à la hauteur de la rue Ferrus» (*ibid.*), où réside son amie Céline. Une fois rassurée, elle peut se permettre de scruter l'espace qui l'entoure. Ainsi, le texte déplie une description plus étendue du quartier qui est prise en charge par le regard de l'héroïne:

Sous la voie aérienne du métropolitain, elle considéra les boulevards pleins d'ombres. C'est un lieu formidable. Son large lit est creusé entre deux quartiers de pauvres, d'hôpitaux, d'asiles, de prisons: il y a l'Observatoire, Sainte-Anne, la Santé, la Maternité. Des maisons neuves surgissent parmi les vieilles cavernes; partout des réduits vermineux, des impasses, des passages, des cours pourries, des jardins vétustes; des boutiques du vieux temps persistent, aux petits étages, aux portes sonnantes, aux rideaux rayés ou quadrillés comme les rideaux de l'*Auberge des Adrets*; on aperçoit des cabarets branlants comme de vieilles mâchoires, des savetiers accroupis devant une lueur rousse, des épi-

¹⁶ José-Luiz Diaz, *Paris, ville spectacle*, dans Crystel Pinçonat - Chantal Liaroutzos (éds.), *Paris, cartographies littéraires*, Paris, Éditions Le Manuscrit (Sciences de la Ville), 2007, pp. 59-60. Cf. aussi Marc Desportes, *Paysages en mouvement. Transports et perception de l'espace (XVIII^e-XX^e siècle)*, Paris, Gallimard, 2005.

¹⁷ Wolfram Nitsch, *Un véhicule littéraire: le tramway*, «Médium» 7, 2 (2006), p. 81.

¹⁸ Cf. l'article *Progrès*, dans Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle (1866-1876)*, Paris, Larousse, t. 13, 1875.

ceries qui ressemblent à des caves, des marchands de bric-à-brac qui fleurissent la crypte, le champignon et le cimetière. Les maisons de rapport modernes lèvent leurs cubes de casernes; une boutique étincelante et monotone succède aux négoce de pénombre, et la misère ronge une population hâve, affamée, alcoolique et tuberculeuse. (pp. 82-83)

Ici, l'auteur se plaît à étaler les aspects misérabilistes d'un paysage urbain qui est sans cesse en transformation. Il révèle alors le caractère hybride, indéfini et gris de ces quartiers périphériques où le neuf côtoie le vieux; où les maisons modernes ressemblent à des cubes de casernes ainsi que les vieilles maisons à de cavernes. Tout y est pourri, branlant et malodorant. Paysage extrêmement moderne, comme l'indique l'allusion à la construction de «la voie aérienne du métropolitain», qu'on retrouvera plus loin dans le texte:

En ce temps, on achevait le Métro: posé sur des vastes piles, il franchissait la vallée qui se creuse de la place Saint-Jacques à la place d'Italie. Les promeneurs admiraient ce tas énorme de ferraille et de pierres, la gare aérienne, le profil impressionnant du monstre... À droite, on entr'apercevait un district encore sauvage qui s'étend, coupé de terrains vagues, entre la Butte-aux-Cailles, le boulevard et la rue de Tolbiac; à gauche, paraissaient des fabriques, des habitations caduques, des clôtures de planches vermoulues, rongées, détraquées. (p. 99)

Lilas s'installe donc dans ce quartier où, pendant plusieurs saisons, elle se sentira à l'abri («Maille à maille, la sécurité se tissait dans le cœur de Marthe», p. 96). À côté de Céline et de son copain Alfred Chaigneux, dit Gauvre, elle est enfin heureuse («C'est une griserie d'oubli, le renouveau, la liberté, la douceur de n'être tourmentée ni par les hommes ni par la mère Baraquin», p. 97). Alors, presque paradoxalement, tout lui apparaît sous une lumière nouvelle, pleine de charme et de jubilation: la rue où elle habite est «miteuse, presque sinistre, très courte [...] mais Lilas ne trouvait pas l'endroit triste», au contraire, «à cause de quelques arbres, de quelques façades nettes, d'un rais de soleil mordant le pavé, elle avait des bouffées de joie» (p. 92); sa «petite chambre carrée, blanchie au lait de chaux, avec une fenêtre sur la rue [...], à cause de la lumière qui se faufilait jusqu'aux encoignures du fond, Marthe la trouva charmante» (p. 95); «dans les repas qu'elle faisait à midi, avec Céline, à sept heures avec Céline et Alfred, il y avait un charme extraordinaire» (p. 97). Marthe connaît aussi le plaisir des promenades, le soir, sur le boulevard Blanqui et, en été, aux barrières et au Bois de Verrières.

Ce bonheur durera peu: l'inévitable se produit, Alfred devient amoureux de Marthe («Tant plus vous étiez là, tant plus je vous trouvais jolie...

Corps en mouvement dans le paysage urbain: «Marthe Baraquin» de J.-H. Rosny Aîné

au point que c'est devenu une sorte de maladie», p. 119). Marthe, effrayée, comprend que «la vie fraîche et claire avait fui, l'éternelle menace était revenue» (p. 123). Une fois de plus, il faut fuir. Ainsi, elle quitte Céline: «C'était la fin d'une chose délicieuse, qui ne reviendrait jamais plus, et déjà elle était toute seule, déjà la vie cruelle s'appesantissait sur sa nuque» (p. 152). Ces mots – par lesquels se termine le chapitre IV – sonnent comme un funeste présage: ils annoncent la période la plus tourmentée pour Marthe Baraquin qui est forcée de vivre «côte à côte avec Victor Huraud et lui servi[r] de femelle» (p. 179). Il l'oblige d'abord à sortir avec ses camarades et, ensuite, à se prostituer près de la gare Montparnasse. Avec l'acuité à la fois d'un sociologue et d'un psychologue, Rosny ne manque d'enregistrer l'effet presque incantatoire qu'elle subit par la découverte d'un quartier bourgeois:

La gare Montparnasse, les lueurs entre-choquées des cafés, des lanternes et des fanaux de tramways furent un spectacle presque enivrant pour la jeune femme. Dans sa robe neuve, au milieu de ces créatures d'une autre espèce que Rouge, [...] elle eut un ravissement de délivrance; l'humanité ne lui parut plus si dure ni si indifférente, il lui sembla qu'elle allait appeler au secours et que tout le monde accourrait... (pp. 184-185)

Le lendemain, ce miracle semble se produire. Elle est accostée par Jacques Bailleul, un homme de sport, un recordman, «un roi de la route et même de l'auto» (p. 207) qui parvient à tirer Marthe des griffes de son souteneur par le biais d'une échappée presque rocambolesque: ils passent au fond d'un café, ils traversent un couloir, ensuite une cour, puis un nouveau couloir et sortent à près de vingt mètres plus haut que le café. À les attendre, il y a un taxi-auto qui démarre vivement et file à grande allure:

Avant qu'ils ne fussent au Val-de Grâce, l'inconnu donna une nouvelle adresse au chauffeur. La machine passa par le boulevard des Invalides, par l'Esplanade, par le pont, l'avenue d'Antin, Saint-Philippe-du-Roule, et s'arrêta place Saint-Augustin. Ensuite, le voyageur emmena Marthe vers la gare Saint-Lazare:

– Quoi qu'il n'y ait aucun danger, j'ai voulu prévoir l'impossible. Nous allons prendre une nouvelle voiture.

Il se contenta du premier fiacre en maraude:

– 190, rue George-Sand!

Après un silence:

– Cette fois, mon enfant, l'ombre même d'un danger a disparu. Vous voilà libre. Nous pouvons causer paisiblement. (p. 202)

Alors pour Marthe, qui devient sa maîtresse, commence une vie «singulière et déconcertante» (p. 216):

Il l'étourdissait de bien-être et de luxe, il la faisait vêtir avec élégance; des autos les menaient vertigineusement à travers la forêt, l'emblave ou la prairie; elle connut les baignoires des théâtres du boulevard; ils dînèrent au café de Paris, à Armenonville, au Pré-Catelan, à Versailles, à Fontainebleau. (p. 217)

Subitement, elle passe du rôle de «petite esclave faubourienne» (p. 7) à celui de demi-mondaine. Cependant, elle ne sait pas du tout si elle est «rassurée ou inquiète», et moins encore si elle est heureuse: «Elle trouvait à ces sorties plus d'ahurissement que de joie, elle avait honte d'elle-même aux lumières et parmi des gens dont le chic la terrorisait [...]. En total, elle acceptait sa vie nouvelle comme une fatalité supérieure» (p. 217). Puis, le jour où Bailleul la rejette à la rue, «de nouveau elle se trouve seule devant les êtres et devant la vie» (p. 225). Par peur de retomber «sous les pattes de Victor Huraud», Lilas décide de rester sur le territoire d'Auteuil et de Passy et de louer «une minuscule chambre meublée» (p. 224). Elle trouve aussi un travail comme bonne à tout faire chez une vieille maniaque, une fois encore elle rêve d'être heureuse et recommence à croire «qu'il y a des abris contre la convoitise des hommes» (p. 233). Toutefois, un jour, Michel Brouz, le fils de sa patronne, revient de Tunisie et avec lui «toute sécurité s'évanou[it]» (p. 244). Une fois de plus elle est contrainte de s'enfuir.

Commence alors pour Marthe Baraquin une nouvelle *période* de souffrances. Plus que par les privations («[...] les gains étaient faibles, elle fut mal nourrie, mal logée, chichement vêtue», p. 249), elle est «rongée par la solitude» (*ibid.*). Céline, qu'elle tente de revoir, la reçoit froidement, et la mère Baraquin n'est pas du tout aimable. Accablée, désespérée, elle se retrouve au bord du canal dont le spectacle pouvait être «émouvant et plein de rêves»:

Une lune d'agate parmi les petites perles des étoiles [...]. Une lueur de nacre se faufilait entre les toitures, mordait les façades, retombait en longues traînes sur le quai. Sur les bateaux et les étranges marchandises étalées, palissait l'œil clignotant des lanternes, puis s'alanguissait, mourait dans les pénombres. (p. 263)

mais «pour une âme vaincue, tout décelait la vie souffreteuse et l'embuscade» (pp. 263-264). Dans cet endroit du texte, le paysage (défini comme «une étendue de pays qui s'offre au regard d'un observateur»¹⁹) contraste avec l'état d'esprit de l'héroïne qui se caractérise non seulement par la tristesse et le désespoir, mais surtout par «cette impression de ruine et d'effon-

¹⁹ Michel Collot, *La pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature*, Arles, Actes du Sud, 2011, p. 20.

Corps en mouvement dans le paysage urbain: «Marthe Baraquin» de J.-H. Rosny Aîné

drement» qu'elle avait ignorée jusqu'à ce moment-là. «Miroir du moi»²⁰, le paysage de la ville revêt donc une signification psychologique. Pour reprendre l'expression d'Henri Frédéric Amiel, «un paysage quelconque est un état d'âme»:

Les épaves, les barriques moisies, l'odeur de marécage, les murailles galeuses, les vêtements flétris des passants se mêlaient à l'image usée de sa mère, aux pièges du sort, et dans le fond de son instinct elle percevait quelque chose d'innomablement vieux, quelque chose qui durait depuis tous les temps, qui ne cessait pas de souffrir et de mourir, qui était en elle et hors d'elle, affreusement. Elle n'avait plus même la force de s'épouvanter; elle marchait le long de ce canal avec des sensations fumeuses, vides d'espérance et d'une insupportable fadeur. (p. 264)

Malgré tout, sa vie recommence. Durant quelques mois, elle vit «sans trop de peine» (p. 265) jusqu'à quand, lit-on dans le texte, «il vint une période noire. De toutes parts, l'ouvrage manqua» (p. 266). En sus de la misère et de la maladie, elle doit supporter les poursuites et les menaces d'un «ouvrier de fer, rude et dur, capable de faire un mauvais coup par jalousie ou par déconvenue» (p. 267). Marthe ne le hait pas, mais il lui est insupportable («Sa vie, avec un tel homme, serait une épouvante continue», *ibid.*). Elle ne peut et ne veut plus vivre ainsi, elle n'a plus qu'une pensée: mourir («Une résolution entra en elle, et s'y installa [...]. Elle allait finir. Ce serait très simple», p. 276). Alors, elle se met en route et, sans hâte – on dirait une flâneuse²¹ –, elle descend jusqu'à la Seine en regardant «les gens, les voitures, les boutiques avec une curiosité morne» (p. 270). Enfin le fleuve apparaît «tout brodé de lueurs d'argent, de topaze et de rubis» et Marthe suit «assez longtemps la rive» (p. 271). Puis, elle se penche sur le parapet, «hésitante entre la vie et la mort» (*ibid.*) c'est alors que deux bras la saisissent et une voix «rauque et pourtant douce» lui murmure: «Il ne faut pas mourir. Je ne veux pas» (*ibid.*). Près de son sauveur, l'architecte Marcel Plessys, Marthe va refaire sa vie: «Après tant d'incertitudes et de peines, elle goûtait la paix de l'oasis: c'était la saison verte, l'eau palpitante, où toute vie prend sa source, la tiédeur, le rêve et la foi» (p. 288).

Le roman de *Marthe Baraquin* se construisant sur l'alternance de périodes tourmentées et de périodes apaisées, le lecteur s'attendrait à un nouveau retournement de situation, ce qui ne tarde pas à se produire effec-

²⁰ *Ivi*, p. 32.

²¹ Cf. Catherine Nesci, *Le flâneur et les flâneuses. Les femmes et la ville à l'époque romantique*, Grenoble, Ellug, 2007.

tivement. C'est un soir d'hiver, Marcel et sa maîtresse reviennent à pied de la Comédie-Française, lorsqu'elle aperçoit Victor Huraud qui n'hésite pas à la menacer («Acré, la môme! On s'reverra», p. 295). Cette fois, Marthe est résolue à se défendre. Un jour, armée d'un revolver, elle sort et se dirige «vers la petite rue Furstenberg» (p. 300) où elle rencontre le voyou et le tue. C'est seulement après ce geste extrême qu'elle peut finalement oublier «les jours passés, les jours affreux» et se dire: «Maintenant, c'est bon de vivre!» (p. 304).

Si la fin heureuse de l'histoire tragique de *Marthe Baraquin* peut sembler peu réaliste, il ne reste pas moins qu'elle permet de mieux saisir les significations profondes dont l'auteur a voulu revêtir son roman: il a choisi d'y sacrifier un peu de vérité au nom d'une morale sociale édifiante et plus juste. En conséquence, sa jeune fille du peuple atteint au bonheur à travers une extraordinaire ascension sociale. De fait, on peut lire l'histoire de Marthe Baraquin comme un long apprentissage social et affectif. Il va sans dire que l'évolution sociale de l'héroïne va de pair avec son évolution psychologique. À la différence d'autres héroïnes romanesques (Emma Bovary, Germinie Lacerteux, Nana), Baraquin n'incarne pas le rôle de «la femme qui tombe»²² et aucune «fatalité du tempérament»²³ ne pèse sur sa destinée: de son père, elle hérite la force, le courage et surtout la loyauté. Si au début, «c'est des haines et des désirs qui la guident» (p. 17), plus tard, elle apprend à réfléchir «avec plus de calme que jadis et avec la logique de son expérience» et à comprendre «clairement que si le péril venait de l'homme, le salut pouvait en venir aussi» (p. 265). Tout au long du récit, Marthe subit une profonde métamorphose (p. 294) qui la rend «très dissemblable de l'adolescente épouvantée qui fuyait le long du canal Saint-Martin et de la Maison-Blanche» (p. 298). Pour montrer cette montée «marche à marche vers une humanité supérieure» (p. 291), Rosny recourt à la stratégie du personnage mobile qui parcourt la ville tantôt à pied tantôt en voiture. La technique de l'«œil mobile» permet à l'auteur de saisir le plus d'éléments possibles qui caractérisent cet espace hétéroclite qu'est la grande ville moderne. Le paysage urbain qui découle des déplacements du personnage n'est pas seulement un décor, une toile de fond sur laquelle s'inscrit l'action romanesque. Au contraire, il participe de l'action en la rendant plus véridique et, en même temps, il devient un élément important de la lisibilité du personnage en tant que miroir de l'évolution de sa destinée.

²² Ricatte, *La création romanesque chez les Goncourt* cit., p. 262.

²³ *Ivi*, p. 261.

Corps en mouvement dans le paysage urbain: «Marthe Baraquin» de J.-H. Rosny Aîné

BIBLIOGRAPHIE

- Brousseau Marc, *Des romans-géographes. Essai*, Paris, L'Harmattan (Géographie et cultures), 1996.
- Collot Michel, *La pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature*, Arles, Actes du Sud, 2011.
- Corbin Alain, *Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Flammarion (Champs histoire), 2011.
- Desportes Marc, *Paysages en mouvement. Transports et perception de l'espace (XVIII^e-XX^e siècle)*, Paris, Gallimard, 2005.
- Diaz José-Luiz, *Paris, ville spectacle*, dans Crystel Pinçonat - Chantal Liaroutzos (éds.), *Paris, cartographies littéraires*, Paris, Éditions Le Manuscrit (Sciences de la Ville), 2007, pp. 37-66.
- Duchet Claude, *La ville-siècle*, «Romantisme» 83 (1994), pp. 1-4.
- Hamon Philippe, *Le personnel du roman*, Genève, Droz, 1983.
- Jakobson Roman, *Essai de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1966.
- Mitterand Henri, *Une poétique de l'espace*, dans Id., *L'illusion réaliste de Balzac à Aragon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, pp. 49-67.
- Nesci Catherine, *Le flâneur et les flâneuses. Les femmes et la ville à l'époque romantique*, Grenoble, Ellug, 2007.
- Nitsch Wolfram, *Un véhicule littéraire: le tramway*, «Médium» 7, 2 (2006), pp. 79-95.
- Pinçonat Crystel - Liaroutzos Chantal (éds.), *Paris, cartographies littéraires*, Paris, Éditions Le Manuscrit (Sciences de la Ville), 2007.
- Raimond Michel, *Le roman*, Paris, Armand Colin (Cursus), 1989.
- Ricatte Robert, *La création romanesque chez les Goncourt*, Paris, Armand Colin, 1952.
- Rosny Aîné Joseph-Henri, *Marthe Baraquin*, Paris, Plon, 1909⁷.
- *Nell Horn de l'Armée du Salut, roman des mœurs londoniennes*, édition de Roberta De Felici, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- Stierle Karlheinz, *Figures de la lisibilité: le flâneur, le passage, l'omnibus*, dans Id., *La capitale des signes. Paris et son discours*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, pp. 119-132.

L'ESPACE AMAZONIEN, CREUSET DE LA CONFIGURATION MYTHICO-POÉTIQUE CHEZ BENJAMIN PÉRET

Leonor Lourenço de Abreu

doi: 10.7359/799-2016-deab

[...] *l'anthropophagie est la révolte de la sincérité réprimée
durant quatre cents ans. La réaction du paysage contre le temps.
Du natif contre l'importé.*¹

1. PRÉMICES

Les surréalistes français n'étaient pas particulièrement férus de voyage. Celui-ci fut, pour eux, bien plus mental que réel. Et pourtant ils voyagèrent. Accompagné de la cantatrice brésilienne Elsie Houston qu'il venait d'épouser, Benjamin Péret (1899-1959), le premier, débarque dans le nouveau monde début 1929 et se lie aux turbulents anthropophages de l'avant-garde artistique pauliste, conduite par Oswald de Andrade, qui mettait en exergue la mise à mal des assises patriarcales de la société brésilienne au travers d'un cannibalisme symbolique effréné. Conjuguées à une activité militante dévorante dans l'opposition de gauche, ses recherches anthropologiques et historiques sur le terrain des cultes d'origine africaine (alors interdits) ainsi que sur une mutinerie au sein de la marine brésilienne en 1910, conduisent à l'arrestation du poète et à son expulsion du Brésil fin 1931.

En 1937, le numéro 10 de la revue «Minotaure» publie un texte-réquisitoire intitulé *La nature dévore le progrès et le dépasse*. De facture hybride – mi-narratif, mi-poétique –, cet écrit fait référence, sans le nom-

¹ Oswald de Andrade, *De l'anthropophagie* [1929], dans Id., *Anthropophagies*, traduit par Jacques Thiériot, Paris, Flammarion, 1982, p. 291. Je souligne. Le mouvement d'avant-garde brésilien connu sous le nom d'*Anthropophagie* (1928-1929) a comme référentiel mythique le pré-cabralien «matriarcate de Pindorama».

mer, à Cândido Rondon, le fondateur du Service de Protection des Indiens (SPI), l'homme qui «a percé un corridor dans la verdure et, tout au long de ce corridor, a déroulé un fil télégraphique»². On ne peut s'empêcher de voir dans cette image violente et sensuelle du conquérant pénétrant l'Amazonie le contrepoint mythique des Amazones, guerrières farouches qui s'opposaient au viol des *conquistadores*. Si la croyance en l'évolution linéaire et le progrès continu y sont systématiquement stigmatisés, c'est pour mieux asseoir l'emprise de la nature – «l'enchanteresse qui aura le regard d'une femme aimée» – au centre du dispositif d'écriture. Si l'expérience sensible brésilienne n'y est pas explicitement référée, le propos évoque clairement les paysages géographiques et mentaux des tropiques:

Là où la genèse n'a pas encore dit son dernier mot, là où la terre ne se sépare de l'eau que pour engendrer du feu dans l'air, sur terre ou dans l'eau, mais surtout, là où terre et eau, terrifiées par le feu céleste, font l'amour nuit et jour, en Amérique équatoriale le fusil chasse l'oiseau qu'il ne tue pas et le serpent broie le fusil comme un lapin.³

L'atmosphère d'effusion mystique, où les éléments ne sont pas encore entièrement sortis de l'indifférencié génésique, s'inscrit explicitement dans le paysage antédiluvien d'un monde en gestation. Les images toutes-puissantes de la nature en tant que force destructrice – et par-delà régénératrice – exercent un fort pouvoir mimétique de suggestion et s'inscrivent dans un vaste réseau sémantique de signes avant-coureurs qui seront lisibles dans les écrits ultérieurs de Benjamin Péret à la référentialité explicite – du récit de voyage aux textes relevant de la critique d'art (populaire, indigène et précolombien) en passant par des contes surréalistes et des légendes indigènes. Il s'agit de mettre en lumière l'articulation de l'espace référentiel, en l'occurrence l'espace tangible de la forêt vierge, et (l'aspiration à) la conciliation dialectique des antinomies qui sous-tend la géographie poétique du surréalisme et de Benjamin Péret en particulier.

Au terme d'un voyage de quelque six semaines dans les tribus indigènes du Brésil central, début 1956, Benjamin Péret livre un récit demeuré en grande partie inédit. Indépendamment des formes que peut revêtir ce registre protéiforme générique, le récit de voyage sous-tend une découverte

² Benjamin Péret, *La nature dévore le progrès et le dépasse*, dans Id., *Œuvres complètes*, t. VII, Paris, José Corti, 1995, p. 39 (dorénavant désigné par OC VII). Responsable de la Commission télégraphique, le général Rondon met en pratique, au sein de l'armée brésilienne, une politique de défense des Indiens contre l'extermination, politique inspirée d'une volonté d'intégration à la société nationale.

³ *Ibidem*.

L'espace amazonien, creuset de la configuration mythico-poétique chez Benjamin Péret

de l'Ailleurs et une connaissance de l'Autre, toutes deux convoquées explicitement dans le titre *Visites aux Indiens*⁴. Le genre conjugue habituellement un discours à la première personne et un discours sur un pays, ou un aspect du pays. Il tend à réaliser un équilibre entre les extrêmes que sont le particulier et le général, la subjectivité de l'expérience singulière et l'objectivité, l'imaginaire et le réel. Dans les propos de Kenneth White, le «récit de voyage», ou plutôt le way-book, peut «amalgamer paysage intérieur et extérieur, géographie et espace intellectuel, topographie et imaginaire»⁵. Genre hybride et ambigu par excellence, le récit rétrospectif de Péret est truffé de notations qui révèlent une part de subjectivité indéniable dans la description de l'espace, comme des hommes⁶.

2. PRÉSAGES

À l'approche de l'espace amazonien, la prescience de la découverte d'une altérité radicale excite le sens de la vision et condamne momentanément les autres sens à une sorte de ramollissement général. Plus que jamais, «l'œil existe à l'état sauvage», phrase liminaire qui ouvre et scande l'essai *Le surréalisme et la peinture* d'André Breton, est à l'œuvre:

L'œil existe à l'état sauvage. Les Merveilles de la terre à trente mètres de hauteur, les Merveilles de la mer à trente mètres de profondeur n'ont guère pour témoin que l'œil hagard qui pour les couleurs rapporte tout à l'arc-en-ciel. Il préside à l'échange conventionnel de signaux qu'exige, paraît-il, la navigation de l'esprit.⁷

La terre vue du ciel sollicite l'«œil hagard» du sujet sensible qui laisse naviguer son esprit au fil des envolées lyriques et des métaphores sensuelles. La perception sensorielle du paysage survolé est une invitation à l'esthétisme, voire à l'exotisme, en induisant des échanges continus, des transpositions d'art. Lieu d'échange entre le monde extérieur et le monde intérieur, le paysage devient tableau, se voit hissé au rang d'objet esthétique et, telle une

⁴ Benjamin Péret, *Visites aux Indiens*, dans Id., *Œuvres complètes*, t. VI, Paris, José Corti, 1992, pp. 117-146; dorénavant désigné par OC VI. Réédité sous le titre *Dans la zone torride du Brésil; visites aux Indiens*, Nolay, Les éditions du Chemin de fer, 2014.

⁵ Kenneth White, *L'esprit nomade*, Paris, Grasset, 1987, p. 264. Cité par Michel Colot, *Pour une géographie littéraire*, Paris, José Corti, 2014, p. 113.

⁶ Cf. à cet égard ma postface (*Comme si l'on ouvrait une porte*) à Péret, *Dans la zone torride du Brésil* cit., pp. 92-98.

⁷ André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 1.

Leonor Lourenço de Abreu

œuvre plastique ou un objet admirés par les surréalistes, est décrit dans des dimensions charnelles, féminines. La réalité se métamorphose et devient à la fois familière et insolite: «J'avais d'abord contemplé à mes pieds des croupes, seins et ventres de terres cultivées, des chevelures de forêts et des orbites aveugles d'eaux limoneuses»⁸. Les résonances subjectives se traduisent dans la corporisation de la nature – sous forme d'érotisation – qui se déploie à travers un éparpillement des membres du corps délivrés de leur propre poids, selon un procédé qui relève d'une constante dans la création poétique de Benjamin Péret, comme chez de nombreux artistes surréalistes. La perception singulière de l'espace rejoint la réflexion de Michel Collot, selon laquelle «le paysage n'est pas le pays réel, mais le pays perçu du point de vue d'un sujet. Il n'appartient pas à la réalité objective, mais à une perception toujours irréductiblement subjective»⁹. C'est donc «le mode de voir» qui confère originalité au récit, au carrefour de la description objective et de l'image intérieure à consonance imaginaire. Cette perspective ouverte renvoie à ce que Collot définit comme étant le propre d'une «approche géocritique», qui la distingue d'une «approche référentielle», en ce sens qu'elle se propose d'étudier «non plus le pays mais l'image du pays, c'est-à-dire le *paysage* et non plus la carte»¹⁰.

À mesure que l'avion poursuit son vol en direction des confins, qu'il quitte le *sertão* et avoisine la forêt, la prégnance de l'élément liquide devient obsédante et mobilise tout un réseau sémantique où les images, mobiles, se succèdent dans des associations souvent insolites, introduites par l'adverbe de comparaison «comme»: «Les routes du début [...] soudain se noyaient dans quelque marécage attendant la fin de la saison des pluies pour se sécher, *comme* un drap mouillé attend le soleil étendu dans un pré. De nouveau, des cultures étaient apparues, les chemins s'étaient gonflés *comme* des boas repus»¹¹. Plus loin, la distinction entre monde végétal et monde minéral s'estompe: l'interpénétration, voire le combat sournois entre les éléments, l'eau et la terre, présage de la lutte des espèces pour la survie, en ce compris de l'homme lui-même, au cœur de la forêt.

La perspective spatiale (aérienne) permet d'articuler le pays réel à un pays(age) imaginaire: la topographie de la forêt favorise l'image d'une «mer

⁸ Péret, *Dans la zone torride du Brésil* cit., p. 19.

⁹ Michel Collot, *La notion de paysage dans la critique thématique*, dans Id. (éd.), *Les enjeux du paysage*, Bruxelles, Ousia, 1997, p. 193.

¹⁰ Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, dans Id. (éd.), *Les enjeux du paysage* cit., p. 223.

¹¹ Péret, *Dans la zone torride du Brésil* cit., p. 20; mes italiques.

L'espace amazonien, creuset de la configuration mythico-poétique chez Benjamin Péret

végétale [qui] moutonne» et renvoie à l'immensité mais aussi à la monotonie d'«un océan brassé par la houle» dans lequel le champ d'aviation dans le village indigène apparaît comme «un radeau de naufragé»¹² se détachant soudain de la forêt, dont les habitants à la dérive s'avèreraient être des survivants d'un cataclysme ou d'une autre ère. Dans un processus de contiguïté métonymique, la monotonie du paysage étend ses tentacules et accable les habitants (Indiens, Nègres, Blancs ou Métis), lesquels «mènent une existence aussi monotone que le paysage vu du haut du ciel» et méconnaissent «l'orgueilleuse assurance du citadin»¹³.

Sur terre, une autre dimension s'impose. L'omniprésence et la toute-puissance de la nature implacable écrasant l'homme, aux antipodes d'une terre nourricière et tout en douceurs maternelles, sont restituées par des images – angoissantes – empreintes du sceau de la fatalité antique: «Comme leurs ancêtres, ils [les hommes] se savent seuls, aux prises avec une nature qui les défie jusque dans ses plus infimes créatures et ils s'efforcent de se confondre avec elle afin de ne pas attirer son courroux»¹⁴.

L'étai se resserre sur l'homme «perdu dans la solitude végétale»¹⁵. Car le monde qu'il pénètre est sombre et envoûtant, mystérieux et inquiétant. À la fois mère et marâtre, «la forêt étreint [...] le champ d'aviation de Chavantina»¹⁶. Hommes ou bêtes – et le monde végétal lui-même – sont soumis à l'expérience tragique de la vie, à la merci des éléments déchaînés, comme à la merci les uns des autres: «Une flèche silencieuse et sûre» pouvait à tout instant jaillir des épais fourrés qui bordent les eaux noires et «ténébreuses» du «rio das Mortes» (rivière des Morts), au nom dénué de toute ambiguïté. La mort rôde sournoisement. Une atmosphère d'inquiétante étrangeté imprègne le village qui, la nuit, semble «saisi par une léthargie de bête hibernante», dans une allusion sans ambiguïté au boa constricteur et, par-delà, à Cobra Grande, un des grands mythes des Indiens d'Amazonie.

Car le voyage n'est point dénué de risques. Le champ métaphorique de la violence et de la mort – et de l'inéluctable lutte régénératrice pour la (sur)vie – s'invite dans l'acte même d'énonciation narrative:

La nuit passée, un jour *criminel* naît à l'horizon, au-dessus de la rivière devenue *livide*. Un oiseau [...] le reconnaît d'un si *faible* chant qu'on ne saurait dire s'il exprime *l'angoisse* de cet instant suspendu entre la vie et la *mort* ou s'il a

¹² *Ivi*, p. 35.

¹³ *Ivi*, p. 21.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Roger Bastide, *Brésil, terre des contrastes*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 291.

¹⁶ Péret, *Dans la zone torride du Brésil* cit., p. 21; je souligne.

l'ambition d'alerter discrètement la nature contre un *danger menaçant* [...]. Enfin, la forêt *prend feu* et, *terrifié*, l'oiseau se tait.¹⁷

Le climax tensionnel semble atteint. Rien moins qu'écrasante et étouffante, l'atmosphère nourrit le paysage «d'une dimension invisible, métaphysique et imaginaire», susceptible, selon Bertrand Levy¹⁸, de déclencher une émotion chez l'énonciateur comme chez son lecteur.

3. VOYAGE DANS L'ESPACE-TEMPS

L'espace hors normes est le grand levier sur lequel l'auteur, en voyageur impressionniste, fera s'appuyer ses personnages. Arriver en *terra incognita* et effectuer un saut dans l'inconnu absolu demeurent la perspective la plus exaltante pour tout voyageur. Quand bien même le voyage vers l'«ailleurs» ne relèverait plus de la magie des découvertes d'antan, il peut toutefois produire de nombreux télescopes et autant d'étincelles. À plus forte raison un voyage chez des peuples n'ayant que peu de contacts avec la civilisation occidentale! Il représente non seulement un déplacement dans l'espace, mais aussi dans le temps – les Tupi-Guarani s'élevaient alors en véritables maîtres de l'espace et du temps.

En invitant «à jouer à saute-mouton par-dessus les étapes anciennes»¹⁹, l'avion devient le véritable *deus ex machina* des temps modernes. Il permet de condenser les catégories spatiales et temporelles en catapultant le poète-voyageur dans des âges distincts, voire dans des univers opposés, aussi bien en-deçà – «[...] nous voici [...] vingt ou trente siècles en arrière, chez des Indiens qui, dix ans plus tôt, n'avaient jamais eu de contacts avec la civilisation»²⁰ – qu'au-delà de l'Histoire – «Quand je suis sorti de l'avion, j'ai eu la sensation d'arriver sur une autre planète»²¹. L'enchevêtrement des catégories mentales du temps comme de l'espace force l'excitation: «[...] on passe d'une ère à une autre comme si l'on ouvrait une porte»²².

¹⁷ *Ivi*, p. 22; je souligne.

¹⁸ Bertrand Levy, *Géographie et littérature: quelques signes de lisibilité et d'illisibilité dans le paysage*, dans Lorenza Mondada - Francesco Panese - Ola Söderström (éds.), *Paysage et crise de la lisibilité*, Lausanne, Université de Lausanne, Institut de Géographie, 1992, p. 211.

¹⁹ Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, Plon (Terre humaine), 1995, p. 126.

²⁰ Benjamin Péret, *Benjamin Péret parle du Brésil*, interview radiophonique, 6 août 1955, OC VII, p. 249.

²¹ *Id.*, lettre à Grandizo Muniz, Rio, 22 mars 1956, OC VII, p. 443.

²² *Id.*, *Dans la zone torride du Brésil* cit., p. 19.

L'espace amazonien, creuset de la configuration mythico-poétique chez Benjamin Péret

La rencontre des deux mondes suscite un mouvement de surprise d'ailleurs réciproque. Si la nudité des Indiens interpelle le visiteur, celui-ci se voit à son tour dévisagé par les Brésiliens originels «comme un être aussi insolite qu'un Martien à la H.G. Wells le serait pour tout Européen»²³, à la manière des rencontres insolites instaurées par les rapprochements du-cassiens des *Chants de Maldoror*. Le séjour de quelque six semaines dans les tribus du haut Xingu a permis à Benjamin Péret de tisser des pages d'inspiration ethnologique et historique, des notations pittoresques, des portraits et descriptions en bonne et due forme, mais aussi des réflexions spéculatives.

Si l'ambition de l'ethnologue est de toujours remonter aux sources des commencements afin d'explorer les limites de l'humanité à son stade le plus primitif, le poète surréaliste se propose, lui, de remonter aux sources de la poésie – autrement dit, de la parole mythique – en procédant comme en pleine forêt vierge.

4. DÉAMBULATIONS GÉOPOÉTIQUES

La métaphorisation de l'inconscient a été régulièrement sémantisée chez les surréalistes par l'appel de la forêt: «[...] dans toute forêt gît un contenu latent de légendes»²⁴. Les prospections réelles, symboliques et imaginaires au cœur de la forêt vierge, à la fois dévoratrice et primordiale, font l'objet des dernières publications de l'auteur, notamment de l'emblématique *La lumière ou la vie*, un extrait illustré du récit de voyage, publié dans la revue «Le Surréalisme, même» (printemps 1959). Des rapports intratextuels de complémentarité s'établissent, à vingt ans d'écart, entre ce texte et celui de «Minotaure» cité en début d'article.

La lumière ou la vie est un écrit révélateur d'une forme d'ambivalence qui dévoile à la fois une autonomisation du paysage par rapport à l'homme, et le spectacle au cœur de la forêt perçue du dedans. L'enjeu immédiatement perceptible est le combat mortel que se livrent les règnes minéral et végétal. Si les Indiens y sont convoqués, c'est par le biais des illustrations photographiques²⁵ car, dans le texte même, leur présence apparaît en

²³ *Ivi*, p. 36.

²⁴ Benjamin Péret, *Du fond de la forêt* [1957], OC VII, p. 151.

²⁵ Trois photos prises par le poète dans le haut Xingu. La première porte comme légende: «Indien Camaiura et sa petite fille au poste Capitão Vasconcelos»; la deuxième,

creux, à l'image de leurs empreintes, qui forment les pistes visibles autour du poste du SPI. Les sentiments de crainte, de danger et de mystère sont associés à ces pistes qui se glissent dans la forêt, tels «des cambrioleurs aux aguets». Péret opère un renversement des attentes: il donne littéralement à *voir* l'élément humain et à *lire* la forêt vierge, comme si l'un et l'autre s'avéraient superposables et interchangeable, unis par un lien de continuité que l'on pourrait qualifier de mystique.

Recourant aux procédés habituels de la rhétorique de l'altérité, le poète commence par rattacher l'inconnu au connu: «[...] comparée à la forêt tropicale, la forêt française la plus dense fait l'objet d'un parc agencé par Le Nôtre», ou encore: on passe «du poste Capitão Vasconcelos à la forêt comme, de n'importe quelle maison des villes, on sort dans la rue»²⁶. Les gratte-ciels de pierre constituent le pendant des gratte-ciels d'arbres.

Si l'on considère que, pour les surréalistes, le paradigme de la ville est Paris et que Péret communique à la même mythologie des lieux que Breton, la forêt et la ville sont ainsi placées côte à côte en position d'homologie structurelle, comme deux images en miroir, symétriques et inversées: le mystère qu'exhale la première trouve une équivalence fonctionnelle dans les représentations photographiques que donne de Paris *Nadja* de Breton, par exemple, qui le montrent particulièrement désert: «Tout y est attente. On ne fixe pas de but à l'errance, pour que l'insolite puisse se manifester»²⁷. Le dédale des rues désertes de l'iconographie surréaliste de la ville trouve une équivalence dans le tracé des pistes de la forêt où le poète avance, «plié en deux», comme à tâtons: «[...] des heures j'ai erré dans la forêt sans y soupçonner la moindre présence, bien que je la guettasse à chaque pas»²⁸. La ville et la forêt configurent des réalités antipodales qui interagissent dynamiquement par l'accueil que toutes deux font au merveilleux. Les rencontres insolites susceptibles de s'y produire au cours de ces déambulations se placent aux deux extrémités du binôme nature/culture, le serpent et l'humain: le premier se situe au début de l'effort génétique, le second à la fin de ce même processus.

Dans *La lumière ou la vie*, la forêt est le personnage omniprésent, tout-puissant, dévorateur, qui dévore et s'auto-dévore en permanence: elle

«Île de Bananal: indienne Caraja et son enfant»; la troisième, «Indien Caraja se rendant au tournoi de lutte (île de Bananal)».

²⁶ Péret, *Dans la zone torride du Brésil* cit., p. 49.

²⁷ Marie-Claire Bancquart, *Paris, capitale du désir*, «Magazine littéraire» 254 (mai 1988), p. 37.

²⁸ Péret, *Dans la zone torride du Brésil* cit., p. 53.

L'espace amazonien, creuset de la configuration mythico-poétique chez Benjamin Péret

est «partout, silencieuse et sombre, grande gueule prête à se refermer sur l'intrus»²⁹, à l'instar du boa qui broie ses proies – le monde extérieur – en les réduisant à l'état d'indifférencié; à l'image de l'Indien anthropophage qui dévore ses ennemis avec la conviction d'en assimiler la puissance. Synecdoques et métonymies sont les ressorts de l'image analogique qui s'appuie sur des rapports d'inclusion ou de contiguïté, permettant les échanges et les permutations. Car, dans cette forêt, «tout se délaie, se dissout, s'efface jusqu'aux pierres. [...] Un homme frappé de léthargie soudaine [...] serait dissous avant de reprendre ses sens»³⁰. L'anéantissement implique toutefois la recomposition, la transformation, le dépassement, comme les «charognes qui se métamorphosent en amas de papillons»³¹.

Le Brésil est un pays «qui arbore une étoile diabolique prise au ciel, et que *l'araignée-Amazonie* embrasse des Andes jusqu'à la mer», écrit Roger Vitrac³². Cette image cosmique est particulièrement heureuse pour désigner le bassin amazonien, lequel configure un monde différent où la nature primordiale tisse une toile composite et menaçante qui semble avoir rompu toutes les digues imaginables comme l'a fait, pour Benjamin Péret, *Les chants de Maldoror*. L'arpenteur se meut effectivement dans des confins géographiques, oniriques et mythiques, où il est aisé de repérer, çà et là, des indices de l'intertexte ducassien. Au même titre que Maldoror lui-même, la forêt apparaît à la fois en tant que géniteur/créateur et création; elle porte en germe la vie et la mort.

5. MONSTRES ET MERVEILLES

L'espace textuel de *La lumière ou la vie* exhume un climat d'inquiétante étrangeté par le biais d'images caustiques, menaçantes, hallucinatoires: «[...] une violente odeur de moisissure [...] imprègne toute la végétation». Une haute tension est nettement perceptible: une branche morte «se rompt avec un bruit sec de pistolet qu'on arme». Tous les sens y sont brutalement convoqués, à commencer par l'odorat et l'ouïe. Ne sont-ils pas considérés comme les sens les plus proches de l'âme³³? Le promeneur y est en proie

²⁹ *Ivi*, p. 49.

³⁰ *Ivi*, p. 53.

³¹ OC VII, p. 39.

³² Roger Vitrac, *Les passagers du Vanille XII* [1931], «Mélusine» XXV (2005), p. 287; mes italiques.

³³ Cf. Lévi-Strauss, *Tristes tropiques* cit., p. 408.

à des hallucinations olfactives, auditives et visuelles. L'atmosphère angoissante provoque la transposition des sens: «Et toujours ce silence mou et gluant», comparé à une «limace hideuse». La forêt est «moisie», le fruit «suspect», l'ombre «visqueuse». Le crépuscule est «hostile», l'obscurité «glauque», la pénombre «colle à la peau comme une sangsue». Les champs sémantiques et métaphoriques évoquent les ténèbres des origines où l'opération de séparation des éléments, règnes et catégories n'a pas encore eu véritablement lieu.

La nature est obsédante, la végétation «hystérique», le climat oppressant. Les termitières hypertrophiées, qui se greffent sur les arbres, les rongant miette par miette, sont des monstres métamorphiques, «des parasites monstrueux, des excroissances hideuses, des goitres répugnants»³⁴. L'image renvoie tantôt à l'intertexte de *Tristes tropiques* – «la forêt amazonienne semble un amas de bulles figées, un entassement vertical de boursoflures vertes»³⁵ – tantôt à l'intertexte lauréatmontien, qui décrit un Maldoror immobile depuis quatre siècles, métamorphosé en arbuste et rongé par les parasites:

Je suis sale. Les poux me rongent. [...] Sur ma nuque [...] pousse un énorme champignon. [...] Mes pieds ont pris racine dans le sol et composent, jusqu'à mon ventre, une sorte de végétation vivace, remplie d'ignobles parasites, qui ne dérive pas encore de la plante, et qui n'est plus de la chair. [...] Sous mon aisselle gauche, une famille de crapauds a pris résidence. [...] Sous mon aisselle droite, il y a un caméléon [...].³⁶

Les repères habituels ayant été chamboulés, la déambulation dans ce chaos-labyrinthe génère des sentiments paradoxaux. Les arbres morts sont une «matière indéfinissable qui n'est plus du bois et pas encore de la terre», une sorte de «poussière spongieuse» qui recèle des dangers «dans ses plaies béantes»: insectes ou reptiles venimeux. Plutôt que source de vie, la forêt, inquiétante et cruelle, paraît au premier abord un lieu de mort. L'atteste la métaphore du «nid vide» que toute vie, hormis la végétale, aurait déserté. Même les reptiles redoutés font défaut. L'immobilité, ténébreuse, y semble totale, à l'instar de celle «des momies dans leur sarcophage». L'image du labyrinthe s'impose, avec ses entrelacs de chemins qui n'offrent pour issue que le «même spectacle d'immobilité, de pénombre et de moisis-

³⁴ Péret, *Dans la zone torride du Brésil* cit., p. 50.

³⁵ Lévi-Strauss, *Tristes tropiques* cit., p. 408.

³⁶ Isidore Ducasse comte de Lautréamont, *Œuvres complètes: Les chants de Maldoror, Lettres, Poésies I et II*, Paris, Gallimard (Poésie), 1973, pp. 167-168.

L'espace amazonien, creuset de la configuration mythico-poétique chez Benjamin Péret

sure tragiques»³⁷. Ce parcours aux allures initiatiques conduit à un paysage mental aux antipodes des «grands arbres pleins d'oiseaux muets et de singes', qu'évoquait Apollinaire»³⁸. Aux antipodes aussi, à première vue, du texte de «Minotaure», dans lequel la mort même nourrit la vie, puisque «les crânes des ruminants abritent [...] des nichées d'oiseaux reflétant le soleil sur leurs ailes, les feuilles sur leur gorge»³⁹.

L'atmosphère pestilentielle conforte la symbolisation de l'involution. L'on sait que les miasmes marécageux sont propices à des engendremens monstrueux. Tellurique et mythique, le terreau est toutefois fertile à l'éclosion de «miracles». Où l'on retient l'affleurement de réminiscences baudelairiennes et rimbaldiennes: ici, c'est un parfum «à peine perceptible, léger comme une chevelure d'adolescente». Là, le mauve des corolles de volubilis répandent «une frêle lumière d'aube dans ce crépuscule d'angoisse»⁴⁰. Plus loin, la délicate guirlande d'une fine liane «court entre les arbres porter son message de fraîcheur et de parfum». Les chatoiements du tableau ne parviennent pas à voiler l'envers du décor, frappé du sceau de la réversibilité. Car, en garrottant les arbres qu'elles élisent, les lianes fleuries sont également porteuses d'un message de mort. Cependant, au cœur du mouvement alternatif qui caractérise la poétique essentielle de Péret et la nature tropicale elle-même, le principe de pétrification de toute chose est plus que jamais irrecevable. Car «là, plus que partout ailleurs, la mort n'est qu'une manière d'être temporaire de la vie, masquant un côté de son prisme pour que la lumière se concentre, plus brillante, sur les autres faces»⁴¹.

Tel un plasma dissolvant, le creuset incite à des mutations progressives, accouplements inattendus et images-choc aux étranges résonances maldororiennes: «Si insolites, ces fleurs! On dirait une petite fille jouant au cerceau devant un enterrement, un bébé vagissant dans un charnier!»⁴². La représentation de la forêt est foncièrement ambivalente. Non dénuée de cruauté, elle est lieu de punition, de perdition, de vengeance. Mais aussi un vivier en mutation perpétuelle. Vie et mort y sont consubstantiellement nouées: «La vie lutte de toutes ses forces [...] aime et tue, caresse passionnément d'une main assassine ce qu'elle adore»⁴³.

³⁷ Péret, *Dans la zone torride du Brésil* cit., p. 52.

³⁸ *Ivi*, pp. 52-53.

³⁹ OC VII, p. 39.

⁴⁰ Péret, *Dans la zone torride du Brésil* cit., p. 51.

⁴¹ OC VII, p. 39.

⁴² Péret, *Dans la zone torride du Brésil* cit., p. 51.

⁴³ OC VII, p. 39.

Dans *La lumière ou la vie*, on doit considérer, simultanément et/ou successivement, les caractères d'exclusion, d'équivalence et d'inclusion, tant y est palpable la voracité intégrationniste de la nature brésilienne. Même les pierres, s'il y en a, «doivent achever de fondre sous une épaisse couche d'humus en fermentation»⁴⁴. La machine elle-même y fait l'objet d'une absorption totale, dans une sorte de fusion – et d'effusion – érotico-mystico-cosmique. La toute-puissance du désir transgresse règnes et frontières et conduit à une forme de cannibalisation et de dissolution heureuse, comme dans le texte *La nature dévore le progrès*:

Dès lors commence la lente absorption: bielle par bielle, manette par manette, la locomotive rentre dans le lit de la forêt et, de volupté en volupté, se baigne, frémit, gémit comme une lionne en rut. Elle fume des orchidées, sa chaudière abrite les ébats de crocodiles éclos la veille, cependant que dans le sifflet vivent des légions d'oiseaux-mouches qui lui rendent une vie chimérique et provisoire, car bientôt la flamme de la forêt, après avoir longuement léché sa proie, l'avalera comme une huître.⁴⁵

Le champ sémantique de la déglutition, liée à l'érotisme, où la pratique auto-textuelle est palpable, renvoie à l'invention poétique de Benjamin Péret, que l'on retrouve dans *Je sublime* et *Un point c'est tout*, recueils où les frémissements amoureux sont analogues à des tremblements de terre. L'extase amoureuse projette les amants dans un état d'hyperlucidité en rapport avec la voyance poétique, une sorte de surconscience qui dépasse le conscient et l'inconscient, le réel et l'imaginaire.

L'image reprenant la fusion amoureuse, où l'un n'est plus séparé de l'autre, établit des affinités avec l'érotisation/sexualisation de la nature, qui permet, après le déluge, la reconstruction en un ordre nouveau. L'on se retrouve, ici, au royaume de l'analogie, où tout est comparable à tout. Dans l'espace géographique amazonien, la dissolution des éléments qui se livrent une lutte sans merci renvoie au chaos originel où tout se compénètre et se féconde: «Ici, tout rappelle les époques géologiques révolues d'où l'homme était encore absent. C'est un grouillement silencieux et obscur de végétaux qui s'entretuent, s'écrasent, s'étouffent, périssent et ressuscitent dans d'autres espèces»⁴⁶.

Les angoissantes questions des commencements, comme la «rage des premiers âges», renvoient explicitement à un univers de genèse caractérisé

⁴⁴ Péret, *Dans la zone torride du Brésil* cit., p. 53.

⁴⁵ OC VII, p. 39.

⁴⁶ Péret, *Dans la zone torride du Brésil* cit., pp. 49-50.

L'espace amazonien, creuset de la configuration mythico-poétique chez Benjamin Péret

par l'interpénétration, la condensation, bref, par la permutabilité des règnes et des éléments. La création n'a pas encore dit son dernier mot, tout y est encore à l'état d'indéfini, ouvert à toutes les virtualités. Ce n'est donc certainement pas un hasard si Péret proclame sa préférence poétique absolue pour le début du quatrième chant de Maldoror. Lautréamont y procède à la déstabilisation de l'ordre établi en s'en prenant à la hiérarchisation des éléments: «[...] c'est un homme, ou une pierre ou un arbre qui va commencer le quatrième chant»⁴⁷. Les principes logiques sont perturbés, en particulier celui de l'identité qui tend sinon à s'annuler, du moins à perdre les caractéristiques différenciatrices les plus marquantes. Il en va de même dans l'univers poétique péretien, où choses et objets animés et inanimés perdent leur singularité propre pour s'offrir à l'altérité. Sous le choc des rencontres, les éléments subissent des transformations. La participation d'ordre magique, qui fait interagir tous les règnes, relève du principe de la transsubstantiation propre aux métamorphoses. Elle s'avère être l'élément propulseur par excellence de l'invention poétique de Péret. Elle se trouvait déjà au cœur de la construction ducassienne.

6. L'ESPACE DE TOUTES LES MÉTAMORPHOSES

Dans son analyse des origines, développement et anéantissement des diverses civilisations sur le sol brésilien, le poète dresse un état des lieux des terres tropicales censées être propices au broyage de tout élément exogène, de la simple machine aux cultures humaines – comme l'est, à un autre niveau, le désert, qui ensevelit les civilisations effondrées qui s'y étaient développées. La conclusion de l'essai sur l'art précolombien du Brésil en donne une belle illustration:

Non pas que ce pays soit un lieu de mort, mais ses régions tropicales, qui ont vu arriver presque toutes ces cultures, connaissent un état où la vie et la mort sont si intimement liées qu'on ne saurait définir où l'une commence et où l'autre finit. La récréation permanente suppose la mort permanente. D'un arbre pourri peut naître une île, mais l'arbre a dû mourir et l'île mourra peut-être à son tour pour que, de ses arbres, naissent d'autres îles.⁴⁸

La dialectique de la vie et de la mort, et son dépassement ressortissent clairement au dispositif esthétique et éthique de Benjamin Péret, qui se situe

⁴⁷ Lautréamont, *Œuvres complètes* cit., p. 153.

⁴⁸ Benjamin Péret, *Aspects précolombiens* [1956], OC VI, p. 357.

aux antipodes d'une quelconque résonance métaphysique. Représenté métonymiquement par la forêt tropicale, le Brésil constitue l'alpha et l'oméga d'une expérience radicale, celle des (re)commencements. Plus que partout ailleurs, c'est dans ces contrées que le principe des métamorphoses – au sens littéral, voire physique du terme – ressurgit dans toute sa dimension:

Il suffit [...] de survoler la vallée de l'Amazonie pour se convaincre que les quatre éléments des Anciens – loin d'avoir au Brésil, acquis leurs qualités propres et poursuivis chacun une existence indépendante – sont demeurés inextricablement mêlés en des unions monstrueuses et fébriles, dont le résultat est imprévisible.⁴⁹

Sous l'effet du hasard (objectif), ces «unions monstrueuses et fébriles», où rien n'est jamais donné définitivement, engendrent des fleurs qui présentent «un aspect inquiétant de tranches de foie de veau avarié», qui «sanglotent» ou qui «tuent mieux qu'un pistolet. Elles tuent le pistolet»⁵⁰. Régis Tettamanzi note que «l'Amazonie est d'une certaine façon un espace de la *monstration*: la décrire, la montrer, c'est du même coup exhiber les monstres qui l'habitent, ou pourraient l'habiter. Du réel au fantastique, il n'y a dès lors qu'un pas»⁵¹. Monstres et/ou merveilles⁵² relevant du cauchemar, où le monstre s'éveille au désir primitif, s'apparentent davantage à ceux de Lautréamont, le précurseur, qu'à la jubilation qui irrigue habituellement l'écriture poétique péretienne. Cependant, si jubilation et effervescence l'informent, elles s'inscrivent dans une dynamique de création qui s'engendre au sein d'une dialectique capable de concilier joie et souffrance.

Péret entend bien garder «l'œil ouvert dans la forêt» afin de mettre à nu ce qui, sous la surface lisse et ordonnée de la conscience, «gît, enfoui, dans les profondeurs de l'homme ou de la nature»⁵³. Autrement dit, c'est du «retour de l'archaïque» qu'il s'agit, cet «archaïque permanent que l'anthropologie et la psychanalyse nous ont appris à débusquer dans les couches profondes de la psyché individuelle»⁵⁴. L'image trouve un prolongement métaphorique dans la forêt, où l'Amazonie de l'imagination humaine

⁴⁹ Id., *Maria Martins* [1956], OC VI, pp. 349-350.

⁵⁰ Id., *Dans la zone torride du Brésil* cit., p. 50.

⁵¹ Régis Tettamanzi, *Les écrivains français et le Brésil*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 147.

⁵² Contre l'usage courant qui voit dans le monstre «l'accord inaccoutumé d'éléments dissonants», Jarry propose comme définition: «J'appelle monstre toute originale inépuisable beauté». Cité par Thierry Aubert, *À portée de mythe*, «Mélusine» XIX (1999), p. 352.

⁵³ Benjamin Péret, *À l'intérieur de l'armure* [1938], OC VII, p. 40.

⁵⁴ Yves Vadé, *Retour du primitif, permanence de l'archaïque*, «Modernités» 7 (1996): *Le retour de l'archaïque*, p. 7.

L'espace amazonien, creuset de la configuration mythico-poétique chez Benjamin Péret

configure une «autre forêt tropicale», constituée d'embroussaillements de «symboles oniriques, fouillis de participations mystiques qui se croisent comme des lianes, fleurs de songes qui éclosent comme des orchidées»⁵⁵.

La liane s'insinue comme la métaphore de ce qui fait pont entre le monde de la réalité sensible – de la veille – et le monde de l'imagination – du rêve, du mythe. L'œil «non exercé» s'y tient à l'affût des signaux mystérieux, des «confuses paroles» émanant de la forêt impénétrable, à l'opacité trouble, qui apparaît comme «une sphinx indéchiffrée», pour employer l'expression de Raul Bopp⁵⁶. Habitée par les légendes, les génies, les énigmes, la forêt demeure l'espace privilégié où la pensée se trouve aux prises avec le magique et le mystérieux qui s'expriment symboliquement dans les constructions mythopoétiques des peuples indigènes. Autrement dit, la forêt – espace physique et paysage onirique – est un creuset de transfiguration mythique par excellence.

BIBLIOGRAPHIE

- Andrade Oswald de, *Anthropophagies*, traduit par Jacques Thiériot, Paris, Flammarion, 1982.
- Aubert Thierry, *À portée de mythe*, «Mélusine» XIX (1999), pp. 349-355.
- Bancquart Marie-Claire, *Paris, capitale du désir*, «Magazine littéraire» 254 (mai 1988), pp. 36-37.
- Bastide Roger, *Brésil, terre des contrastes* [1957], Paris, L'Harmattan, 1999.
- Bopp Raul, *Vida e morte da antropofagia*, Rio de Janeiro - Brasília, Civilização Brasileira - INL, 1977.
- Breton André, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965.
- Collot Michel (éd.), *Les enjeux du paysage*, Bruxelles, Ousia, 1997.
- *Pour une géographie littéraire*, José Corti, 2014.
- Lautréamont Isidore Ducasse comte de, *Œuvres complètes: Les chants de Maldoror, Lettres, Poésies I et II*, Paris, Gallimard (Poésie), 1973.
- Le Brun Annie, *Une forêt d'éclairs*, préface à *Si vous aimez l'amour; anthologie amoureuse du surréalisme*, Paris, Syllepse, 2001.
- Lévi-Strauss Claude, *Tristes tropiques* [1955], Paris, Plon (Terre humaine), 1995.

⁵⁵ Bastide, *Brésil, terre des contrastes* cit., pp. 50-51.

⁵⁶ Raul Bopp, *Vida e morte da antropofagia*, Rio de Janeiro - Brasília, Civilização Brasileira - INL, 1977, p. 12.

Leonor Lourenço de Abreu

- Levy Bertrand, *Géographie et littérature: quelques signes de lisibilité et d'illisibilité dans le paysage*, dans Lorenza Mondada - Francesco Panese - Ola Söderström (éds.), *Paysage et crise de la lisibilité*, Lausanne, Université de Lausanne, Institut de Géographie, 1992, pp. 211-220.
- Péret Benjamin, *Anthologie de l'amour sublime* [1956], Paris, Albin Michel, 1988.
- *Œuvres complètes*, t. VI, Paris, José Corti, 1992.
- *Œuvres complètes*, t. VII, Paris, José Corti, 1995.
- *Dans la zone torride du Brésil; visites aux Indiens*, postface de Leonor Lourenço de Abreu, Nolay, Les éditions du Chemin de fer, 2014.
- Tettamanzi Régis, *Les écrivains français et le Brésil*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- Vadé Yves, *Retour du primitif, permanence de l'archaïque*, «Modernités» 7 (1996): *Le retour de l'archaïque*, pp. 3-17.
- Vitrac Roger, *Les passagers du Vanille XII* [1931], «Mélusine» XXV (2005), pp. 283-292.

LES LIEUX ROMANESQUES D'ARAGON

Maryse Vassevière

doi: 10.7359/799-2016-vass

Aragon romancier réaliste, comme tout romancier réaliste, a accordé une grande place aux lieux où se déroulent ses romans: depuis le Paris des années 20 dans *Le paysan de Paris* (1926) et *La défense de l'infini* inachevé et posthume (1986) qu'on peut raisonnablement considérer comme des romans, jusqu'aux derniers romans des années 60 et 70 avec leurs paysages étrangers, en passant par les romans du *Monde réel* (1934-1951) qui dessinent une image de la France des villes et des provinces.

Il paraît donc intéressant de parcourir l'immense corpus de l'œuvre romanesque d'Aragon du point de vue de la géographie littéraire pour faire apparaître quelques constats et quelques constantes. Pour cela, il semble nécessaire d'y joindre la géographie du contexte d'écriture pour voir comment parfois dans l'écart entre lieux réels et lieux écrits se pratique une forme toujours renouvelée de dépaysement cher à l'auteur. Cette brève incursion dans un corpus-continent se fera donc en lien avec une double problématique: la problématique historique (l'espace-temps, l'inscription du temps, de l'histoire dans le paysage, dans la géographie) et la problématique de la mémoire et de l'oubli.

En cela elle s'inscrit dans deux des trois axes de *Pour une géographie littéraire* de Michel Collot¹: l'étude du contexte spatial de production de l'œuvre littéraire, ainsi que ses implications culturelles, historiques et sociales (c'est-à-dire l'axe d'une géographie de la littérature) et l'étude de la représentation de l'espace dans l'œuvre littéraire et la construction de l'imaginaire qui en dérive (c'est-à-dire l'axe de la géocritique).

¹ Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, Paris, José Corti, 2014.

Peut-être alors pourra-t-on tenter d'élaborer une sorte de «géographie d'Aragon»², en ne perdant jamais de vue que «la littérature ne connaît aucune des limites qui organisent la géographie du monde réel» comme le dit fort justement Pierre Bayard dans *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été?*³.

1. LE PAYSAN DE PARIS

L'image la plus récurrente est celle de la capitale que le «paysan de Paris» arpente inlassablement dans toute son œuvre, tant poétique que romanesque. Ce Paris de l'œuvre poétique est en effet aussi le lieu dominant de l'œuvre romanesque, depuis la prose surréaliste du *Paysan de Paris* et de *La défense de l'infini* jusqu'aux romans du *Monde réel* et aux derniers romans. C'est ainsi que le passage de l'Opéra qui est au cœur du *Paysan de Paris* trouve son écho dans le «Passage-Club» des *Beaux quartiers*. Cette constante – et cette pratique de la reprise des lieux comme chez Balzac – nous invitent à dégager des structures spatiales particulières dans cette image de Paris qui s'enracine dans l'imaginaire surréaliste. Et la caractéristique principale de ces structures spatiales, je la vois dans la paradoxale représentation surréaliste des lieux que j'ai appelée «l'oxymore du paysage urbain»⁴ en me référant – puisque *Le paysan de Paris* est aussi le récit d'une quête métaphysique – au philosophe Jean-François Lyotard qui écrit dans son texte *Scapeland*: «Il y aurait paysage chaque fois que l'esprit se déporterait d'une matière sensible dans une autre en conservant en celle-ci l'organisation sensorielle convenable pour celle-là, ou du moins son souvenir. La terre vue de la lune par le terrien. La campagne pour le citadin, la ville pour le cultivateur. Le DÉPAYSEMENT serait une condition du paysage»⁵.

² Pour reprendre le terme d'André Ferré dans *Géographie de Marcel Proust avec index des noms de lieux et des termes géographiques*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1939, et dans *Géographie littéraire*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1946. Voir aussi Audrey Camus - Rachel Bouvet (éds.), *Topographies romanesques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes (Interférences) - Presses Universitaires du Québec, 2011.

³ Pierre Bayard, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été?*, Paris, Éditions de Minuit, 2012.

⁴ Voir mon article *Aragon et le panorama-roman*, dans *Lectures du panorama*, textes réunis par Sophie Lefay, «Revue des Sciences Humaines» 294 (2009).

⁵ *Écrire le paysage*, «Revue des Sciences Humaines» 209 (1988), p. 40.

Les lieux romanesques d'Aragon

Dans *Le paysan de Paris* en effet on se trouve face à une étrange géographie urbaine, qui n'est pas sensible au premier abord car les descriptions réalistes du Passage de l'Opéra, avec ses boutiques et son café minutieusement décrits, comme celles du parc des Buttes-Chaumont, avec ses chemins, ses ponts, ses statues et ses plaques avec inscriptions tout aussi minutieusement décrits, nous renvoient à la précision d'un reportage journalistique digne d'Albert Londres. Pourtant, paradoxalement, ce n'est pas de la réalité que veut rendre compte le narrateur, mais bien plutôt de la surréalité qui déborde le réel et qui est à l'origine de toutes les métaphores qui innervent les descriptions de ces lieux parisiens communs. C'est cette dialectique du réel et du surréel qui explique la prolifération métaphorique de l'espace: ainsi le lecteur va trouver «Toute la mer dans le passage de l'Opéra»⁶, mais aussi la campagne du paysan (celle de Giverny où Aragon écrit *Le paysan de Paris* comme *La défense de l'infini*) et même la montagne dans la ville. Et c'est cette présence de la montagne comme métaphore qui paraît la plus significative de cet oxymore, parce que, au-delà de son caractère insolite qui bouscule le lecteur, elle contient une dimension esthétique presque programmatique. Elle dit d'abord ce «dépaysement» majeur que recherche le poète surréaliste, et ce d'autant plus que, associée au surréel, elle prend en réalité sa source la plus prosaïque dans un détail autobiographique (l'expérience des randonnées à la montagne, lors d'un séjour au Tyrol raconté par Aragon dans ses lettres au couturier et mécène Jacques Doucet⁷). Elle explique ensuite que le romancier surréaliste du *Paysan de Paris*, par son refus de la narrativité et sa négation du temps, va être conduit à donner la priorité à l'espace et à faire se côtoyer le surréel des métaphores et la survalorisation réaliste des objets. Elle dit enfin la force poétique et la beauté de cette opération de «dépaysement» et d'«étrangement» qui associe la montagne et la magnifique figure féminine qui se lève dans la nuit des Buttes-Chaumont:

De quel ravin surgit-elle, par quelle sente aux pieds des arbres résineux, quel fossé de lueurs, quelle piste de mica et de menthe a-t-elle suivi jusqu'à moi. Il

⁶ Louis Aragon, *Le paysan de Paris* [1926], Paris, Gallimard (Folio), 1978, p. 31.

⁷ Voir la lettre du vendredi 25 août 1922: «Je comptais, Monsieur, vous envoyer de façon que vous le receviez au début de cette semaine le fragment suivant de notre travail. Mais tout au commencement de la semaine dernière, en faisant une ascension assez longue, et comme il faisait chaud, j'ai bonnement retiré ma chemise et me suis promené sans autre souci; et le soleil m'a si bien brûlé par tout le corps que j'ai dû garder la chambre cinq jours sans pouvoir penser à autre chose qu'à ma souffrance qui était très vive [...]» (*Aragon. De Dada au surréalisme. Papiers inédits 1917-1931*, édités par Lionel Follet, Paris, Gallimard, 2000, p. 38).

fallait à tous les carrefours, entre les mêmes perspectives répétées de briques et de macadam, qu'elle choisît toujours le couloir couleur orange pour, de sulfure en sulfure, délaissant des feuillages minéraux, des abricots pétrifiés sous les cascades calcaires, des fleuves de murmures où des ombres mobiles l'appelaient, enfin s'engager dans le défilé magnétique, entre les éclats de l'acier doux, sous l'arche rouge. Je n'osais pas la regarder venir [...]. Il avait neigé ce jour-là.⁸

Il est significatif aussi que ce contexte réel de l'écriture surréaliste sera transposé dans l'écriture romanesque réaliste avec le récit des randonnées d'Aurélien sur les glaciers au-dessus de Steinach au Tyrol pour fuir l'image de Bérénice dans *Aurélien* (1945). Et cette question du contexte spatial de production de l'œuvre littéraire nous renvoie encore une fois au cas particulier d'*Aurélien* qui offre un exemple de premier choix de cet autre phénomène de «dépaysement» dans l'écriture par l'écart entre les lieux réels et les lieux écrits. En effet ce roman est écrit pendant la guerre par le paysan de Paris absent de sa ville: Aragon en 1942 à Nice avec Elsa Triolet qui écrit *Le cheval blanc* trouve en elle la force d'entreprendre un roman pour résister au «temps misanthrope» de l'Occupation. Loin de Paris et n'ayant de sa ville que le support de quelques cartes postales⁹ relayées par la richesse du souvenir, Aragon se lance alors dans l'écriture d'*Aurélien*, le plus parisien des romans du *Monde réel* où se dessine un Paris fantasmé et idéalisé par la mémoire: c'est l'occasion d'un retour de l'imaginaire surréaliste dans l'évocation des rues et de la piscine Oberkampf. Mais l'exemple le plus fort de ce décalage entre les lieux où le roman s'écrit et les lieux qu'il décrit est peut-être donné par le premier roman d'Aragon, *Anicet ou le panorama, roman* (1922): ce roman dadaïste qui met en scène une bande de joyeux artistes parisiens est en réalité écrit au front en 1918, dans les tranchées du Chemin des Dames, au cœur des batailles acharnées des derniers mois de la guerre de 14 dont on ne trouve aucun écho dans le roman. Car Aragon, comme Breton, a mis son point d'honneur à ne pas nommer la guerre, même si elle constitue à jamais l'arrière-texte de son œuvre, ainsi que l'illustre pathétiquement la correspondance avec Breton récemment publiée par Lionel Follet¹⁰.

⁸ Aragon, *Le paysan de Paris* cit., p. 215.

⁹ Voir les poèmes *Le paysan de Paris chante* et *Absent de Paris*, dans *En étrange pays dans mon pays lui-même*.

¹⁰ Louis Aragon, *Lettres à André Breton 1918-1931*, édition établie, présentée et annotée par Lionel Follet, Paris, Gallimard, 2011.

Les lieux romanesques d'Aragon

Pour terminer ce premier temps, on pourrait presque dire que Paris constitue un «chronotope» au sens bakhtinien¹¹, mais il s'agirait alors d'un chronotope qui ne prendrait tout son sens que d'être mis en parallèle avec un autre chronotope pour son pouvoir métaphorique: l'image de l'impériale – qui vient à la fois de l'intertexte des *Chants de Maldoror* de Lautréamont (l'omnibus à impériale et ses étranges voyageurs au chant V) et des *Âmes mortes* de Gogol (la troïka folle) – pour dire une société capitaliste marquée par l'horizon de la guerre et qui court à sa ruine en 1914, en 1939 et en 2014¹²... Cette métaphore de l'impériale est celle qui donne son titre et qui structure le roman du *Monde réel* écrit dans les mois qui précèdent la Seconde Guerre mondiale: *Les voyageurs de l'impériale*, achevés dans l'urgence en août 1939 à l'ambassade du Chili à Paris où Pablo Neruda accueille son ami alors poursuivi par la répression gouvernementale contre les communistes à cause du Pacte germano-soviétique...

2. LES PAYSAGES DE FRANCE

Paris est bien le chronotope principal des romans du *Monde réel*, même s'il est associé à d'autres villes: *Les cloches de Bâle* (1934) s'ouvre sur la bourgeoisie de la capitale et se ferme sur les militants socialistes autour de Clara Zetkin, réunis en 1912 en congrès contre la guerre à Bâle. Comme son titre l'indique, *Les beaux quartiers* (1936) suit le banquier Quesnel, le magnat des autos Wisner et les frères Barbentane dans un XVI^e arrondissement de circonstance (la rue Raynouard, l'avenue Henri Martin, etc.). Comme on l'a déjà vu, *Aurélien* (1945) est tout entier situé à Paris, et *Les communistes* (1949-1951) aussi. Quant aux *Voyageurs de l'impériale* (1947)¹³, dans sa dimension autobiographique, il suit fidèlement les lieux de l'enfance parisienne d'Aragon (la pension de famille derrière l'Étoile, les

¹¹ Voir Mikhaïl Bakhtine, *Le tout spatial du héros*, dans Id., *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.

¹² Cette métaphore est en effet reprise par François Meyronis dans *Proclamations sur la vraie crise mondiale* (Paris, Les Liens qui libèrent, 2014) pour dire notre planète comme «une troïka lancée dans une course folle vers un but inconnu».

¹³ Pour l'édition définitive. Une édition qu'Aragon n'a jamais reconnue est en effet parue chez Gallimard en 1942, mais fautive, passée par la censure vichyste et expurgée de tout ce qui concerne le personnage du professeur de mathématiques juif, Georges Meyer, et notamment des scènes ordinaires de l'antisémitisme français de la part de ses collègues dans le lycée parisien où il enseigne.

boulevards parisiens arpentés par le héros principal, le professeur d'histoire Pierre Mercadier, etc.). Mais dans sa dimension romanesque, il ouvre l'espace parisien à deux univers exotiques, Monte-Carlo et son casino, Venise et sa lagune lorsque Mercadier, excédé par une vie monotone et sans intérêt, quitte Paris pour de longues années et laisse en plan femme et enfants, comme l'avait fait le grand-père maternel d'Aragon.

Pourtant, si Paris domine, avec bien des réminiscences de la période surréaliste, il y a aussi tout le background de l'univers urbain dans ces romans du *Monde réel* inscrits dans la tradition romanesque réaliste du XIX^e siècle. Ainsi, comme Balzac dans sa vaste *Comédie humaine* s'attache à la fois à peindre Paris et la vie de province, Aragon sait donner à l'univers parisien tout l'arrière-plan de la province, petites villes et campagne tout aussi bien. Par exemple, si le premier des romans du *Monde réel* s'ouvre sur Paris, le deuxième, *Les beaux quartiers*¹⁴, s'ouvre de manière décalée, sur le chapitre *Sérianne*, une petite ville inventée, dans une Provence mythique imaginée par Aragon à partir des souvenirs des vacances méridionales de son enfance, à Toulon et à Solliès-Toucas chez son arrière-grand-mère d'origine italienne. De même, dans *Aurélien*, lorsque Bérénice veut fuir l'angoisse de la découverte de son amour impossible pour Aurélien, elle quitte Paris et se réfugie à Giverny. Le roman déploie alors d'admirables descriptions de la campagne normande qui ravivent pour Aragon, en pleine guerre, au moment de l'écriture, les souvenirs de la jeunesse surréaliste et des séjours à la campagne qui ont donné dans les textes des années 20 les mêmes paysages champêtres, décalés eux aussi comme des tableaux abstraits, dans *Le con d'Irène* et *La défense de l'infini*. Un phénomène semblable se produit dans *Les voyageurs de l'impériale*: Paris a son contrepoint champêtre avec l'admirable paysage des montagnes de l'Ain. Très romanesquement ce sont les vacances qui conduisent la famille petite-bourgeoise du professeur Mercadier dans une pension de famille de Sainteville, inspirée de la petite ville réelle de Hauteville où Aragon dans son enfance allait passer des vacances tout aussi petites-bourgeoises... Et encore une fois c'est la mémoire de l'enfance qui alimente la description des paysages romanesques, notamment dans la séquence où Pascal, le jeune fils de Mercadier, découvre, avec une exaltation décuplée par le sentiment amoureux, la randonnée en montagne et la vue splendide du sommet qui non seulement

¹⁴ Pour une approche exhaustive, voir Raphaël Lafhail-Molino, *Paysages urbains dans «Les beaux quartiers» d'Aragon. Pour une théorie de la description dans le roman*, Berne, Peter Lang, 1997.

Les lieux romanesques d'Aragon

lui fait comprendre ce qu'est un panorama, mais aussi lui permet «sur le balcon de la réalité» d'atteindre «l'autre côté des choses».

Mais c'est surtout dans la vaste fresque des *Communistes*, dont la diégèse serrée va de la défaite des républicains espagnols en février 1939 à la défaite française en mai-juin 40, que se déploie l'arrière-plan de l'univers urbain: il y a Paris et la France entière dans ce roman-somme (5 volumes pour une si courte période temporelle du récit). Il y a d'abord tous les lieux de la bourgeoisie dans ces beaux quartiers déjà décrits dans les romans précédents, dont on retrouve, comme chez Balzac pour ce phénomène du retour des personnages d'un roman à l'autre, tout le personnel romanesque. En contrepoint, viennent s'ajouter les quartiers du Paris populaire (le XIII^e arrondissement en bordure d'Ivry où vit l'ouvrier Blanchard) et du Paris des employés (le Paris de la Bourse et des Grands Magasins est vu non pas à travers les banquiers mais à travers un employé de banque, François Lebecq, inspiré d'un personnage réel, Pierre Kaldor, qu'Aragon a longuement interrogé¹⁵). Mais comme le roman dépasse le clivage des classes, il y a aussi les hauts lieux de la nation, comme par exemple l'Assemblée nationale où se passent les scènes décisives du vote du décret-loi proposé par le socialiste Sérol contre les communistes à la suite du Pacte germano-soviétique¹⁶.

C'est ainsi que si l'on voulait dégager les structures spatiales de l'ensemble des romans du *Monde réel* pris comme un tout, on découvrirait la mise en espace de la nation, dont la notion même s'est imposée à Aragon après sa rupture avec les surréalistes en 1932, dans les années de la lutte antifasciste avant la guerre et surtout pendant les années de la résistance à l'occupant nazi, quand une politique d'union nationale est venue moduler l'engagement révolutionnaire pur et dur. De même que les recueils de la poésie de la Résistance¹⁷, les lieux romanesques du *Monde réel* disent la France à leur manière¹⁸. Cette image de la France, si importante à la Libération, dans les années de reconstruction de la nation pendant les-

¹⁵ Voir mon article *Un personnage de roman parle*, suivi d'un entretien avec Pierre Kaldor dans «Recherches croisées Aragon - Elsa Triolet» 5 (1994).

¹⁶ Dans son entretien de «Recherches croisées Aragon - Elsa Triolet» 5, Pierre Kaldor raconte comment il a été emprisonné à la Santé comme militant communiste dès l'automne 1939.

¹⁷ Citons par exemple le poème *J'écris dans un pays dévasté par la peste* du Musée Grévin et la litanie des villes et villages de France («Orléans Beaugency...») dans *Le conscrit des cent villages* de *La Diane française*.

¹⁸ Voir mon article *Aragon et la construction d'une image romanesque de la France*, dans Marie-Odile André - Marc Dambre - Michel P. Schmitt (éds.), *La France des écrivains. Éclats d'un mythe (1945-2005)*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2011.

quelles s'écrit le dernier roman du *Monde réel*, associe toujours un lieu et un peuple: c'est ainsi que dans *Les communistes*, à côté de Paris, le Sud et le Nord de la France sont représentés. Au tome I qui s'ouvre au col du Perthus dans les Pyrénées orientales où s'écoule tragiquement le flot des réfugiés espagnols, on suit en vacances à Châles-les-Eaux, puis mobilisé à Carcassonne, le personnage de Guillaume Vallier, sympathique plombier qui vient d'épouser la jeune Micheline que, sur le point de partir à la guerre, il va confier à ses camarades de la cellule du parti. Et au tome 5, tout entier centré sur la campagne de France en plein cœur du pays des mines, on découvre le non moins sympathique mineur Eugène Decker – double romanesque du très réel Charles Debarge, figure historique du PCF comme organisateur de la première grève des mineurs contre l'occupant allemand en 1941 – descendant à la mine comme l'Étienne Lantier de Zola dont il s'inspire aussi et commençant à tisser les liens entre les mineurs et la population en vue de la résistance prochaine.

Car c'est une preuve par l'histoire que donne ce dernier roman réaliste de la série, et le plus réaliste socialiste d'après Aragon qui a toujours revendiqué cette appellation pourtant fort lourde à porter dans le contexte littéraire français. *Les communistes* montre en effet que dans le roman l'espace est toujours un espace-temps: la géographie française est celle de 39-40, celle d'une nation en guerre où les régions de France dessinent l'espace d'un peuple en lutte. Et le Nord de la bataille de France¹⁹ dans *Les communistes* est aussi celui de la fuite de Louis XVIII dans *La semaine sainte*. Dans ce roman de 1958, non seulement les personnages de 1815 (le peintre Géricault, le personnel de la Maison du roi, le maréchal d'empire Berthier, le républicain Degeorge, et le peuple rassemblé avec les conjurés de *La nuit des arbrisseaux*) remettent «par anticipation» leurs pas dans ceux des personnages du Nord dans *Les communistes*²⁰, mais le texte même du roman est cité, «copié-collé» comme un collage «métalepse» de grande ampleur qu'analyse de façon savoureuse Gérard Genette dans son grand livre *La métalepse*²¹. Avec ce collage d'un paysage du Nord où le narrateur imagine en 1815 ce qu'il deviendra en 1940, Aragon rend ainsi sensible par le roman la présence du temps dans l'espace.

¹⁹ À ce Nord de la France en guerre, il faudrait ajouter la poche de Dunkerque, si logiquement et si poétiquement décrite car elle est un lieu de la mémoire pour Aragon, qui avec son régiment y a été pris en tenaille par l'armée allemande.

²⁰ Voir le colloque *Aragon et le Nord*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2005.

²¹ Paris, Éditions du Seuil, 2004, pp. 36-37.

3. L'OUVERTURE AU MONDE

À part la parenthèse de Venise dans *Les voyageurs de l'impériale* – dans une partie dont le titre, «Deux mesures pour rien. I. Venise. II. Monte-Carlo», indique bien le statut de parenthèse –, les romans du *Monde réel* sont donc bien des romans à la géographie française. Écrits dans l'environnement immédiat de la Seconde Guerre mondiale, des années avant la guerre aux années de l'après-guerre quand la guerre froide vient confirmer le repli national, ils témoignent de l'ancrage historique d'un certain réalisme. C'est pourquoi, dans les années 60, quand les tensions de la guerre froide s'atténuent et que s'opère chez Aragon le bilan critique du stalinisme, ses romans vont s'ouvrir au monde, et souvent par le biais de l'intertextualité.

L'exemple le plus probant est celui de *Blanche ou l'oubli* dont le fonctionnement intertextuel va de pair avec l'éclatement géographique: si Paris reste toujours au cœur de l'intrigue, la quête de mémoire du vieux linguiste Geoffroy Gaiffier cherchant à comprendre pourquoi Blanche, sa femme, l'a quitté il y a déjà longtemps, va le conduire dans le Midi, à Saint-Cézaire, et va le confronter à divers lieux du tiers-monde où se mènent les guerres du XX^e siècle finissant, guerres coloniales et guerres impérialistes. Il y a d'abord Hanoï bombardé par les Américains et le Vietnam de tragique mémoire. Mais il y a surtout, plus méconnue pour l'opinion publique occidentale, l'Indonésie où est perpétré un sanglant génocide au moment où Aragon écrit son roman.

Elsa Triolet avait vécu quelques années à Tahiti avec son mari André Triolet bien avant de connaître Aragon et y avait commencé à écrire. Du fait que c'est le mystère de sa femme lui échappant par l'écriture que Gaiffier cherche à percer comme une des causes probables de l'échec de leur couple, Aragon romancier transpose Tahiti à Java pour tenter à son tour d'explorer cette sorte de jalousie littéraire qui peut exister dans un couple d'écrivains. Et il donne à ce sujet des pages minutieuses et émouvantes sur cette autre forme de la douleur d'aimer que *Le fou d'Elsa* (1963) aura dite poétiquement. Mais il y a une autre raison de ce glissement géographique de Tahiti à Java: c'est qu'en 1965, à la suite du coup d'état du général Suharto – soutenu, conseillé par la CIA – contre le président Sukarno, tiers-mondiste fervent et leader des non-alignés, se produit le massacre des communistes indonésiens, sur lequel le monde fait silence. Et l'Indonésie elle-même encore aujourd'hui²². Cette présence de Java dans *Blanche ou l'oubli* – Blanche

²² Les Indonésiens semblent encore avoir besoin de l'oubli, jusqu'à ce que les jeunes générations éprouvent enfin le besoin de savoir. C'est ce que semble suggérer le récent

et Gaiffier y ont vécu de longues années dans les années 30, Blanche commençant à écrire sur des cahiers multicolores qu'elle cache à son linguiste de mari qui, lui, la laisse souvent seule pour partir dans d'autres îles de l'archipel enquêter sur les langues malaises – s'apparente bien à une entreprise d'écriture pour lutter contre l'oubli. Il s'agit pour Aragon de porter témoignage, ainsi que l'a fait un autre linguiste, Noam Chomsky, dans son essai *Bains de sang*²³, sur ce massacre des communistes du PKI [Parti Communiste Indonésien, N.d.R.] et de ses sympathisants en 1965²⁴.

À dégager les structures spatiales de *Blanche ou l'oubli*, on découvre ainsi le chronotope de l'île et son lien avec la mondialisation dont le roman d'Aragon est une sorte d'anticipation. En passant de l'histoire à la géographie, de l'histoire occidentale au monde tout entier, Aragon romancier fait preuve d'une grande sensibilité progressiste: au-delà de l'engagement communiste de son auteur, *Blanche ou l'oubli* témoigne non seulement de sa prise de distance critique avec le stalinisme grâce à l'intertexte d'*Hypérion* d'Hölderlin²⁵ mais aussi de son ouverture au monde et de sa découverte de «l'altérité anthropologique», de l'interculturalité²⁶. Comme il l'a délibérément formulé à plusieurs reprises dans les postfaces à ses romans pour l'édition des *Œuvres romanesques croisées*, Aragon apparaît ainsi comme un romancier-chercheur qui prolonge, et même parfois anticipe l'avancée des sciences humaines: en 1965-1966, en plein cœur du «tournant linguistique», Aragon, qui met en scène un vieux linguiste qui a été au cœur de la révolution linguistique mais qui est déjà au-delà, anticipe sur le poststructuralisme. Par son décentrement culturel et son refus de l'ethnocentrisme européen, Aragon se situe dans une avancée des sciences humaines dont témoigne aussi le développement des «postcolonial studies»²⁷.

documentaire *The look of silence* du réalisateur américain Joshua Oppenheimer qui vient de recevoir le Grand prix du jury au festival de Venise 2014. Après *The act of killing* (2012) qui donne la parole à deux égorgeurs cyniques et sans remords (maintenant fondateurs du mouvement paramilitaire d'extrême droite Pancasila), il réalise ce second film en donnant la parole aux parents des victimes qui n'avaient jamais témoigné et éprouvent une sorte de libération de la parole et de la mémoire.

²³ Noam Chomsky, *Bains de sang*, Paris, Seghers - Laffont, 1974.

²⁴ Le chiffre est estimé aujourd'hui à plus d'un million de victimes, peut-être même deux. Voir le rapport de juillet 2012 de la Commission indonésienne des Droits de l'homme.

²⁵ Ce n'est pas ici le lieu de le montrer... Mais je renvoie à mon *Aragon romancier intertextuel*, Paris, L'Harmattan, 1998.

²⁶ Voir Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, «Fabula LhT» 8 (mai 2011): *Le partage des disciplines*, <http://www.fabula.org/lht/8/collot.html>.

²⁷ Voir Christine Baron, *Littérature et géographie: lieux, espaces, paysages et écritures*, «Fabula LhT» 8 (mai 2011): *Le partage des disciplines*, <http://www.fabula.org/lht/8/baron.html>.

Les lieux romanesques d'Aragon

Remarquons encore que l'ouverture au monde que *Blanche ou l'oubli* met en roman est concomitante du déclin du vieux monde. Malgré les sawah (les canaux des rizières) rougis du sang des massacres, l'île de Java (étymologiquement l'île de l'orge) est encore dans le roman l'île de l'avenir, comme l'indique poétiquement la métaphore de «l'orge de l'avenir» pour désigner cette île qui symbolise la jeunesse et le bonheur du couple Gaiffier et comme l'indique aussi la comparaison avec l'île utopique de Prospero dans l'intertexte shakespearien de *La tempête*. Et Paris n'est plus que le symbole du vieux monde qui persécute les militants tiers-mondistes: le roman donne lieu à une parenthèse fort signifiante sur l'affaire Ben Barka où grâce à l'intertexte de *Salammbo* de Flaubert se trouve dévoilé, à une époque où cela était passé sous silence sauf dans la presse communiste, le rôle du pouvoir gaulliste, des truands et des services secrets marocains dirigés par le général Oufkir, dans l'enlèvement du militant tiers-mondiste marocain qui venait avec Sukarno à la Conférence de Bandung de donner au mouvement des non-alignés le retentissement que l'on sait. Comme dans *Théâtre/Roman* (1974), Paris sera réduit à n'être plus qu'un univers de poubelles et de destructions.

Enfin, ce roman foisonnant qu'est *Blanche ou l'oubli* pose aussi la question du rapport entre lieu et sensation et rencontre par anticipation les analyses de Pierre Bayard dans *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été?* En effet, la description de Java ne correspond à aucune expérience directe d'Aragon (sauf l'étude du malais et du dayak à l'école Berlitz à l'époque dadaïste, qu'il prête à son personnage de Gaiffier) mais peut-être à une médiation par le biais d'Elsa et de ses écrits (son séjour à Tahiti et sa description dans *À Tahiti*) et du mentir-vrai du roman.

Ce bref parcours de l'ensemble de l'œuvre romanesque d'Aragon du point de vue de la géocritique semble confirmer quelques-uns des «quatre points cardinaux de l'approche géocritique: la multifocalisation, la polysensorialité, la stratigraphie et l'intertextualité» relevés par Bertrand Westphal dans son ouvrage de référence²⁸. La «multifocalisation» d'abord par le support du vaste corpus de l'œuvre romanesque entière d'Aragon qui offre des points de vue différents et des variations de la perspective. La «stratigraphie» ensuite par la perception du temps dans l'espace et les superpositions temporelles fréquentes dans le réalisme si particulier d'Aragon. L'intertextualité enfin parce que la perception de l'espace, dans son lien avec le temps ne peut qu'être médiatisée par d'autres textes, comme on le voit en parti-

²⁸ Bertrand Westphal, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, 2007, p. 200.

culier dans *Blanche ou l'oubli*. Et pour Aragon en particulier, on sera sensible au fait que cette dimension temporelle de l'espace s'enracine dans le marxisme: par anticipation encore, cette mise en œuvre de l'espace-temps n'est pas sans lien avec les analyses du critique soviétique Youri Lotman dans *La structure du texte artistique*²⁹.

Enfin, outre le rôle du mentir-vrai dans la construction de l'espace du roman par l'écriture, comme on l'a vu avec l'apparition de Java dans *Blanche ou l'oubli*, on soulignera pour terminer la double dimension du réalisme et de la poésie dans les lieux romanesques aragoniens, subtilement emblématisée par l'île de Java elle-même, avec ses volcans, ses forêts de tecks, ses nuées et ses orages du soir dont les descriptions reposent sur le souvenir de certains dessins faits par Matisse à Tahiti et montrés à Aragon lors de leurs rencontres de 1942 à Nice quand il était en train d'écrire *Aurélien*...

BIBLIOGRAPHIE

- Aragon Louis, *Le paysan de Paris* [1926], Paris, Gallimard (Folio), 1978.
- *Aragon. De Dada au surréalisme. Papiers inédits 1917-1931*, édités par Lionel Follet, Paris, Gallimard, 2000.
- *Lettres à André Breton 1918-1931*, édition établie, présentée et annotée par Lionel Follet, Paris, Gallimard, 2011.
- Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.
- Baron Christine, *Littérature et géographie: lieux, espaces, paysages et écritures*, «Fabula LhT» 8 (mai 2011): *Le partage des disciplines*, <http://www.fabula.org/lht/8/baron.html>.
- Bayard Pierre, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été?*, Paris, Éditions de Minuit, 2012.
- Camus Audrey - Bouvet Rachel (éds.), *Topographies romanesques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes (Interférences) - Presses Universitaires du Québec, 2011.
- Chomsky Noam, *Bains de sang*, Paris, Seghers - Laffont, 1974.
- Collot Michel, *Pour une géographie littéraire*, «Fabula LhT» 8 (mai 2011): *Le partage des disciplines*, <http://www.fabula.org/lht/8/collot.html>.
- *Pour une géographie littéraire*, Paris, José Corti, 2014.
- Ferré André, *Géographie de Marcel Proust avec index des noms de lieux et des termes géographiques*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1939.
- *Géographie littéraire*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1946.

²⁹ Youri Lotman, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1975.

Les lieux romanesques d'Aragon

- Genette Gérard, *La métalepse*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.
- Hirschi Stéphane (éd.), *Aragon et le Nord. Créer sur un champ de bataille*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2005.
- Lafhail-Molino Raphaël, *Paysages urbains dans «Les beaux quartiers» d'Aragon. Pour une théorie de la description dans le roman*, Berne, Peter Lang, 1997.
- Lotman Youri, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1975.
- Lytard Jean-François, *Scapeland*, dans Jean-Marc Besse (éd.), *Écrire le paysage*, «Revue des Sciences Humaines» 209 (1988), pp. 39-48.
- Meyronis François, *Proclamations sur la vraie crise mondiale*, Paris, Les liens qui lièrent, 2014.
- Tison-Braun Micheline, *Poétique du paysage*, Paris, A.G. Nizet, 1980.
- Vassevière Maryse, *Un personnage de roman parle*, suivi d'un entretien avec Pierre Kaldor, «Recherches croisées Aragon-Elsa Triolet» 5 (1994), pp. 237-273.
- *Aragon romancier intertextuel*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- *Aragon et le panorama-roman*, dans Sophie Lefay (éd.), *Lectures du panorama*, «Revue des Sciences Humaines» 294 (2009), pp. 101-114.
- *Aragon et la construction d'une image romanesque de la France*, dans Marie-Odile André - Marc Dambre - Michel P. Schmitt (éds.), *La France des écrivains. Éclats d'un mythe (1945-2005)*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2011, pp. 149-159.
- Weisgerber Jean, *L'espace romanesque*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1978.
- Westphal Bertrand, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, 2007.

LE JE(U) IDENTITAIRE DANS L'ESPACE ALGÉRIEN

Une lecture du paradoxe Camus

Amadou Falilou Ndiaye - Moussa Sagna

doi: 10.7359/799-2016-ndia

1. INTRODUCTION

«Français d'Algérie», ainsi se présente Albert Camus. Cette identification suppose, pour autant qu'on veuille bien s'y attarder, la revendication d'une double appartenance géographique: Français (de la France impériale) et Algérien (d'une colonie du continent africain). Il s'avère alors intéressant de chercher à voir comment se reflète cette paradoxale appartenance géographique dans l'œuvre de Camus. Par quels biais la représentation de l'espace natal (l'Algérie) et celle de l'espace d'origine (la France) permettent à l'auteur de proposer une lecture de son parcours et de son expérience personnelle dans cette zone d'opposition et de tension? L'accent sera mis, à cette fin, sur la recherche des origines du mythe identitaire pour autant qu'il existe, chez Camus; cette volonté d'ériger son pays natal en une terre vierge. Et c'est, probablement, cette représentation de l'espace algérien qui a engendré un conflit – entre les différentes communautés qui la peuplent, d'abord, et chez Camus par la suite – remarquable à travers la polyphonie narrative dans sa production littéraire.

2. DES ORIGINES DU MYTHE IDENTITAIRE

Le paradoxe Camus se situe dans sa double origine géographique. Celui-ci engendre une fracture identitaire et favorise une représentation de l'espace algérien intrinsèquement lié à l'essor de la France impériale; celle de la troisième République caractérisée par l'instabilité de l'espace national.

Le peuplement de l'Algérie, dans le projet régalien, répond à la volonté d'éloigner des citoyens désœuvrés, victimes de la Révolution de 1848. Dans son œuvre posthume Camus écrit, à ce sujet, que pour lutter contre le «chômage à Paris, [...] la constituante avait voté cinquante millions pour expédier une colonie. À chacun on promettait une habitation et de 2 à 10 hectares» (PH 203)¹.

On comprend pourquoi Camus, Français d'Algérie, Pied-Noir (comme on disait alors), descendant de cette lignée d'immigrants français, soit hanté par la quête du lieu originel, ainsi idéalisé en ces terres algériennes. Dans un Empire français vacillant sous le poids de la demande sociale, ils ont été nombreux, ces petites gens, dont la situation financière est similaire à celle de ce «père inconnu», à partir à l'aventure vers des horizons inconnus où ils ont «précédé l'histoire»². L'espace algérien est comme un finistère français qui s'ouvre, pour ainsi dire, à ces pionniers tel un sanctuaire propice à l'épanouissement. Il en résulte alors une sanctification, une mythologisation de l'Algérie, terre nourricière, terre rêvée et terre rebelle.

L'installation des premiers colons français, rappelons-le, s'est déroulée sous «le regard hostile des Arabes regroupés de loin en loin et se tenant à distance, accompagnés presque continuellement par la meute hurlante de chiens kabyles [...]» (PH 206). Cette houleuse installation, la relation avec les autochtones, comparée d'emblée à des animaux, fait écho aux œuvres d'écrivains tels Conrad, Simenon, Pierre Loti, dans lesquels l'espace inconnu est considéré comme une zone sauvage peuplée d'ombres et de fantômes humains. *Au cœur des ténèbres* de Conrad, par exemple, établit l'existence d'une double acception de l'espace selon qu'on est Européen ou autochtone. C'est ainsi que Marlow, à propos de l'Afrique, observe:

La terre semblait n'être plus terrestre. Nous avons coutume de regarder la forme enchaînée d'un monstre vaincu, mais là – on regardait la créature monstrueuse et libre. Ce n'était pas de ce monde, et les hommes étaient – Non, ils n'étaient pas inhumains. Cela vous pénétrait lentement. [...] c'était bien la *pensée de leur humanité* – pareille à la nôtre – la pensée de notre parenté lointaine...³

Héritière certes de cette première génération d'écrivains, l'esthétique camusienne ne saurait cependant être limitée à la seule sublimation de l'en-

¹ Toutes nos références au *Premier homme*, Paris, Gallimard, 1994, seront, désormais, ainsi notées, le chiffre renvoyant au numéro de la page.

² Pierre Nora, *Les Français d'Algérie*, Paris, Julliard, 1961, p. 216.

³ Joseph Conrad, *Le cœur des ténèbres* [1899], Paris, Gallimard, 1980, p. 136.

Le je(u) identitaire dans l'espace algérien

treprise impériale dans le reste du monde, en général, et en Afrique en particulier. Loin de s'adonner à une quelconque fresque exotique⁴, l'auteur de *L'envers et l'endroit* propose une image de l'Algérie intrinsèquement liée à celle de la France et à celle de la formation de sa personnalité. La complexité de son identité provient, à bien des égards, de la singularité de l'occupation du territoire algérien durant le XIX^e siècle par les Français. Cette installation, si l'on se réfère aux analyses des autochtones, confère un statut à *l'a priori* des Conrad, Simenon, Loti..., puisque le Blanc a fait preuve d'un machiavélisme remarquable pour dissimuler ses véritables desseins.

L'histoire de l'Algérie de 1830 à 1870 [note Laroui] est une suite de faux-semblants: les colons qui, nous dit-on, voulaient faire des Algériens des hommes comme eux, alors qu'ils voulaient surtout faire de la terre algérienne une terre française; les militaires qui respectaient traditions et modes de vie locaux, alors qu'ils essayaient de gouverner à moindre frais; Napoléon III qui prétendait instituer un royaume arabe, alors que son idée était surtout d'«américaniser» l'économie et donc la colonisation française.⁵

Aussi bien, apparaissent, dès les débuts du voisinage, les germes d'un conflit entre ces deux communautés. Il se pose alors un problème lié à l'occupation de cet espace qu'on sait être «un territoire immense»⁶. En outre, la quête de soi et des origines chez les descendants de ces migrants s'énonce dans la recherche d'un lieu à même de rassembler les deux territoires qui composent leur être. La figuration de son parcours, chez Camus, ainsi que celle de ses parents et de cette «race, née du soleil et de la mer» (II 60)⁷ s'imbriquent donc dans l'appréhension, la mise en scène de l'espace algérien, tout autant que dans la narration de son histoire; dans la tentative de se rapprocher, de s'approprier et de fusionner l'histoire de l'Algérie et celle de la France coloniale. Ce paradoxe, soulignons-le, est consécutif à la fé-

⁴ L'assertion d'Edward Saïd selon laquelle Janine, l'héroïne de *La femme adultère*, sert de prétexte à Camus pour suivre les traces de Segalen et Gide lesquels considèrent que «l'Algérie est un lieu exotique où leurs propres problèmes spirituels [...] peuvent être affrontés et traités sur un mode thérapeutique» (*Culture et impérialisme*, Paris, Fayard - Le Monde diplomatique, 2000, p. 265), devrait être nuancée en ce sens que l'Algérie, pour Camus, est un espace essentiel qui lui permet de se retrouver et de se réapproprier son «moi» en pleine dérive.

⁵ *L'histoire du Maghreb. Un essai de synthèse*, Paris, Maspero (Petite Bibliothèque Maspero), 1975, t. II, p. 80.

⁶ Virgil Tanase, *Camus*, Paris, Gallimard, 2010, p. 13.

⁷ Désormais, nous noterons ainsi les références à *Essais*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de La Pléiade), 1965; le chiffre arabe renvoyant au numéro de la page d'où l'extrait est tiré.

condation, dans l'ordre idéologique, puis mythologique, d'un «peuple neuf dont on ne se doute pas en France»⁸ qui, peu à peu, s'est pris d'affection pour tous les lieux qui expriment et la France et l'Algérie. Voilà pourquoi, avec Camus, la Méditerranée n'est plus le nom d'une mer ou d'un espace regroupant divers pays, mais plutôt une Nation, un État puisqu'il affirme: «Jamais peut-être un pays, sinon la méditerranée, ne m'a porté à la fois si loin et si près de moi-même» (EE 43)⁹.

Si cette idéalisation est possible, c'est parce que ce lieu regroupe en son sein les différentes entités qui rendent possibles un repérage, un accaparement d'un lieu géographique pour des générations nées «sans héritage» (PH 83). Les nombreuses références à la mer et au soleil expriment souvent la tentation de l'auteur et des personnages (pieds-noirs) de ses œuvres de se rapprocher de la terre mère et de la terre des origines. Que Meursault reproche au soleil et à la mer d'être à l'origine de son geste (I 1168)¹⁰ est une allusion à l'instabilité identitaire des pieds-noirs. Mais le crime commis par Meursault n'autorise-t-il pas une lecture autre? Est-ce qu'il ne sous-entend pas, aussi, les épreuves et les combats menés par les colons pour s'appropriier ces contrées étrangères? Nous avons, dans les passages précédents, montré que la description de l'installation des colons s'est déroulée sous le «regard hostile des autochtones», nous pouvons à présent supposer qu'il s'agit là d'une litote de l'auteur ayant pour objectif de censurer l'expression de son trauma personnel¹¹.

Tout au long de son œuvre romanesque, la tâche de Camus a consisté à mettre en scène le quotidien d'une Algérie «vivante qui se différencie à peine des autres pays de la Méditerranée»¹². Et la guerre d'Algérie, tout en sonnant le glas des aspirations de l'auteur, est en soi une reproduction des événements survenus aux premières heures de l'arrivée des Français dans «un lieu misérable et hostile» (PH 206). C'est ainsi qu'on retrouve

⁸ Louis Bertrand, *La Cina*, Paris, Ollendorf, 1901, p. XI.

⁹ Désormais, nous noterons ainsi les références à *L'envers et l'endroit*, Paris, Gallimard, 1958; le chiffre arabe renvoyant au numéro de page d'où l'extrait est tiré.

¹⁰ Désormais, nous noterons ainsi les références à *Théâtre, récits, nouvelles*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de La Pléiade), 1962; le chiffre arabe renvoyant au numéro de la page d'où l'extrait est tiré.

¹¹ L'épreuve que constitue, pour lui, la guerre d'Algérie ne saurait alors être analysée comme l'événement ayant contribué à conférer aux générations de pieds-noirs «un principe d'identité» comme le soutient Jean-François Sirinelli (*La guerre d'Algérie et les intellectuels français*, Paris, Éditions Complexe, 1991, p. 24), mais plutôt comme le signe évident de la perte de son identité.

¹² Louis Bertrand, *Les villes d'or*, Paris, Fayard, 1924, p. 6.

Le je(u) identitaire dans l'espace algérien

dans ses récits des traces de combats que l'auteur insère, de façon subtile, au détour d'une narration qui se veut révélatrice d'une arrivée paisible. De *L'étranger* au récit du *Premier homme*, l'inimitié entre colons français et indigènes s'énonce au moyen de petites allusions. Dans *L'étranger*, le couple Raymond Sintès / la femme arabe, en ce qu'il engendre un conflit qu'on pourrait qualifier d'intercommunautaire, ainsi que le crime de Meursault constituent des moments de la narration qui mettent en exergue une mésentente. De la même façon, dans *Le premier homme*, les différentes bagarres entre les Arabes et les pieds-noirs (PH 87, 173, 302) traduisent une inimitié longtemps entretenue par des populations cohabitant sur le même espace depuis quelques siècles.

L'idéalisation de la terre mère butant sur l'existence de ce conflit atavique entre les différentes composantes de l'espace algérien rappelle étrangement l'esthétique faulknerienne dans la mise en scène des relations entre l'écrivain et son espace d'origine. Chez ces deux auteurs, «l'autorité obtenue par la force»¹³ a engendré des prises de position qui, même si elles aspirent à des conséquences opposées, ont pour objectif de recouvrer un espace conquis, dominé et à présent contesté en ses marges par des communautés politiquement, socialement marginalisées. Rappelons que la guerre de Sécession s'est effectuée au même moment que le peuplement de l'Algérie par des colons français. Il existe, du fait de cette coïncidence, une certaine similitude dans les rapports qu'entretiennent ces deux auteurs respectivement avec le Sud profond et l'Algérie colonie de peuplement.

Toutefois, il importe de souligner que le dilemme est plus prononcé, en certains aspects, chez Camus à cause, notamment, de la politique d'assimilation instaurée par l'administration française, amoindrissant le choc culturel chez les pieds-noirs qui ne sont pas trop intégrés par les autochtones algériens que chez Faulkner peu préparé à partager l'éthique de sa communauté dont les règles sont différentes de cet humanisme caractéristique de son imaginaire et de ses aspirations personnelles. Cependant, Camus tout autant que Faulkner finissent, devant la menace de destruction du sanctuaire natal, par se replier, tranchant ainsi en faveur des intérêts du Sud Profond ou d'un destin impérial «empêtré dans ces ténèbres séculaires: de la violence, du racisme, de la rapacité et du déni d'humanité à tous les hommes non blancs»¹⁴?

¹³ Tanase, *Camus cit.*, p. 16.

¹⁴ Amadou Falilou Ndiaye, *Le chant de cygne de l'empire: de Conrad à Camus*, dans *Littérature et culture partagée*, Actes du Colloque de l'International Comparative Literature

Quoiqu'il en soit, la guerre constitue une menace quant à la stabilité de l'identité des deux auteurs parce que détruisant un espace longtemps assujetti par la violence. Avec Camus, l'indépendance de l'Algérie actualise le débat de son appartenance géographique, étant donné qu'il est un «Français d'Algérie»; autrement dit, il y aurait une fragmentation de sa personnalité, une dissémination de son identité à travers l'espace de deux pays, de deux continents. Chez Faulkner, par contre, l'éradication de l'esclavage et l'unification de l'espace nord-américain, par la guerre de sécession, bouleversent son quotidien et sa vision du monde. Charles Scheel a donc raison lorsqu'il soutient que Faulkner

est un écrivain du Sud, ce n'est pas seulement un fait géographique mais aussi une donnée idéologique: William, né Faulkner, vient de ce qu'il est venu d'appeler le Vieux Sud, celui qui fut au cœur de la Confédération des onze États dont la volonté de sécession provoqua la guerre civile sanglante que l'on sait, entre 1861 et 1865. Une guerre suivie d'une reconstruction si difficile, que la réintégration de ces États n'est toujours pas accomplie aujourd'hui sur le plan culturel.¹⁵

Chez ces deux auteurs, en somme, la guerre a brisé et dispersé les différentes pièces du puzzle constitutif de leur identité. Elle accentue, par ailleurs, l'impression de la perte des repères et la désorientation des personnages sur des espaces reconfigurés. Cette désorientation, Camus la résume bien lorsque, évoquant Tipasa, il révèle la douloureuse révision des mythes personnels imposée par la guerre:

Désorienté, marchant dans la campagne solitaire et mouillée, j'essayais au moins de retrouver cette force, jusqu'à présent fidèle, qui m'aide à accepter ce qui est, quand une fois j'ai reconnu que je ne pouvais le changer. Et je ne pouvais, en effet, remonter le cours du temps, redonner au monde le visage que j'avais aimé et qui avait disparu en un jour... (II 870)

Tipasa est, en quelque sorte, un moyen de parcourir à nouveau le sanctuaire des origines, «un paysage primordial: le paysage de la création du monde, de l'enfance du monde avant la chute que provoque l'entrée dans

Association – AILC (Dakar, 8-10 novembre 2001), Dakar, Presses Universitaires de Dakar, 2003, p. 142.

¹⁵ Jean Giono et William Faulkner: *deux hommes du Sud, deux visions du Nord*, dans Monique Dubar - Jean-Marc Moura (éds.), *Le Nord, latitudes imaginaires*, XXI-X^{ème} Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée – SFLGC (Lille, 21-23 octobre 1999), Villeneuve d'Ascq, Université Charles de Gaulle Lille 3 (UL3 Travaux et recherches), 2000, p. 298.

Le je(u) identitaire dans l'espace algérien

l'Histoire»¹⁶. L'intérêt de ce sanctuaire réside en ce qu'il permet à l'auteur d'évoquer la nouvelle race d'hommes, naguère théorisée par Louis Bertrand; Tipasa devient ainsi le symbole de la reconquête du paradis perdu. Une telle bataille oblige l'auteur à revenir au monde, à renoncer à l'enfance où il lui sera possible d'expérimenter l'idée d'une terre algérienne vierge, lieu de rencontres et de réconciliations des peuples nomades évoluant autour de la Méditerranée et se regardant en chien de faïence.

3. UN ETHOS DE LA TERRE VIERGE

Traumatisé à l'idée de perdre une identité qu'il est loin d'avoir conquis, Camus se met à la recherche de ses origines en parcourant le territoire algérien. Son métier d'éditorialiste à «Alger-Républicain» lui procure un moyen inestimable de pouvoir se mouvoir dans un paysage que décrit Virgil Tanase de la sorte:

Fermé au sud et à l'est par des hauteurs recouvertes d'une végétation rabougrie, le plateau de Mondovi est une succession de pentes douces qui accompagnent [...] la Seybouse jusqu'aux marécages de la plaine dont l'extrémité septentrionale s'effrite en de petites plages étroites, balayées par la mer.¹⁷

La même description, renseignant sur l'aspect sauvage de cet espace, se retrouve dans les écrits de Camus:

Sauf au nord, le pays était entouré au loin par des montagnes dont la chaleur de midi rendait les contours imprécis, comme d'énormes blocs de pierre et de brune lumineuse, entre lesquels la plaine de la Seybouse, autrefois marécageuse, étendait jusqu'à la mer au nord, sous le ciel blanc de chaleur, [...] coupé[e] de loin en loin par des lignes de cyprès ou de bouquets d'eucalyptus [...]. (PH 200)

Ce territoire vaste et peu peuplé est destiné à recevoir la civilisation. Il s'ensuit, chez Camus, une représentation motivée par la nécessité de recréer l'histoire de ce peuple de migrants, installés dans un espace qui rappelle constamment les sites préhistoriques ou de l'antiquité gréco-romaine.

¹⁶ Amadou Falilou Ndiaye, *Camus: éthique et politique*, Thèse de Doctorat d'État ès Lettres, Université Cheikh Anta Diop – UCAD), Faculté des Lettres et Sciences Humaines – FLSH, Dakar, 2001, p. 184.

¹⁷ *Camus* cit., p. 13.

D'ailleurs, toute la prose camusienne est bâtie autour de l'absence de civilisation dans cette zone sud de la méditerranée. Reprenant les considérations de Louis Bertrand sur le Maghreb¹⁸, Camus se met à esquisser des fresques de la terre algérienne dont les occupants «apprenaient à vivre sans racines et sans foi [...] devaient apprendre à naître aux autres, à l'immense cohue des conquérants maintenant évincés qui les avaient précédé sur cette terre [...]» (PH 214).

Du fait de cette absence de mémoire, le territoire natal apparaît comme un espace vierge, un lieu de convergence où diverses communautés peuvent évoluer. Ce mythe de la terre vierge se manifeste, au-delà des descriptions de Virgile Tanase et de Camus, à travers l'ouverture de certains récits du romancier. Dans *L'exil et le royaume*, en l'occurrence, la scène d'ouverture de la nouvelle *La femme adultère* met en évidence un paysage archaïque rappelant des lieux préhistoriques:

Des trous de lumière s'ouvraient dans le paysage noyé de poussière. Deux ou trois palmiers grêles et blanchis, qui semblaient découpés dans du métal, surgirent dans la vitre pour disparaître l'instant d'après.
[...]

Pourtant, le car était parti à l'aube, du terminus de la voie ferrée, et, depuis deux heures, dans le matin froid, il progressait sur un plateau pierreux, désolé, qui, au départ du moins, étendait ses lignes droites jusqu'à des horizons rougêtres. (I 1559-1560)

Dans *Le premier homme* aussi, le même décor s'offre au lecteur au moyen d'une allusion à un territoire où «le vent de sable effaçait les traces des hommes sur de grands espaces» (PH 214). C'est dire que l'espace de prédilection de l'écrivain, pied-noir, par la présentation qui en est faite, est un appel au dialogue des communautés et des cultures. De par sa situation géographique, l'Algérie est donc assimilée à un carrefour de rencontres; voilà pourquoi Albert Camus semble résumer le Maghreb à son seul pays natal. Une telle vision de la cartographie de cet espace est celle que désigne Maingueneau dans sa conception de l'ethos puisqu'il remarque qu'«il ne s'agit pas d'une représentation statique et bien délimitée, mais plutôt d'une forme dynamique, construite par le destinataire à travers le mouvement même de la parole du locuteur»¹⁹.

¹⁸ Pour ce dernier, «L'Afrique du Nord, pays sans unité ethnique, pays de passage et de migrations perpétuelles, est destiné par sa position géographique à subir l'influence de l'Occident latin» (*Le sang des races*, Paris, Ollendorf, 1899, p. XII).

¹⁹ *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 204.

Le je(u) identitaire dans l'espace algérien

Par ailleurs, avec Camus, la figuration de la terre vierge s'énonce au même moment qu'il déambule à travers l'Algérie à la recherche de la trace de son père «inconnu» (PH 36). Le paysage défile révélant en même temps toute l'histoire de l'Algérie et de son peuplement par des populations venues d'horizons divers. Car, comme le souligne, à raison, Bernard Mouralis, l'œuvre de Camus cherche «à exprimer la fatalité qui semble avoir marqué l'Algérie. Ce territoire où des pauvres vivaient à côté d'autres pauvres sans véritablement se connaître, où les justes [...] n'avaient jamais disposé du pouvoir qui leur aurait permis d'établir la justice et de contribuer à l'avènement de l'histoire»²⁰. Les déplacements de Camus dans *Le premier homme*, ceux de *La femme adultère* dans *L'exil et le royaume*, ceux de Meursault, dans *L'étranger*, les élucubrations de Clamence, dans *La chute*; mais aussi les articles de Camus, éditorialiste, concourent à faire naître un territoire neuf, avec une histoire nouvelle, dans un lieu, un territoire à fonder sur des principes de justice et de réconciliation.

Le regard de Janine, dans *La femme adultère*, sur la nature tout autour d'elle offre l'occasion à Camus de pouvoir justifier la présence de multiples communautés dans le pays:

De l'est à l'ouest, en effet, son regard se déplaçait lentement, sans rencontrer un seul obstacle, tout le long d'une courbe parfaite. [...] Plus loin encore, et jusqu'à l'horizon, commençait, ocre et gris, le royaume des pierres, où nulle vie n'apparaissait. [...] Au-dessus du désert, le silence était vaste comme l'espace. (I 1569)

Ce vide réconcilie Janine avec elle-même, lui permet d'être, enfin, en paix en elle-même car s'étant rendue compte que «le désert n'était pas cela, mais seulement la pierre, la pierre partout, dans le ciel où régnait encore, crissante et froide, la seule poussière de pierre, comme sur le sol où poussaient seulement, entre les pierres, des graminées sèches» (I 1562). Ce paysage, sans relief, autorise à repenser l'histoire du pays d'accueil, mais aussi sa propre histoire puisqu'elle «avait couru follement, sans but, [...]». En même temps, il lui semblait retrouver ses racines [...]» (I 1574).

C'est dire que le mythe du territoire dépeuplé, capable d'être le réceptacle des multiples civilisations essaimées autour de la Méditerranée, est un subtil prétexte pour Camus, dans une Algérie en proie à une crise sociale, d'appeler à une trêve civile. Cet appel est motivé par diverses raisons. Nous nous contenterons d'en lister deux. D'abord, du fait de son histoire com-

²⁰ *République et colonies. Entre histoire et mémoire: la République française et l'Afrique*, Paris, Présence africaine, 2000, p. 135.

plexe, l'espace algérien diffère de celui des autres pays du Maghreb. Camus, lui-même, lors de son appel à une trêve civile, le rappelle bien, lorsque s'adressant à Aziz Kessous, il dit: «Les Français d'Algérie, dont je vous remercie d'avoir rappelé qu'ils... sont en Algérie depuis plus d'un siècle [...]. Cela suffit à différencier le problème algérien des problèmes posés en Tunisie et au Maroc...» (II 963).

La distinction ainsi faite résume bien la problématique du peuplement de son pays natal. L'histoire de ce pays, différente de celle des autres territoires de cet espace, pourrait laisser croire qu'il s'agirait d'un nihilisme du passé de cet endroit de la part de l'écrivain. Réduire à cette dimension la pensée de Camus, c'est, en quelque sorte, occulter la diversité de ce peuplement. En effet, à cause de cette pluralité d'origines, se pose la question de la véritable identité à adopter; de la communauté à mettre au devant de la scène si l'on sait que ce territoire est peuplé à la fois d'Arabes, d'Espagnols, d'Alsaciens (PH 210) et que des

foules entières étaient venues [...] depuis plus d'un siècle, avaient labouré, creusé des sillons, de plus en plus profonds en certains endroits, en certains autres de plus en plus tremblés jusqu'à ce qu'une terre légère les recouvre et la région retournait alors aux végétations sauvages [...]. (PH 211)

Enfin, l'ethos de la terre vierge n'est pas qu'une simple idéalisation de Camus. Cette vision de la terre natale comme espace de rencontre et de dialogue des communautés est repris par des écrivains de la même époque que l'auteur ou par leurs héritiers. Chez Assia Djebar, cette terre vierge se décline dans la diversité linguistique du pays. Chez Mouloud Feraoun, le voyage hors du territoire d'origine atteste de la prégnance de cette conception, même si, à la base, subsiste une divergence dans les analyses des causes de cette diversité. Si pour les citoyens arabes, la colonisation a contribué à phagocyter la culture ainsi que la civilisation originelle, chez les pieds-noirs comme Camus, la position de l'Algérie en fait un lieu de passage, un espace de réconciliation du peuple méditerranéen avec lui-même. C'est dire que le discours camusien, analysé à la lumière des théories de Maingueneau, «résulte d'une interaction entre divers facteurs: ethos prédiscursif, ethos discursif (ethos montré) mais aussi les fragments du texte où l'énonciateur évoque sa propre énonciation (ethos dit): directement [...] ou indirectement, par exemple par le biais de métaphores ou d'allusions à d'autres scènes de paroles»²¹.

²¹ *Le discours littéraire* cit., p. 206.

Le je(u) identitaire dans l'espace algérien

Ces «métaphores», ces «allusions», le lecteur les remarque dans la trame narrative du *Premier homme*. Le rapprochement de son parcours avec celui de son *alter ego*, Jacques Cormery, permet de recueillir des fragments d'informations, très significatifs du reste, du rapport à la terre que les différentes communautés convoitent. La description du départ des premières générations de colons français et les scènes d'arrivée reprennent le mythe de la terre sans histoire. Les émigrants, d'ailleurs, décrivant le lieu où ils viennent d'arriver, notent: «Ces masses sombres, ces morceaux de nuit disloqués et tranchants en bas, c'était la Kabylie, la partie sauvage et sanglante de ce pays, longtemps sauvage et sanglant [...]» (PH 205).

D'ailleurs, quand il a fallu rapatrier les pieds-noirs vers la France, l'acte du père de Veillard renseigne sur l'absence de vie dans le pays avant que les colons ne débarquent. Mis au courant de cette information, le vieux s'est attelé à réduire à néant des années de labeur parce que, dit-il, «ce que nous avons fait ici est un crime, il faut l'effacer» (PH 198). Le besoin d'effacer toute trace de la présence de l'homme dans ce «pays sauvage» conforte Camus dans ses positions, quoique paradoxales, et dans son appel à une mise en évidence de la diversité communautaire du pays. Chez Djébar, à titre comparatif, cette diversité, qui suppose l'absence de civilisation dans le pays, s'énonce au moyen d'une pluralité linguistique: le lybico-berbère, le latin, l'arabe classique, l'arabe «dit moderne», le turc, le français²².

Le point opaque d'Assia Djébar, cependant, se situe dans cette tentative de retracer l'histoire du peuplement de l'Algérie à travers la pluralité linguistique du pays. Si on appose à son approche les théories d'Amin Maalouf, nous nous rendons compte alors que la diversité du peuplement de l'Algérie ne saurait être justifiée par cette diversité linguistique qu'elle s'attèle à mettre en évidence en ce sens qu'Amin Maalouf, partant de sa propre expérience, situe déjà les insuffisances d'une telle théorie:

Le fait d'être chrétien et d'avoir pour langue maternelle l'arabe, qui est la langue sacrée de l'islam, est l'un des paradoxes fondamentaux qui ont forgé mon identité. Parler cette langue tisse pour moi des liens avec tous ceux qui l'utilisent chaque jour dans leurs prières et qui, dans leur très grande majorité, la connaissent moins bien que moi.²³

²² Keling Wei, «*Le premier homme*». *Autobiographie algérienne d'Albert Camus*, «Études littéraires» 33, 31 (2001), p. 131; article disponible également sur: <http://id.erudit.org/id/501313ar>, consulté le samedi 6 novembre 2014 à 8 heures 58 minutes.

²³ *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1998, pp. 23-24.

Quoiqu'il en soit, pour en revenir à notre propos, l'éthos d'une Algérie sans passé, appelée à être le sanctuaire de la nouvelle civilisation universelle, à l'image de Tipasa sur les ruines duquel l'Empire occidental semble avoir bâti son dessein impérial, autorise Camus à chercher à effacer toute trace de vie avant l'arrivée massive des différentes colonies d'Europe et du reste du monde. Ce nihilisme n'est pas sans influencer sur les conflits intercommunautaires qui s'énoncent, dans son œuvre, au moyen d'une polyphonie narrative.

4. LE CONFLIT SOUS-JACENT À LA POLYPHONIE NARRATIVE

Considérée comme une reconquête identitaire par les populations autochtones, la guerre d'Algérie met l'accent sur les velléités d'indépendance des algériens de souche, d'une part; et de l'autre, sur les carences de l'administration coloniale. Les revendications de cette population, évoluant dans cet espace depuis des générations, permettent de vérifier les assertions d'Amin Maalouf selon lesquelles:

Dans les nombreux pays où se côtoient aujourd'hui une population autochtone, porteuse de la culture locale, et une autre population, plus récemment arrivée, qui porte des traditions différentes, des tensions se manifestent, qui pèsent sur les comportements de chacun, sur l'atmosphère sociale, sur le débat politique.²⁴

Ce conflit, dans l'œuvre camusienne, s'énonce à travers la désignation de l'autochtone sous le qualificatif commun: l'Arabe. On est alors obligé de se demander pourquoi Camus confère aux autochtones algériens une identité qui, parfois, n'est pas la leur²⁵. Que cache la désignation de l'autre sous le nom commun d'Arabe? L'analyse du recueil de nouvelles, *L'exil et le royaume*, ainsi que des récits romanesques de Camus offre des bribes d'informations sur les motivations de l'auteur.

Tout d'abord, son projet de vouloir mettre en scène la véritable histoire de l'Algérie qui ne débute véritablement qu'avec l'arrivée dans le pays de

²⁴ *Ivi*, p. 49.

²⁵ À preuve, dans *Le premier homme*, d'autres composantes de la population algérienne sont révélées par la naïveté de l'oncle Ernest qui, se disputant avec l'oncle Joséphin, le taxe d'être un «Mzabite» (PH 132, 133), une communauté qui, dans son inconscient, se distingue par son avarice parce que vivant «de rien et sans femmes dans leurs arrière-boutiques qui sentaient l'huile et la cannelle [...]» (PH 132).

Le je(u) identitaire dans l'espace algérien

milliers d'émigrants l'oblige à effacer celle de ces peuples qui ont longtemps occupé ces terres. On saisit, de ce fait, ce qui a motivé les pieds-noirs à priver les Arabes de tout trait humain. Dans *L'hôte*, par exemple, Balducci traite le prisonnier Arabe de «zèbre» (I 1614); dans *La femme adultère*, les Arabes n'ont aucune forme précise, ce qui ne permet guère de les distinguer: «Sur le remblai, tout près du car, des formes drapées se tenaient immobiles. Sous le capuchon du burnous, et derrière un rempart de voiles, on ne voyait que leurs yeux» (I 1562).

Une telle caricature de l'Arabe qu'on ne remarque que parce qu'il est absent et présent confère un statut au pied-noir, mais aussi rend légitime sa présence dans cet espace où il «n'y avait que des cailloux, aussi loin du monde à demi civilisé de la côte qu'une planète croûteuse et sans vie peut l'être de la Terre» (PH 132). Le fait de dire l'Arabe pour désigner les indigènes²⁶ permet d'occulter et la véritable histoire de l'occupation de l'espace algérien et l'identité des populations de ces communautés installées sur le sol algérien. Une telle désignation suscite une lecture politique de la prose camusienne qui renvoie, en filigrane, au conflit intercommunautaire.

L'occultation des noms des différents personnages non occidentaux permet, pour ainsi dire, à Camus de procéder à l'écriture (ou à la réécriture) de la genèse de l'Algérie. En passant sous silence le nom des différents personnages indigènes, Camus s'attèle à effacer leurs histoire puisque «connaître la complète identité d'autrui c'est l'inclure directement ou indirectement dans le champ de ses relations sociales; l'anonyme, le mal nommé, c'est l'inconnu ou, pour le moins, le méconnu»²⁷.

Mais pourquoi Camus, dont les articles sur la famine en Kabylie renseignent sur sa compassion face au quotidien des populations indigènes, occulte-t-il la présence des mêmes populations dans son œuvre? Ce paradoxe, dans les prises de position, est le reflet de l'instabilité de son statut identitaire puisque les pieds-noirs sont, une fois en Hexagone, assimilés à cette «sale race» (PH 86) dont la présence dérange. Rejetés en Algérie et en France, les pieds-noirs, en général, et Camus, en particulier, sont obligés de choisir. Aussi optent-ils pour la France au détriment de la terre natale.

Camus, on le sait, considère l'Algérie comme un territoire français. À ce titre, la présence des Arabes dans cet espace crée une confusion,

²⁶ Chez Camus, la nomenclature l'Arabe renvoie «à l'ensemble des indigènes d'Algérie», Amadou Falilou Ndiaye, *La représentation de l'Arabe dans «L'étranger» d'Albert Camus*, «Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines» 18 (1988), Dakar, NÉA, p. 97.

²⁷ Christian Bromberger, *Pour une analyse des noms de personnes*, «Langages» 66 (1982), p. 113.

tant sur le plan identitaire que géographique, car rendant double l'appartenance de l'écrivain. Afin de concilier son «moi», afin de jouir pleinement de son statut de citoyen français, l'écrivain est obligé de mettre au devant de la scène la vie des pieds-noirs, celle qu'il connaît et partage et qui est proche de celle des citoyens français disséminés dans l'espace de la Métropole. Dans le même temps, l'espace algérien ainsi que la population locale apparaissent, sous la plume de Camus, sans relief, dans une pauvreté révoltante:

Mais il serait difficile d'oublier cette misère, cette armée de fantômes hailonneux errant dans le soleil, les plateaux calcinés mois après mois, la terre recroquevillée peu à peu, littéralement torréfiée, chaque pierre éclatant en poussière sous le pied. Les moutons mouraient alors par milliers et quelques hommes, çà et là, sans qu'on puisse toujours le savoir. (I 1613)

Pourtant, avant d'en venir à cette description, l'auteur a tenu à montrer comment l'instabilité identitaire du pied-noir prenait forme dans les aléas du climat et l'indigence du milieu accentuant le sentiment de solitude de l'instituteur:

Devant cette misère, lui [Daru] qui vivait presque en moine dans cette école perdue, content d'ailleurs du peu qu'il avait, de cette vie rude, s'était senti un seigneur, [...]. Et, tout d'un coup, cette neige sans avertissement, sans la détente de la pluie. Le pays était ainsi, cruel à vivre, même sans les hommes, qui, pourtant n'arrangeaient rien. (I 1612-1613)

L'âpreté du climat qui influe ainsi sur la psyché des hommes favorise l'instabilité sociale et politique de façon négative, et déteint sur les rapports entre les différentes communautés se mouvant dans l'espace algérien. Le pied-noir, déjà instable au plan identitaire, ne peut pas partager le même espace avec des populations recluses dans leur mutisme et potentiellement agressives. La représentation de la terre natale s'est donc effectuée sous la dictée d'un traumatisme que Jean Sarocchi, analysant l'œuvre de Camus, dévoile lorsqu'il écrit: «*L'Hôte* et *La Femme adultère* mettent en scène l'Algérie des oasis et des hauts-plateaux comme si Camus craignait encore de rencontrer dans sa fiction l'Arabe de *L'Étranger*»²⁸.

La peur de l'Arabe justifierait donc son assignation à l'arrière-plan de l'espace camusien. Ce regard, attestant qu'en «accédant aux fantasmes les plus sauvages (au sens populaire du terme) du colonisateur, l'Autre, stéréotypé, révèle quelque chose du fantasme (en tant que désir, défense) de cette

²⁸ *Le dernier Camus ou Le premier homme*, Paris, A.G. Nizet, 1995, p. 151.

Le je(u) identitaire dans l'espace algérien

position du maître»²⁹, permet à Camus d'établir un portrait de l'Arabe et du paysage algérien qui ne répondent pas, ou prou, à ses appels à une trêve civile. En croisant sur «la route de Bône à Mondovi [...] des jeeps hérissées de fusils» (PH 195), il prend conscience de l'impossible réconciliation entre les différentes communautés vivant dans le pays. Il s'énonce, à partir de ce moment, des attitudes qui révèlent les deux positions de l'écrivain.

Dans un premier temps, il dénonce le comportement de l'Arabe qui se distingue par son inhospitalité obligeant les premières générations de colons à aller aux champs «le fusil à l'épaule» (PH 208). Ensuite, il décrit son caractère provocateur, comme en atteste cette narration de Meursault: «[...] j'ai fait un pas, un seul pas en avant. [...] sans se soulever, l'Arabe a tiré son couteau qu'il m'a présenté dans le soleil. La lumière a giclé sur l'acier et c'était comme une longue lance étincelante qui m'atteignit au front» (I 1168). Enfin, il insiste sur le communautarisme de cette race peu reconnaissante³⁰ et enclin à mettre en péril la cohésion sociale pour sauvegarder des intérêts allant à l'encontre du bien-être des autres groupes. La mésaventure de Daru est révélatrice de ce communautarisme des Arabes:

[...] planté devant la fenêtre de la salle de classe, l'instituteur regardait sans la voir la jeune lumière bondir des hauteurs du ciel sur toute la surface du plateau. Derrière lui, sur le tableau noir, entre les méandres des fleuves français s'étalait, tracée à la craie par une main malhabile, l'inscription qu'il venait de lire: «tu as livré notre frère. Tu paieras». (I 1623)

Pourtant, ce frère dont les Arabes fustigent l'incarcération est accusé d'avoir tué son «cousin d'un coup de serpe» (I 1615). Agissant sans discernement, l'Arabe, par sa seule présence, provoque donc et la confrontation et la déchirure identitaire du pied-noir qui évolue «dans un vaste pays sans lequel il ne pouvait vivre» (I 1052). Cette déchirure se lit, chez Camus, à travers un discours équivoque sur les questions de l'Arabe et de l'Algérie. Se voulant défenseur des opprimés, il se retrouve en train de porter le combat des populations autochtones, Arabe pour la plupart, dont il dénonce la bestialité.

²⁹ Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale* [1994], Paris, Éditions Payot et Rivages pour la traduction française, 2007, p. 143.

³⁰ Frantz Rauhut dira à ce propos: «[...] à un français qui lui donne une grande preuve d'humanité, un Algérien ne répond que par la haine, bien que par là il se fasse du tort à lui-même», *Du nihilisme à la «mesure» et à l'amour des hommes*, dans Richard Thieberger (éd.), *Configuration critique d'Albert Camus II: Camus devant la critique de langue allemande*, Paris, Minard (La Revue des Lettres Modernes), 1963, p. 39.

C'est dans ce sens que les personnages, pieds-noirs, de son œuvre se prennent d'affection pour les Arabes. S'érigeant en bouclier, en prenant toutefois en considération le code français, ils essaient de sauvegarder les intérêts de cette population attachée à ses traditions. C'est ainsi que le comportement de Raymond, qui a giflé la jeune Arabe, est-il utilisé comme pièce à conviction dans le procès de Meursault. Celui-ci est alors accusé d'avoir «écrit la lettre d'accord avec Raymond pour attirer sa maîtresse et la livrer aux mauvais traitements d'un homme 'de moralité douteuse'» (I 1196).

En conséquence, bien avant les *Chroniques algériennes*, l'œuvre camusienne bruissait des silences des autochtones que tentaient de décoder les Français installés en Algérie. Ce silence des Arabes, imposé par le colon³¹, est repris par Camus qui en use comme un outil rhétorique avec plusieurs voix intervenant dans sa narration. La Méditerranée, dès lors, ne symbolise plus le lieu qui divise son identité en «deux univers» (PH 214); la guerre d'Algérie, avec toute la problématique identitaire qu'elle entraîne, s'est chargée de le lui rappeler. Devant parler comme un français, il emprunte par moment des positions arabes pour étayer ses points de vue. Ce qui contribue à faire de la terre d'origine «une absente dont on se réclamait et qui vous réclamait parfois» (PH 226). Dans le même temps, l'espace natal est analysé à partir d'un regard neutre afin de parvenir à cerner la singularité de «ce pays immense et hostile» (PH 203).

5. CONCLUSION

Il convient de souligner, pour clore momentanément ce propos, que la prose de l'espace algérien, dans l'œuvre de Camus, s'énonce au moyen d'une mise en scène de l'expérience de l'écrivain. Pied-noir, partagé entre deux continents, entre deux cultures et deux civilisations, son écriture se nourrit de la singularité de son identité pour proposer une nouvelle carte de l'Algérie, fortement française mais suffisamment africaine aux fins de mettre en scène le caractère mythique de sa terre natale. La réadaptation du mythe de Tipasa concourt à révéler l'Algérie, terre vierge, sanctuaire des civilisations méditerranéennes. La diversité de ce nouveau peuple se lit dans la représentation de l'espace avec, en toile de fond, l'émergence de plusieurs voix, dont

³¹ Cf. Albert Memmi, *Portrait du colonisé précédé de portrait du colonisateur*, Hollande, Jean-Jacques Pauvert, 1966.

Le je(u) identitaire dans l'espace algérien

celle des Arabes assujettis au silence par les colons. Cette pluralité linguistique entraîne une polyphonie narrative qui doit être lue comme la volonté de l'auteur et de toutes les composantes de l'espace algérien d'exorciser les démons du passé qui ont pour nom: exclusion, accaparement, discrimination, négation de l'autre et de la mémoire des lieux.

BIBLIOGRAPHIE

- Bertrand Louis, *Le sang des races*, Paris, Ollendorf, 1899.
——— *La Cina*, Paris, Ollendorf, 1901.
——— *Les villes d'or*, Paris, Fayard, 1924.
Bhabha Homi K., *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale* [1994], Paris, Éditions Payot et Rivages pour la traduction française, 2007.
Bromberger Christian, *Pour une analyse des noms de personnes*, «Langages» 66 (1982), pp. 103-124.
Camus Albert, *L'envers et l'endroit*, Paris, Gallimard, 1958.
——— *Théâtre, récits, nouvelles*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de La Pléiade), 1962.
——— *Essais*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de La Pléiade), 1965.
——— *Le premier homme*, Paris, Gallimard, 1994,
Conrad Joseph, *Le cœur des ténèbres* [1899], Paris, Gallimard, 1980.
Laroui Abdallah, *L'histoire du Maghreb. Un essai de synthèse*, Paris, Maspero (Petite Bibliothèque Maspero), 1975, t. II.
Maalouf Amin, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1998.
Maingueneau Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
Memmi Albert, *Portrait du colonisé précédé de portrait du colonisateur*, Hollande, Jean-Jacques Pauvert, 1966.
Mouralis Bernard, *République et colonies. Entre histoire et mémoire: la République française et l'Afrique*, Paris, Présence africaine, 2000.
Ndiaye Amadou Falilou, *La représentation de l'Arabe dans «L'étranger» d'Albert Camus*, «Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines» 18 (1988), Dakar, NÉA, pp. 97-106.
——— *Camus: éthique et politique*, Thèse de Doctorat d'État ès Lettres, Université Cheikh Anta Diop - UCAD, Faculté des Lettres et Sciences Humaines - FLSH, Dakar, 2001.
——— *Le chant de cygne de l'empire: de Conrad à Camus*, dans *Littérature et culture partagée*, Actes du Colloque de l'International Comparative Literature Asso-

- ciation – AILC (Dakar, 8-10 novembre 2001), Dakar, Presses Universitaires de Dakar, 2003, pp. 137-147.
- Nora Pierre, *Les Français d'Algérie*, Paris, Julliard, 1961.
- Rauhut Frantz, *Du nihilisme à la «mesure» et à l'amour des hommes*, dans Richard Thieberger (éd.), *Configuration critique d'Albert Camus II: Camus devant la critique de langue allemande*, Paris, Minard (La Revue des Lettres Modernes), 1963, pp. 17-40.
- Saïd Edward, *Culture et impérialisme*, Paris, Fayard - Le Monde diplomatique, 2000.
- Sarocchi Jean, *Le dernier Camus ou Le premier homme*, Paris, A.G. Nizet, 1995.
- Scheel Charles, *Jean Giono et William Faulkner: deux hommes du Sud, deux visions du Nord*, dans Monique Dubar - Jean-Marc Moura (éds.), *Le Nord, latitudes imaginaires*, XXIX^{ème} Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée – SFLGC (Lille, 21-23 octobre 1999), Villeneuve d'Ascq, Université Charles de Gaulle Lille 3 (UL3 Travaux et recherches), 2000, pp. 296-303.
- Sirinelli Jean-François, *La guerre d'Algérie et les intellectuels français*, Paris, Éditions Complexe, 1991.
- Tanase Virgil, *Camus*, Paris, Gallimard, 2010.
- Wei Keling, «*Le premier homme*». *Autobiographie algérienne d'Albert Camus*, «Études littéraires» 33, 31 (2001), pp. 125-135; article disponible également sur: <http://id.erudit.org/iderudit/501313ar>, consulté le samedi 6 novembre 2014 à 8 heures 58 minutes.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- Bachelard Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983.
- Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, préface de Michel Aucouturier, Paris, Gallimard, 2003.
- Bancquart Marie-Claire, *Paris «fin-de-siècle». De Jules Vallès à Remy de Gourmont*, Paris, Éditions de la Différence, 2002².
- *Paris dans la littérature française après 1945*, Paris, Éditions de La Différence, 2006.
- Baron Christine, *Littérature et géographie: lieux, espaces, paysages et écritures*, «Fabula LhT» 8 (mai 2011): *Le partage des disciplines*, <http://www.fabula.org/lht/8/baron.html>.
- Benjamin Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 1989.
- Blanchot Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- Brousseau Marc, *Des romans-géographes. Essai*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Citron Pierre, *La poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1961, 2 vols.
- Collot Michel (éd.), *Les enjeux du paysage*, Bruxelles, Ousia, 1997.
- *La pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature*, Arles, Actes du Sud, 2011.
- *Pour une géographie littéraire*, «Fabula LhT» 8 (mai 2011): *Le partage des disciplines*, <http://www.fabula.org/lht/8/collot.html>.
- *Pour une géographie littéraire*, Paris, José Corti, 2014.
- Dangelzer Joan Yvonne, *La description du milieu dans le roman français de Balzac à Zola*, Genève, Slatkine Reprints, 1981.
- Desportes Marc, *Paysages en mouvement. Transports et perception de l'espace (XVIII^e-XX^e siècle)*, Paris, Gallimard, 2005.
- Di Méo Guy, *De l'espace aux territoires: éléments pour une archéologie des concepts fondamentaux de la géographie*, «L'information géographique» 62, 3 (1998), pp. 99-110, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ingeo_0020-0093_1998_num_62_3_2586.
- Dionisotti Carlo, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Eianudi, 1967.

Bibliographie sélective

- Ferré André, *Géographie de Marcel Proust*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1939.
- Ferré André, *Géographie littéraire*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1946.
- Fiorentino Francesco (a cura di), *Raccontare e descrivere. Lo spazio nel romanzo dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 1997.
- Matoré Georges, *L'espace humain. L'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporain*, Paris, A.G. Nizet, 1976².
- Moretti Franco, *Atlas du roman européen (1800-1900)*, traduit de l'italien par Jérôme Nicolas, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
- Nesci Catherine, *Le flâneur et les flâneuses. Les femmes et la ville à l'époque romantique*, Grenoble, Ellug, 2007.
- Pinçonat Crystel - Liaroutzos Chantal (éds.), *Paris, cartographies littéraires*, Paris, Éditions Le Manuscrit (Sciences de la Ville), 2007.
- Poulet Georges, *L'espace proustien*, Paris, nrf-Gallimard, 1963.
- Stierle Karlheinz, *La capitale des signes. Paris et son discours*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001.
- Tison-Braun Micheline, *Poétique du paysage*, Paris, A.G. Nizet, 1980.
- Vion-Dury Juliette - Grassin Jean-Marie - Westphal Bertrand, *Littérature et espaces*, Actes du XXX^e Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée (Limoges, 20-22 septembre 2001), Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2003.
- Weisgerber Jean, *L'espace romanesque*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1978.
- Westphal Bertrand (éd.), *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000.
- *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, 2007.
- Ziethen Antje, *La littérature et l'espace*, «Arborescences: revue d'études françaises» 3 (juillet 2013), <http://id.erudit.org/iderudit/1017363ar>.

LES AUTEURS

PIERRE-JEAN DUFIEF est professeur émérite de Littérature française à l'Université Paris-Ouest Nanterre La Défense. Il a travaillé sur le roman de la seconde moitié du XIX^e siècle (Goncourt, Descaves, Balzac dont il a édité *La comédie humaine*, Paris, Omnibus, 1999), sur les correspondances et les journaux intimes (*Les écritures de l'intime. La correspondance et le journal*, Paris, Honoré Champion, 2000; *Les écritures de l'intime de 1800 à 1914. Autobiographies, mémoires, journaux intimes et correspondance*, Paris, Bréal, 2014). Il dirige la publication des *Œuvres complètes des frères Goncourt* chez Honoré Champion depuis 2010 et est l'éditeur scientifique de leur *Correspondance générale* auprès du même éditeur. Il est président de la Société des amis des frères Goncourt.

BERNARD GALLINA est professeur de Littérature française à l'Université de Udine en Italie. Ses secteurs de recherche sont le théâtre de la fin du XVI^e siècle, la littérature religieuse du XVII^e siècle, le roman fin de siècle et le roman canadien/français. Il est l'auteur, entre autres, de *Jules Vallès et l'expérience du roman* (Fasano, Schena, 1992); *Eurydices fin de siècle. «Madame Bovary» et le roman naturaliste* (Udine, Aura, 1992); Jules Mascarón, *Les oraisons funèbres*, texte présenté, établi et annoté par Bernard Gallina (Fasano, Schena, 2002).

FEDERICA D'ASCENZO enseigne la Littérature française à l'Université 'G. d'Annunzio' de Chieti-Pescara en Italie. Elle a travaillé sur les avant-gardes des XIX^e et XX^e siècles (Arthur Rimbaud, Francis Picabia, Jacqueline Risset), a publié de nombreux essais ainsi qu'un volume (*Fregi e figure della letteratura francese. Otto/Novecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997) sur la prose française de la seconde moitié du XIX^e siècle et a réédité *Les Hantises* d'Édouard Dujardin. Ses recherches se sont récemment concentrées sur l'œuvre des frères Goncourt (*I fratelli Goncourt e l'Italia*, Milano, LED, 2012) et sur Francis Poictevin (*Songes*, édition présentée et annotée par Federica D'Ascenzo, Milano, LED, 2012).

ROBERTA DE FELICI enseigne la Langue et la Littérature françaises à l'Université de la Calabre en Italie. Spécialiste du roman et du théâtre naturalistes (Zola, Goncourt, Rosny Aîné), actuellement ses recherches portent également sur quelques aspects rhétoriques (comparaison, *ekphrasis*), linguistiques et culturels (multilinguisme, interculturalité, genre) dans la littérature d'expression française moderne (B. Fondane, P. Istrati) et de l'extrême contemporain (F. Mihali, A. Nothomb). Elle a publié *Le roman préhistorique de J.-H. Rosny* (Arcavacata di Rende, Centro Librario dell'Università della Calabria, 2006); *Gli adattamenti teatrali di Edmond de Goncourt* (Roma, Aracne, 2011); J.-H. Rosny Aîné, *Nell Horn de l'Armée du Salut* (Paris, Garnier, 2011) ainsi que de nombreux articles.

LEONOR LOURENÇO DE ABREU est docteur ès lettres de l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3. Après avoir enseigné le français et les littératures francophones à l'Université Fédérale de Bahia, au Brésil, ainsi que le portugais et les littératures lusophones à l'Institut Supérieur des Traducteurs et Interprètes à Anvers, elle enseigne le portugais et les cultures lusophones à l'Université Catholique de Louvain. Ses recherches et publications s'articulent autour de plusieurs axes: Benjamin Péret; les modulations de la présence du surréalisme dans le Nouveau Monde francophone et lusophone; la littérature brésilienne et lusophone africaine des XX^e et XXI^e siècles; les représentations du Brésil et la réception critique des auteurs brésiliens dans l'espace francophone; les questions liées à la traduction littéraire. Elle a co-dirigé l'édition de Benjamin Péret, *Dans la zone torride du Brésil; visites aux Indiens* (Nolay, Les éditions du Chemin de fer, 2014), et a dirigé le dossier *Le Brésil de Benjamin Péret* («Cahiers Benjamin Péret» 4, septembre 2015).

MARYSE VASSEVIÈRE est maître de conférences honoraire de l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 et chercheur au sein de l'UMR «Écritures de la modernité» CNRS-Paris 3 (Équipe Recherches sur le Surréalisme) et de l'équipe Aragon de l'ITEM-CNRS et de l'ERITA (Équipe de Recherche Interdisciplinaire sur Elsa Triolet et Aragon). Ses travaux sont orientés vers les questions de l'intertextualité (*Aragon romancier intertextuel ou les pas de l'étranger*, Paris, L'Harmattan, 1998) et de la génétique, et prennent en compte la production journalistique d'Aragon considérée comme un avant-texte des romans (Colloque *Aragon et «Les Lettres françaises»* dont les Actes sont publiés dans «Recherches croisées Aragon-Elsa Triolet» 14, 2013). Elle compte de nombreuses publications dans la revue «Mélusine» dirigée par Henri Béhar et dans la revue «Recherches croisées Aragon-Elsa Triolet» dont elle est la rédactrice en chef. Elle a coordonné la publication

Les Auteurs

de *Aragon une écriture au carrefour* («Revue des Sciences Humaines» 305, 2012).

AMADOU FALILOU NDIAYE est professeur titulaire de Littérature française et francophone comparée à l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar. Il a consacré de nombreux travaux à l'esthétique et l'éthique camusiennes dont une Thèse de Doctorat d'État intitulée *Albert Camus: éthique et politique* (Thèse de Doctorat d'État ès Lettres, Université Cheikh Anta Diop – UCAD, Faculté des Lettres et Sciences Humaines – FLSH, Dakar, 2001). Il a co-dirigé la publication de *Sociétés en devenir. Mélanges offerts à Bouba-kar Ly* (Dakar, Presses Universitaires de Dakar, 2006).

MOUSSA SAGNA est docteur en Littérature française et francophone comparée à l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar. Ses recherches portent principalement sur la poétique et l'identité dans la prose francophone contemporaine.

INDEX DES NOMS PROPRES

- Abreu Leonor Lourenço de 5, 6, 18, 87, 102, 138
Amiel Henri-Frédéric 83
Andrade Oswald de 87, 87n, 101
André Marie-Odile 109n, 115
Apollinaire Guillaume (Wilhelm Apollinaris de Kostrowitsky) 97
Aragon Louis 5, 13, 17, 18, 19, 77n, 85, 103, 104, 104n, 105, 105n, 106, 106n, 107, 107n, 108, 108n, 109, 109n, 110, 110n, 111, 112, 112n, 113, 114, 115, 138, 139
Aubert Thierry 100n, 101
Aucouturier Michel 135
- Bachelard Gaston 63n, 64n, 65n, 69, 135
Bakhtine Mikhaïl 10, 16n, 59n, 61n, 69, 107n, 114, 135
Balzac Honoré de 13, 67n, 69, 77n, 85, 104, 108, 109, 135, 137
Bancquart Marie-Claire 12n, 15n, 33n, 48, 54n, 56n, 69, 94n, 101, 135
Banville Théodore de 26
Barka Ben 113
Baron Christine 12n, 68n, 69, 112n, 114, 135
Barrès Maurice 17n, 48
Bastide Roger 91n, 101, 101n
Baudelaire Charles 12n, 63n, 135
Bayard Pierre 104, 104n, 113, 114
Béhar Henri 138
Benjamin Walter 12n, 135
Bergson Henri 8n
- Bermúdez Medina Lola 64n, 69
Berthier Louis-Alexandre 110
Bertrand Jean-Pierre 50n, 51n, 69
Bertrand Louis 120n, 123, 124, 133
Besse Jean-Marc 115
Bhabha Homi K. 131n, 133
Biron Michel 50n, 51n, 69
Blanchot Maurice 11n, 135
Bloy Léon 48
Bolzan Loredana 34, 34n, 40, 40n, 48
Bonnefoy Yves 17n
Bopp Raul 101, 101n
Bouvet Rachel 104n, 114
Breton André 89, 89n, 94, 101, 106, 106n, 114
Brogniez Laurence 55n, 56n, 62n, 69
Bromberger Christian 129n, 133
Brousseau Marc 74n, 85, 135
Brutus 35
Buccella Flavio 4
- Camus Albert 5, 20, 21, 117, 118, 119, 119n, 120, 121, 121n, 122, 123, 123n, 124, 125, 126, 127, 127n, 128, 129, 129n, 130, 130n, 131, 131n, 132, 133, 134, 139
Camus Audrey 104n, 114
Carrière Eugène 32
Cerullo Maria 49n, 69, 70
Ceserani Remo 11n
Chenet-Faugeras Françoise 61n
Chomsky Noam 112, 112n, 114
Citron Pierre 12n, 135
Claudel Paul 17n

Index des noms propres

- Collot Michel 7n, 10n, 11, 11n, 19n,
49n, 50n, 61n, 62n, 69, 82n, 85,
89n, 90, 90n, 101, 103, 103n, 112n,
114, 135
Consani Carlo 6
Conrad Joseph 118, 118n, 119, 121n, 133
Corbin Alain 74n, 85
Corbon Anthime 30
Coyault Sylviane 20n, 60n, 69
- Dambre Marc 109n, 115
Damiens Robert-François 38
Dangelzer Joan Yvonne 67n, 69, 135
D'Ascenzo Federica 5, 7, 49, 49n, 69,
70, 137
Daudet Alphonse 23, 29, 32, 51n, 70
David Jacques Louis 35
Debarge Charles 110
Debucoart Philibert-Louis 31
De Felici Roberta 5, 6, 71, 71n, 85, 138
Degeorge Thomas 110
Descaves Lucien 26, 137
Desportes Marc 79n, 85, 135
Diaz José-Luiz 79n, 85
Di Méo Guy 14n, 50n, 69, 135
Dionisotti Carlo 9n, 135
Diop Cheikh Anta 123n, 133, 139
Djebar Assia 126, 127
Doucet Jacques 105
Dubar Monique 122n, 134
Dubois Jacques 50n, 51n, 61n, 69, 70
Du Camp Maxime 12, 13n, 15
Duchet Claude 73n, 85
Ducrey Guy 49n, 67, 67n, 70
Dufief Pierre-Jean 5, 6, 13, 23, 49n, 70,
137
Dujardin Édouard 137
- Faulkner William 121, 122, 122n, 134
Fénéon Félix 62n, 70
Feraoun Mouloud 126
Ferré André 10, 17n, 104n, 114, 136
Fiorentino Francesco 11n, 54n, 70, 136
Flaubert Gustave 78n, 113
- Follet Lionel 106, 106n, 114
Fondane Benjamin 138
Fouché Joseph 34
Fouquier-Tinville Antoine 34
France Anatole 5, 13, 14, 15, 33, 33n,
34n, 40n, 44n, 47, 48, 48n
- Gallina Bernard 5, 6, 14, 33, 137
Garnier Xavier 11n
Gaulle Charles de 122n, 134
Gautier Théophile 31, 54n, 70
Gavarni Paul (Sulpice Guillaume Che-
valier) 28, 29n, 31, 31n, 32
Gély Claude 63n, 70
Genette Gérard 11n, 59n, 70, 110, 115
Géricault Théodore 110
Gide André 119n
Giono Jean 122n, 134
Girard René 47, 48
Gogol Nicolas 107
Goncourt Edmond et Jules de 5, 6,
13, 23, 24, 24n, 25, 26, 26n, 27, 28,
28n, 29, 29n, 30, 30n, 31, 31n, 32,
61n, 64, 65, 77n, 84n, 85, 137, 138
Goncourt Edmond de 24n, 25, 26, 29n,
30, 31, 32, 138
Goncourt Jules de 24, 24n, 25, 26
Gourmont Remy de 12n, 54n, 69, 135
Gracq Julien 17, 17n, 62, 62n, 70
Grassin Jean-Marie 17n, 136
Greuze Jean-Baptiste 38
Guyaux André 64n, 69
- Hamon Philippe 73n, 85
Haussmann Georges Eugène, baron
13, 23, 25
Henri IV 35
Herman Armand Joseph Martial 34
Hirschi Stéphane 115
Hölderlin Friedrich 112
Houston Elsie 87
Hugo Victor 23, 25, 27, 27n, 32, 61,
61n, 63n, 70
Huysmans Joris-Karl 23, 54n, 70, 78n

Index des noms propres

- Istrasti Panait 138
- Jacottet Philippe 17n
- Jakobson Roman 74n, 85
- Jarry Alfred 100n
- Kahn Gustave 65n, 70
- Kaldor Pierre 109, 109n
- Kessous Mohamed El Aziz 126
- Lacoste Jean 12n, 135
- Lafhail-Molino Raphaël 108n, 115
- Lally-Tollendal Thomas-Arthur 38
- Laroui Abdallah 119, 133
- Larousse Pierre 79n
- Lautréamont (Isidore Ducasse), comte
de 96n, 99, 99n, 100, 101, 107
- Le Brun Annie 101
- Ledoux Claude-Nicolas 25
- Lefay Sophie 104n, 115
- Legrand Marie-Dominique 61n
- Le Nôtre André 94
- Le Peltier Louis Michel 35, 36
- Levaillant Jean 48
- Lévi-Strauss Claude 92n, 95n, 96n, 101
- Levy Bertrand 92, 92n, 102
- Liaroutzos Chantal 79n, 85, 136
- Londres Albert 105
- Loti Pierre 118, 119
- Lotman Youri 10, 114, 114n, 115
- Louis XV 38
- Louis XVIII 110
- Louis-Philippe 23
- Ly Boubakar 139
- Lytard Jean-François 104, 115
- Lukács Georg 11n
- Maalouf Amin 127, 128, 133
- Macchia Giovanni 14n
- Maingueneau Dominique 124, 126, 133
- Marat Jean-Paul 34, 36, 39, 42
- Mascaron Jules 137
- Mathilde Laetitia Willhelmine Bona-
parte, princesse 25
- Matisse Henri 114
- Matoré Georges 15n, 60n, 70, 136
- Memmi Albert 132n, 133
- Mercier Louis-Sébastien 14
- Meyronis François 107n, 115
- Mihali Felicia 138
- Mitterand Henri 77n, 85
- Moïse 37
- Mondada Lorenza 92n, 102
- Moretti Franco 9, 136
- Moura Jean-Marc 122n, 134
- Mouralis Bernard 125, 133
- Muniz Grandizo 92n
- Napoléon III (Bonaparte Charles Louis
Napoléon) 119
- Ndiaye Amadou Falilou 5, 6, 20, 117,
121n, 123n, 129n, 133, 139
- Neruda Pablo 107
- Nesci Catherine 83n, 85, 136
- Nicolas Jérôme 136
- Nitsch Wolfram 79n, 85
- Nora Pierre 118n, 134
- Nothomb Amélie 138
- Olivier Daria 135
- Oppenheimer Joshua 112n
- Oufkir Mohamed 113
- Pageaux Daniel-Henri 17n
- Palacio Jean de 53n, 64n, 69, 70
- Panese Francesco 92n, 102
- Pâque Jeannine 50n, 51n, 69
- Pascal Blaise 40n, 48
- Paulhan Jean 62n, 70
- Péguy Charles 48
- Péret Benjamin 5, 18, 19, 20, 87, 88,
88n, 89, 89n, 90, 90n, 91n, 92n, 93,
93n, 94, 94n, 95, 96n, 97, 97n, 98,
98n, 99, 99n, 100, 100n, 102, 138
- Picabia Francis 137
- Pierrot Jean 65n, 70
- Pinçonat Crystel 79n, 85, 136

Index des noms propres

- Poitevin Francis 5, 13, 15, 16, 16n, 17n, 19n, 49, 49n, 50, 51n, 53, 53n, 54, 54n, 55, 55n, 56n, 58, 59, 60, 60n, 61, 61n, 62, 62n, 63, 63n, 64, 64n, 65, 65n, 66, 67, 68, 69, 70, 137
- Poulet Georges 8n, 136
- Praxitèle 42
- Proust Marcel 8, 8n, 17, 17n, 59, 104n, 114, 136
- Quaghebeur Marc 55n, 69
- Raffaëlli Jean-François 32
- Raimond Michel 68n, 70, 77n, 85
- Rauhut Frantz 131n, 134
- Reclus Onésime 9
- Ricatte Robert 77n, 84n, 85
- Richard Jean-Pierre 19n, 49n, 62n
- Rimbaud Arthur 137
- Risset Jacqueline 137
- Robespierre Maximilien de 33, 34, 37, 40, 42, 43, 47
- Rocher-Jacquin Marianne 12n
- Rondon Cândido 88, 88n
- Rosny Aîné (Joseph-Henri Boex) 5, 13, 15, 71, 71n, 72n, 73, 74, 79, 81, 84, 85, 138
- Rousseau Jean-Jacques 12n, 35, 37, 41, 44, 135
- Saïd Edward 119n, 134
- Sagna Moussa 5, 6, 20, 117, 139
- Sarocchi Jean 130, 134
- Scheel Charles 122, 134
- Schmitt Michel P. 109n, 115
- Scholl Aurélien 24n
- Schopenhauer Arthur 15
- Segalen Victor 119n
- Sellier Philippe 40n, 48
- Simenon Georges 118, 119
- Sirinelli Jean-François 120n, 134
- Söderström Ola 92n, 102
- Stevens Alfred 32
- Stierle Karlheinz 12n, 78n, 79, 85, 136
- Sue Eugène 13
- Suharto Haji Mohammad 111
- Sukarno (Kusno Sosrodihardjo) 111, 113
- Tadié Jean-Yves 10n
- Tallien Jean-Lambert 34
- Tanase Virgil 119n, 121, 123, 124, 134
- Tettamanzi Régis 100, 100n, 102
- Thibaudet Albert 10
- Thieberger Richard 131n, 134
- Thiériot Jacques 87n, 101
- Tison-Braun Micheline 115, 136
- Titus 43
- Tortonese Paolo 54n, 70
- Triolet André 111
- Triolet Elsa 106, 109n, 111, 113, 115, 138
- Vadé Yves 100n, 102
- Vallès Jules 12n, 54n, 69, 135, 137
- Vassevière Maryse 5, 6, 17, 103, 115, 138
- Verne Jules 54n, 70
- Villedieu Pierre-Charles Laurens, comte de 24
- Vinti Claudio 48
- Vion-Dury Juliette 17n, 136
- Vitrac Roger 95, 95n, 102
- Voltaire (François-Marie Arouet) 44n
- Wei Keling 127n, 134
- Weisgerber Jean 58n, 70, 115, 136
- Wells Herbert Georg 93
- Westphal Bertrand 17n, 20n, 60n, 69, 113, 113n, 115, 136
- White Kenneth 89, 89n
- Yourcenar Marguerite 17n
- Zetkin Clara 107
- Ziethen Antje 7n, 136
- Zoberman Pierre 11n
- Zola Émile 23, 29, 31, 67n, 69, 78n, 110, 135, 138

IL SEGNO E LE LETTERE

Collana del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture moderne
dell'Università degli Studi 'G. d'Annunzio'

CLASSICI

R. Guitton • *Il Principe di Dio. Sulle tracce di Abramo*

L. Paesani • *L'opera drammaturgica (1970-2015). Con un saggio di Giorgio Patrizi*

SAGGI

J. Santano Moreno • *De morfología y sintaxis españolas. Dos estudios interpretativos*

S. Ciccolone • *Lo standard tedesco in Alto Adige. L'orientamento alla norma dei tedescofoni sudtirolesi*

B. Delli Castelli • *Acronimi e altre forme di abbreviazione nel DDR-Deutsch*

L. Paesani • *Porta Bertati Da Ponte: Don Giovanni*

F. D'Ascenzo • *I fratelli Goncourt e l'Italia*

Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre) • A cura di M. Rubio Áquez e N. D'Antuono

Riscritture dell'Eden. Poesia, poetica e politica del giardino. Vol. VII • A cura di A. Mariani

C. Perta - S. Ciccolone - S. Canù • *Sopravvivenze linguistiche arbëreshe a Villa Badessa*

Culture del Mediterraneo. Radici, contatti, dinamiche • A cura di E. Fazzini

Ricerca drammaturgica, letterature e culture moderne • A cura di L. Paesani

Riscritture dell'Eden. Il ruolo del giardino nei discorsi dell'immaginario. Vol. VIII • A cura di A. Mariani

Orizzonti mediterranei e oltre. Prospettive inglesi e angloamericane • A cura di L. Marchetti e C. Martínez

M. Russo • *Iosif Brodskij. Saggi di letture intertestuali*

Contatto interlinguistico fra presente e passato • A cura di C. Consani

Ricerche e prospettive di Teatro e Musica. Linguaggi artistici, società e nuove tecnologie. Quaderni del Master in Teoria e Pratica di Teatro e Musica • A cura di E. Fazzini e G. Grimaldi

Il paesaggio americano e le sue rappresentazioni nel discorso letterario • A cura di C. Martínez

D. Allocca • *BerlinoGrafje: letteratura nomade e spazi urbani. I percorsi di Emine Sevgi Özdamar e Terézia Mora*

K. de Abreu Chulata • *Il traduttore. Mito e (de)costruzione di una identità*

F. D'Ascenzo • *La prose française et l'espace*

In preparazione:

L'amicizia nel Medioevo germanico (e non solo). Studi in onore di Elisabetta Fazzini • A cura di E. Cianci

Il catalogo aggiornato di LED - Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto è consultabile all'indirizzo web <http://www.lededizioni.com>, dove si possono trovare informazioni dettagliate sui volumi: di tutti si può consultare il sommario, di alcuni vengono date un certo numero di pagine in lettura, di altri è disponibile il testo integrale. Tutti i volumi possono essere ordinati on line.